

Jean-Paul Sartre

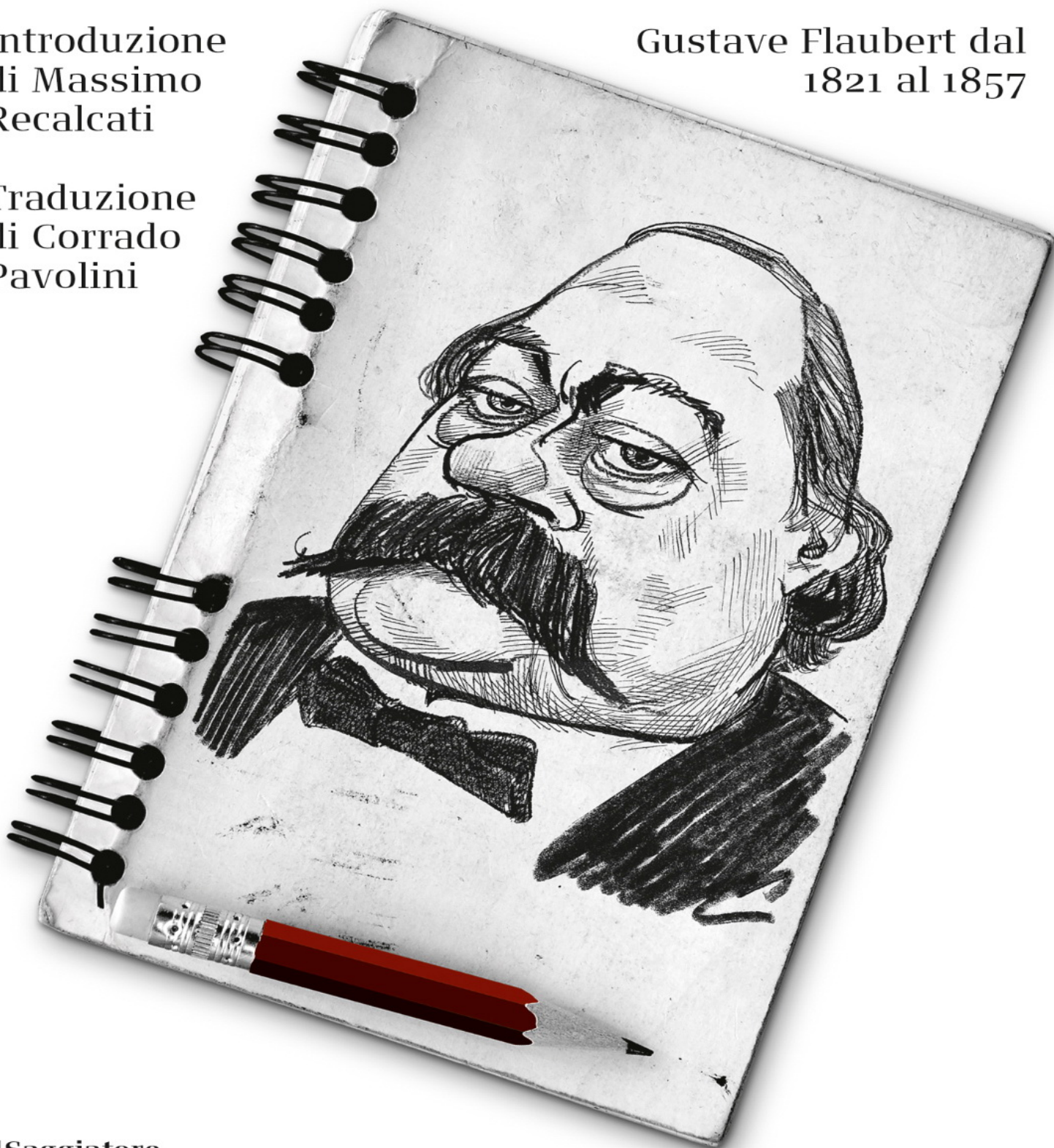
# L'idiota della famiglia



Introduzione  
di Massimo  
Recalcati

Traduzione  
di Corrado  
Pavolini

Gustave Flaubert dal  
1821 al 1857



La Cultura

1226

DELLO STESSO AUTORE

*Autoritratto a settant'anni*

*Che cos'è la letteratura?*

*Le parole*

*L'essere e il nulla*

*La regina Albemarle*

*Santo Genet*

Jean-Paul Sartre

L'idiota della famiglia  
Gustave Flaubert dal 1821 al 1857

Introduzione di Massimo Recalcati

*Traduzione di Corrado Pavolini*

ilSaggiatore 

© Editions Gallimard, Paris, 1971

© il Saggiatore S.r.l., Milano 2019

Titolo originale: *L'Idiot de la famille*

# Sommario

[Un piccolo scarto. Introduzione di Massimo Recalcati](#)

[Prefazione](#)

[PARTE PRIMA La costituzione](#)

- [1. Un problema](#)
- [2. Il padre](#)
- [3. La madre](#)
- [4. Il fratello maggiore](#)
- [5. Nascita d'un cadetto](#)
- [6. Padre e figlio](#)
- [7. Le due ideologie](#)

[PARTE SECONDA La personalizzazione](#)

- [1. Il bambino immaginario](#)
- [2. Dal bambino immaginario all'attore](#)
- [3. Da attore ad autore](#)
- [4. Scripta manent](#)
- [5. Dal poeta all'artista](#)

## Un piccolo scarto *Introduzione di Massimo Recalcati*

*A Franco Fergnani  
in mermoriam*

«Bisogna capire questo scandalo, un idiota che diventa  
genio.»

J.-P. SARTRE, *L'idiota della famiglia*

### *Una ridefinizione della libertà*

In un'intervista rilasciata in un periodo coevo al lavoro sul suo Flaubert, Sartre fa riferimento a una profonda revisione del concetto di libertà rispetto alla sua enfatica celebrazione proposta nell'ontologia fenomenologica de *L'essere e il nulla*. Ne *L'idiota della famiglia*, come del resto già nella *Critica della ragione dialettica*, la libertà non è più pensata come pura trascendenza del soggetto, come potere di nullificazione, di nientificazione (*néantisation*) del «per sé». La libertà dell'esistenza non appare più come incondizionata, ma si trova castrata dalla presenza di «essenze storiche» che la precedono condizionandola inevitabilmente. La stessa formula capitale dell'esistenzialismo sartriano, ovvero «l'esistenza precede l'essenza» – teorizzata rigorosamente ne *L'essere e il nulla* e ripresa poi nella celebre conferenza intitolata *L'esistenzialismo è un umanismo* – subisce una drastica riforma. Non esiste esistenza che non sia preceduta da essenze, non metafisiche ma storiche; non esiste esistenza che non appaia nel mondo se non determinata da concrezioni fatticistiche che la precedono e la attraversano. In questo senso Sartre nell'intervista citata afferma risolutamente che:

Ne *L'essere e il nulla*, la «soggettività» non è certo quello che oggi essa è per me: il piccolo scarto (*petit décalage*) all'interno dell'operazione mediante la quale un'interiorizzazione si ri-esteriorizza essa stessa in atto.<sup>1</sup>

La libertà ridotta a un «piccolo scarto» non appare più come un movimento di pura trascendenza della nostra fatticità. In realtà già ne *L'essere e il nulla*, la trascendenza del per sé non può mai escludere la polarità della fatticità, non è mai in grado di annullare l'alterità della fatticità che porta con sé. Ma, nel movimento che porta Sartre verso una ridefinizione ancora più radicale della libertà, è adesso l'idea stessa di soggetto che viene sovvertita. Non si dà infatti soggetto se non come processo costantemente in atto di interiorizzazione dell'esteriorità. La trascendenza non è un movimento che si esercita semplicemente in avanti, ma implica un'eredità insopprimibile che lo trascina costantemente verso la ripresa delle sue interiorizzazioni primarie. Il soggetto appare, in altre parole, innanzitutto come un effetto dell'azione che l'Altro esercita sul suo essere. Non nel senso che esiste un essere già dato sul quale si manifesterebbe tale azione, ma che è da tale azione che si genera il processo di costituzione del soggetto stesso. Non a caso la prima grande parte de *L'idiota della famiglia* si titola «La costituzione» ed esplora con attenzione meticolosa la presa che l'Altro (familiare, storico, sociale) ha esercitato sulla vita del piccolo Gustave. Il soggetto non esiste se non – innanzitutto – come esito delle determinazioni dell'Altro. L'interiorizzazione di cui parla Sartre non suppone alcuna sostanza-soggetto neutra sulla quale si scriverebbero, come su di una cera, i dettati dell'Altro. L'*interiorizzazione* è, piuttosto, come egli precisa in modo convincente ne *L'idiota della famiglia*, un «vissuto», un processo che deve essere letto annodato topologicamente al movimento dell'*esteriorizzazione*, come se fossero battuti di un solo cuore o bande di un nastro di Möbius. Non c'è un «dentro» e un «fuori», un'«interiorità» già costituita e un'«esteriorità» che la condiziona, un'esistenza che può prescindere dalle essenze storiche, ma solamente la soggettività come processo sempre in atto di interiorizzazione e riesteriorizzazione dell'esteriorità interiorizzata. La soggettività non è nulla se non questo stesso processo.<sup>2</sup> Non è nulla se non la necessità congiunta dell'interiorizzazione dell'esteriorità e della



riesteriorizzazione dell'interiorità, o meglio, dell'esteriorità interiorizzata. Non è nulla se non quel «piccolo scarto» – quella ripresa (*reprise*) kierkegaardiana – attraverso il quale il soggetto, assumendo le strutture familiari, sociali ed economiche che ha interiorizzato, realizza una forma di vita che oltrepassa singolarmente, pur portandole con sé, queste stesse strutture. È questa la seconda grande parte in cui si suddivide la monografia sartriana su Flaubert: «La personalizzazione». Il processo di interiorizzazione ed esteriorizzazione in cui la soggettività si dissolve mentre si realizza, mostra che la «persona» non è «né del tutto subita, né del tutto costruita», ma è piuttosto il «risultato scavalcato» di tutte le determinazioni dell'Altro.<sup>3</sup> Questo significa che, se la struttura fa l'uomo, è la storia – la prassi-processo dell'interiorizzazione e della riesteriorizzazione – che fa la storia.<sup>4</sup>

Ma come avviene il processo di soggettivazione dell'esteriorità interiorizzata? Come si dispiega la prassi-processo dell'interiorizzazione e della riesteriorizzazione? Come si singularizza una vita? Come opera quel piccolo scarto capace di trasformare la passività costitutiva del soggetto in un'attività capace di libertà? Quale è il destino che si genera dal confronto mai finito con «la nostra infanzia», pensata da Sartre come un reale «inassimilabile» attorno al quale si produce il processo di personalizzazione?

La persona non è né del tutto subita, né del tutto costruita: per il resto essa non è affatto, o, se si vuole, non è in ogni istante, che il risultato *scavalcato* dell'insieme dei processi totalizzatori, coi quali noi tentiamo continuamente di assimilare l'inassimilabile, cioè a dire, in prima linea, la nostra infanzia.<sup>5</sup>

*L'idiota della famiglia* prova a rispondere a tutte queste domande attraverso il caso Flaubert. In questo Sartre riprende la sua inclinazione di straordinario «biografo» che aveva già collaudata sulle figure di Baudelaire, Tintoretto, Genet e altri, oltre che su se stesso.<sup>6</sup> Il motivo che accomuna questi studi è la ricerca della «scelta originale» – per usare una espressione de *L'essere e il nulla* –, o di quel *petit décalage*, per restare a *L'idiota della famiglia*, con il quale il soggetto costituisce la propria singolare determinazione sullo sfondo della sua costituzione eterodeterminata.

In primo piano nelle grandi «biografie» di Sartre dobbiamo collocare l'evento di una trasformazione che sospende la legge inesorabile del destino voluto dagli Altri e consente al soggetto di realizzarsi nella sua propria singolarità. La libertà non è più una possibilità senza limiti, una trascendenza incondizionata, ma la *chance* di trovare una soluzione singolare a quell'«insabbiamento originale» (*enlissement natal*) in cui ciascuno di noi si trova ad esistere.<sup>7</sup> La libertà, in altri termini, non può mai essere un'auto-generazione del soggetto, quanto un piccolo scarto appunto, una deviazione singolare, una ripresa, una torsione attraverso la quale un soggetto particolare, riprendendo su di sé tutte le determinazioni che ha subito dall'Altro – la stratificazione delle essenze storiche che precedono l'esistenza –, inventa una via di uscita singolare per realizzare il proprio desiderio. Tutto è dunque lì, in quel piccolo scarto, in quel nulla che custodisce il margine di gioco che separa il soggetto dal suo destino predeterminato dall'Altro.

Questo movimento singolare è al centro anche del suo Flaubert. Anzi, è proprio in Flaubert che esso trova il suo più puro paradigma. Se il piccolo Gustave era stato destinato dalla sua famiglia – o, meglio, come scrive Sartre, «dalle strutture familiari interiorizzate»<sup>8</sup> – a diventare un idiota, come è stato possibile che sia diventato un genio? È questo lo scandalo che in questa monumentale biografia Sartre intende scandagliare: «Bisogna capire questo scandalo, un idiota che diventa genio».<sup>9</sup> Bisogna provare a intendere a fondo l'intreccio topologico tra *costituzione* (interiorizzazione dell'esteriorità) e *personalizzazione* (ri-esteriorizzazione dell'esteriorità interiorizzata). Costituzione: il bambino destinato a essere un idiota. Personalizzazione: la trasformazione imprevista dell'idiota in genio, del bambino ebete in uno scrittore tra i maggiori del suo tempo. In gioco, come si vede, è la libertà come possibilità di inscrivere una piccola deviazione dalla predestinazione già scritta nell'universo familiare. Se la nostra vita è il risultato del modo con il quale l'Altro ha assoggettato la nostra esistenza, come possiamo fuoriuscire, separarci, diventare noi stessi? Se l'Altro è al cuore del soggetto, come può il soggetto staccarsi dall'Altro? La macchina familiare sembrava infatti stritolare senza scampo la vita del piccolo

Gustave, imprigionandola nella divisa dell'idiota, di un ebete, di un ritardato, di «fungo gonfio di noia», per usare un'autodefinizione del giovane Flaubert alla quale Sartre dedica un'attenzione particolare.<sup>10</sup>

Nel tempo della costituzione Sartre studia attraverso Flaubert come la vita umana si costituisca, appunto, tramite un processo di interiorizzazione progressiva dei codici, delle leggende e delle parole degli Altri più significativi per il soggetto, oltre che delle condizioni materiali, sociali ed economiche, in cui essa si trova gettata. Nessuna autodeterminazione dunque. All'origine la nostra esistenza è una passività, un oggetto nelle mani degli Altri.<sup>11</sup> È questo un punto di grande prossimità tra Sartre e Lacan. Non a caso Sartre mostra grande interesse per la nozione di inconscio messa a punto dallo psicoanalista francese; l'inconscio non come luogo di un'interiorità privata e inaccessibile, ma come un'esteriorità che agisce sedimentandosi e iscrivendosi sul soggetto. È l'idea – comune a Sartre e a Lacan – che il linguaggio non sia uno strumento che appartenga al soggetto, ma una struttura che lo determina: «Non vi è processo mentale che non sia impaniato, deviato, tradito dal linguaggio. E d'altra parte noi siamo complici di questi tradimenti che costituiscono la nostra profondità», afferma, con forti accenti lacaniani, Sartre.<sup>12</sup> Il che significa che nel linguaggio non si manifesta tanto l'intenzionalità del soggetto ma quella, sempre obliqua, dell'Altro. E, soprattutto, che la nostra esistenza è generata da questa intenzionalità. Dunque il problema del soggetto consiste nel modo col quale questa stessa intenzionalità viene vissuta e singolarizzata attraverso una sua ripresa singolare. La biografia di Gustave Flaubert mostra con forza dirompente questa verità: il soggetto dipende dalle intenzioni – dai desideri, dai godimenti, dalle azioni – dell'Altro che «mi determinano senza essere me».<sup>13</sup>

### *Madre e padre: il desiderio di morte*

Per Flaubert la personalizzazione della costituzione imposta dal linguaggio dell'Altro, accade fundamentalmente come vocazione alla scrittura. Ma cosa ha significato per Flaubert diventare scrittore, quale è il valore esistenziale

di questa scelta, del suo «piccolo scarto»? Per provare a rispondere, seppur sinteticamente, a queste domande, dobbiamo ripercorrere le linee essenziali del processo di costituzione del piccolo Gustave così come viene delineato da Sartre. Possiamo isolare due scene matrici: la prima riguarda la madre, Caroline Flaubert, la seconda il padre di Gustave, il celebre chirurgo e intellettuale, Achille-Cléophas Flaubert.

Nella prima scena troviamo il segreto di Gustave, o, meglio, il segreto della sua passività originaria, del suo essere un ebete, un idiota, della sua costante assimilazione ad una condizione vegetativa della vita. Quello che Gustave interiorizza sin dal tempo della sua nascita è, innanzitutto, il rifiuto materno. Caroline Flaubert è stata una madre infelice e depressa. Alle spalle la tragica morte di sua madre che coincise con la sua nascita. Sua madre muore mettendola al mondo. «Assassina di sua madre» commenta Sartre «il suo rapporto con la morte sembra essere stato il suo legame fondamentale con questo mondo.»<sup>14</sup> La vita matrimoniale assume gli stessi tratti della sua infanzia infelice. Nondimeno, in silenzio, ella prepara con determinazione il suo riscatto. Innanzitutto offre al marito il primogenito maschio, Achille Flaubert, per assicurare la discendenza della stirpe soddisfacendo l'esigenza di suo marito affinché, come scrive Sartre, il nome del suo padrone «fosse perpetuato» nelle generazioni.<sup>15</sup> In questo modo, dopo aver assolto i suoi compiti di moglie e madre, potrà dedicarsi finalmente al concepimento di una creatura che dovrà essere solo sua: una figlia attraverso la cui vita assaporare per la prima volta il suo rapporto mancato con la maternità. Ma le successive gravidanze furono per Caroline Flaubert una delusione cocente. Nacquero figli morti o che morirono neonati. Tuttavia il suo desiderio di avere una figlia era più forte anche della morte. Nessun lutto, dunque. Subito al lavoro per ottenere quello che voleva: una figlia tutta sua per essere per lei la madre che non aveva mai conosciuto. La sequenza di quelle morti sembrava trasformare la morte di sua madre in una sentenza spietata. Il senso di colpa per avere «ucciso» la propria madre si ribaltava nell'impossibilità di generare la vita. La delusione più grande avvenne però con la terza gravidanza. Tutto sembrava in quel caso procedere senza ostacoli. Una nuova vita è attesa e sembra liberare la madre dall'incubo

della colpa. Caroline, nata da una madre morta dopo averla data alla vita, segnata da un'oscura maledizione che la costringe a generare solo figli morti, finalmente avrebbe avuto l'occasione di vivere tutta l'intensità carnale della relazione madre-figlia. Se avesse generato una bambina il suo destino avrebbe preso una direzione diversa. Siamo al crocevia di una contingenza decisiva. La domanda cruciale è senza sintesi possibile: quale sarà il sesso del bambino tanto atteso? Un bivio si spalanca, trasformando questa contingenza in una necessità fatale. Testa o croce, femmina o maschio?

Testa: se il bambino atteso era di sesso femminile, Caroline avrebbe imparato un amore sconosciuto, dei rapporti di cuore mai provati, questa donna fatta di doveri avrebbe conosciuto la generosità; si sarebbe ritrovata, rinnovandosi, e si sarebbe rinnovata in questo essersi ritrovata... Caroline avrebbe vissuto una nuova felicità... Croce: se per malasorte ella avesse portato nei suoi fianchi un maschio, ella non l'avrebbe messo al mondo senza una terribile delusione. L'intruso avrebbe confermato con la sua nascita la maledizione di sua madre: la figlia colpevole era condannata a non fare che figli maschi.<sup>16</sup>

La moneta del destino cade sulla faccia della croce. Gustave è il figlio che anziché liberare sua madre da un destino avverso, conferma la sua maledizione; è l'intruso, il figlio indesiderato, l'usurpatore, l'«inatteso».<sup>17</sup> La sua vita non è desiderata, voluta, accolta. Per il piccolo Gustave l'essere maschio comporta l'incontro traumatico con il rifiuto della madre. Le sue cure non saranno ispirate dall'amore, non saranno né doni, né segni del suo desiderio, ma verranno somministrate anonimamente, burocraticamente, freddamente. Gustave sarà un figlio «male amato»<sup>18</sup> perché la sua esistenza sembra essere uno scherzo del destino, più che una metafora dell'amore. Questa assenza del segno d'amore priva l'esistenza di ogni senso, la rivela come insensata, come «di troppo», le nega ogni «diritto ad esistere». Agli occhi della madre egli è solo un «tubo digerente» di cui deve essere semplicemente garantito il «buono stato».<sup>19</sup> A completare il quadro, la nascita, poco tempo dopo quella di Gustave, della piccola Caroline che già dal nome porta con sé il destino che la concerne: essere la figlia prediletta ed esclusiva di sua madre. Per Gustave non resta nulla; non il desiderio della madre, assorbito integralmente sulla figlia, né quello del padre, totalmente catturato dal figlio maggiore. Nessun segno di vita per Gustave; solo segni di morte. La sua risposta a questa interiorizzazione del desiderio di morte che

lo circonda è un'inerzia vegetativa che coincide con la sua *bêtise*, con la sua passività fondamentale. Egli, scrive Sartre, è un bambino in fuga. Più che vivere è costretto a patire la vita. Nessun «mandato di vivere» gli è stato affidato dall'Altro. La sua esistenza sprofonda in una melanconia psicosomatica. Il ritratto che ne fa Sartre è quello di un soggetto separato dalla scena del mondo, autistico, immerso nelle proprie fantasticherie:

Se ne sta tranquillo, non apre bocca, si lascia assorbire dal mondo circostante, le piante, i ciottoli del giardinetto, il cielo, e, a Vonville, il mare: si direbbe ch'egli cerchi di dissolversi nella natura indicibile, rifiutando la presenza della nomenclatura per rifugiarsi nel contesto innominato delle cose, nei movimenti irregolari, indefinibili, dei fogliami, delle onde.<sup>20</sup>

La fuga assume in Gustave i caratteri di una chiusura nel proprio mondo. Di qui le sue difficoltà ad apprendere la lingua. Non è avvitato al campo del linguaggio perché non vuole uscire dal suo bozzolo difensivo che coincide con la sua passività inerme, ma anche con la sua immaginazione che lo allontana da un mondo che lo respinge. L'oscillazione verso la dissoluzione di se stesso, verso il perdersi nella natura o in veri e propri stati di assenza e di estasi – dei quali i suoi romanzi ci offrono innumerevoli esempi – vengono considerati da Sartre come degli strappi attivi e, nello stesso tempo, passivi, attraverso i quali Gustave mette a punto la sua «arma difensiva» nei confronti del mondo che non lo ha voluto. Il suo amore per la parola trova qui la sua origine più arcaica: se la mia vita è apparsa come di troppo, insensata, intrusa, allora sarà attraverso il potere della parola – il solo potere di cui posso appropriarmi – che proverò a *irrealizzare* il mondo.

La seconda scena centrale nella costituzione del Flaubert di Sartre ha come protagonista il padre e viene ricostruita in pagine di straordinaria intensità. Il padre ha sequestrato il primogenito come fosse un suo prolungamento. Lo chiama con il suo proprio nome imponendogli la stessa carriera di chirurgo. Lo eleva al rango dell'erede designato. La potenza illimitata del *pater familias* esige di eternizzare la sua gloria nel primogenito, figlio maschio, riflesso narcisistico della sua potenza fallica. Nessuna eredità è qui davvero in gioco; al posto del movimento complesso dell'ereditare – che in Sartre coincide con il movimento stesso della soggettivazione – c'è solo la necessità imperiosa del padre della riproduzione speculare di se stesso.

Achille Flaubert sarà la sua creatura esclusiva. Un'identificazione totalizzante si consuma e trova il suo apice in una scena drammatica. Il padre di Gustave deve subire un intervento chirurgico per un ascesso a una coscia. Decide quindi di affidare il compito dell'operazione al proprio figlio, appena laureato in medicina, anziché consultare un collega esperto. L'operazione risultò fatale: il grande chirurgo morì sotto i ferri impugnati con imperizia dal figlio. Sartre ne parla come di una vera e propria inconscia «trasfusione dei poteri».<sup>21</sup> Una terribile clonazione sostituisce traumaticamente il processo simbolico dell'eredità: nessuna trasmissione, nessuna soggettivazione del debito simbolico, ma solo un avvicendamento violento, drammatico, un omicidio, un bisturi che non si rivela strumento di cura, ma strumento di morte. In seguito una vera e propria metamorfosi del figlio, sempre più simile in tutto al proprio padre-padrone, sembra confermare una condizione di vassallaggio identificatorio che non conosce scarti. Al posto dell'eredità, una confusione tra padre e figlio destinata a prolungarsi per l'eternità. Il figlio non eredita la parola del padre ma diventa esso stesso «lo strumento di un suicidio sacro».<sup>22</sup>

Gustave resta tagliato fuori da queste due coppie siamesi; il padre Achille-Cléophas e suo figlio Achille; la madre Caroline e sua figlia Caroline. Entrambi i genitori insistono nel rimproverargli la sua debilità. L'insistenza educativa del padre vorrebbe porre rimedio a questo disastro intellettuale, ma, come spesso accade, sa solo peggiorare la situazione. Il piccolo Gustave resta indietro, nel suo stato stuporoso di fronte al segreto del mondo e del linguaggio. La sua ebetudine, scrive Sartre, «inghiotte il Verbo».<sup>23</sup> Fa fatica ad imparare a parlare, a leggere e a scrivere, ad apprendere. La parola non è mai davvero sua perché non è stato autorizzato simbolicamente al suo accesso. «Nell'età in cui tutti parlano» conclude Sartre «il piccolo Gustave sta ancora imitando colui che parla.»<sup>24</sup> Nel frattempo egli vede trionfare il fratello maggiore, avviato verso la sua metamorfosi finale, e la piccola Caroline diventare il gioiello preferito della madre. Per lui non sembra esserci posto se non quello della propria fuga perpetua dall'orrore del mondo.

## *Diventare un genio*

La terza scena non riguarda più il tempo della costituzione di Gustave ma quello della sua personalizzazione. Come può un bambino destinato a essere un idiota diventare un genio? Come è possibile trovare una via di uscita dall'insabbiamento natale in cui ciascuno di noi si trova? Come fare qualcosa di quello che l'Altro ha fatto di noi?<sup>25</sup> Come avviene, in altre parole, il piccolo scarto attraverso il quale Gustave diventa Gustave Flaubert, realizza se stesso come una singolarità insostituibile? Come si attiva la sua personalizzazione?

La terza scena è quella in cui Gustave diventa scrittore. Per Sartre si tratta di scegliere l'immaginario contro il reale. La scrittura è il modo con il quale Flaubert può avere accesso al linguaggio, farlo finalmente proprio. Ma la sua scrittura, che lo riscatta dal mondo, non può che essere *contro* il mondo. Se da bambino ha dovuto subire un'esclusione dal mondo, ora è lui che esclude il mondo attraverso la sua irrealizzazione nella scrittura. Pochi scrittori scolpiscono la frase con la stessa cura e dedizione di Flaubert: tutto deve essere perfetto, compatto, granitico, impassibile; egli ricerca il capolavoro come distanza assoluta dal reale del mondo. Il mondo dell'Arte sostituisce il mondo reale. La perfezione della frase l'imperfezione dell'esistenza. La sua vocazione di scrittore, è, come erano le estasi infantili, una scelta per l'«irreale».<sup>26</sup> Se la sua venuta al mondo è stata, in quanto inattesa, segnata dal rifiuto dell'Altro materno, da un desiderio di morte, se nascendo maschio la contingenza lo ha voluto bambino di troppo, superfluo, privo del diritto di esistere, la scrittura diviene per lui la creazione di un mondo alternativo al mondo e la sua pratica una vera e propria «contro creazione».<sup>27</sup> Il suo sforzo è assoluto. L'ascetismo della scrittura ricompatta un essere senza sostanza. Si tratta, in altre parole, di trasformare la derealizzazione subita dall'Altro in una irrealizzazione attiva che lo libera dall'Altro. Non capovolge la passività vegetativa dell'origine in attività, ma prova ad estrarre una attività dalla sua stessa passività. Si può essere uomini solo se si è scrittori. Flaubert diventa così un «uomo penna» che vuole impadronirsi, attraverso la scrittura, del fenomeno del mondo.<sup>28</sup> In questo il destino di Flaubert si



ricongiunge a quello di Sartre stesso. È la somiglianza che egli riconosce ne *Le parole*: anche Sartre ha provato a impadronirsi del mondo attraverso la pratica della scrittura. Anche lui si è nutrito del mito delle parole capaci di sostituire il mondo. È quello che riconosce come il suo «peccato» fondamentale, la sua «più tenace illusione»:

Per aver scoperto il mondo attraverso il linguaggio, per molto tempo scambiai il linguaggio per il mondo. Esistere era possedere una denominazione depositata, da qualche parte, sopra le infinite Tavole del Verbo; scrivere era inscrivervi nuovi esseri oppure – e fu la mia più tenace illusione – prendere le cose, vive, nella trappola delle frasi: se combinavo ingegnosamente le parole, l'oggetto si impegolava nei segni, era mio.<sup>29</sup>

Se la scrittura libera Gustave Flaubert dell'autismo della sua *bêtise*, essa genera, per un altro lato, un nuovo autismo; quello della scrittura stessa, del libro come mondo a parte, come un mondo separato dal mondo. In questo modo il piccolo idiota si trasfigura in un genio, in un vero e proprio Creatore. Ma questo Creatore è intaccato dalla morte. Non ama il mondo ma fugge dal mondo. Egli è solo un «Dio suicida».<sup>30</sup> Nel perseguire la frase perfetta, impersonale, nella tensione ascetica verso la precisione e la bellezza della forma, nel suo culto assoluto per l'Arte, Flaubert personalizza la sua derealizzazione di partenza in una irrealizzazione. Diventa padrone del mondo, ma solo di un mondo morto che assomiglia ad un erbario malinconico:

Non era nulla, non aveva nulla, ora è tutto, ha tutto... si impadronisce del mondo per metterlo in questi piccoli erbari che sono i libri... non per conoscerlo, ma solo per possederlo ed abolirlo.<sup>31</sup>

La scrittura è una soluzione al problema della sua passività originaria, è un modo di sottrarsi dal peso dell'ombra della morte, di trovare una via di uscita dal destino assegnatogli dall'Altro, ma è anche una nuova prigione. Dalla sua condizione di «uomo penna», di recluso, di asceta della scrittura, egli osserva il caos della vita con distacco. Vive in una nuova «atarassia» che però, diversamente dalle prime estasi ed ebetudini, dona finalmente al suo Ego una consistenza.<sup>32</sup> Come per il giovane Baudelaire – «fratello gemello di Gustave» – «l'opera d'arte è l'unico relitto di un lungo naufragio in cui l'artista si è perduto, con tutti i suoi averi».<sup>33</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. J.-P. Sartre, «Sartre visto da Sartre», in *Materialismo e rivoluzione*, Il Saggiatore, Milano 1977, p. 151.

<sup>2</sup> Cfr. J.-P. Sartre, «Per me la soggettività non esiste, non c'è che interiorizzazione ed esteriorità». «Lo scrittore e la sua lingua», in *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici dopo la «Critique»*, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 99.

<sup>3</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *L'idiota della famiglia*, Il Saggiatore, Milano 2019, p. 690.

<sup>4</sup> J.-P. Sartre, «L'antropologia», in *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici dopo la «Critique»*, cit., pp. 125-126.

<sup>5</sup> J.-P. Sartre, *L'idiota della famiglia*, cit., pp. 690-691.

<sup>6</sup> Vedi J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Il Saggiatore, Milano 1981; *Santo Genet. Commediante e martire*, Il Saggiatore, Milano 2017; *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, Marinotti, Milano 2005; *Le parole*, Il Saggiatore, Milano 1982.

<sup>7</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Merleau-Ponty*, Raffaello Cortina, Milano 1999, p. 4.

<sup>8</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *L'idiota della famiglia*, cit., p. 691.

<sup>9</sup> Ivi, p. 65.

<sup>10</sup> Cfr. ivi, p. 170.

<sup>11</sup> Cfr. J.-P. Sartre, *Quaderni per una morale*, Edizioni Associate, Roma 1991, p. 20.

<sup>12</sup> Cfr. J.-P. Sartre, «L'antropologia», in *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici dopo la «Critique»*, cit., p. 133.

<sup>13</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>14</sup> J.-P. Sartre, *L'idiota della famiglia*, cit., p. 109.

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

<sup>16</sup> Ivi, pp. 151-152.

<sup>17</sup> Ivi, p. 152.

<sup>18</sup> Ivi, p. 449.

<sup>19</sup> Ivi, p. 159.

<sup>20</sup> Ivi, p. 37.

<sup>21</sup> Ivi, p. 143.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p. 38.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> È questa infatti la formula che può riassumere l'operazione sartriana di ridefinizione della libertà: «Io credo che un uomo possa sempre fare qualcosa di ciò che è stato fatto di lui. Ecco la definizione che darei oggi della libertà: quel piccolo movimento che fa di un essere sociale completamente condizionato, una persona che non si limita a riesteriorizzare nella sua totalità il condizionamento che ha subito; quel piccolo movimento grazie al quale, per esempio, Jean Genet si fa poeta, mentre era stato rigorosamente condizionato ad essere ladro», J.-P. Sartre, *Sartre visto da Sartre*, cit., pp. 150-151.

<sup>26</sup> J.-P. Sartre, *L'idiota della famiglia*, cit., p. 478.

<sup>27</sup> Cfr. ivi, p. 1019.

<sup>28</sup> Ivi, p. 522.

<sup>29</sup> J.-P. Sartre, *Le parole*, cit., p. 130.

<sup>30</sup> J.-P. Sartre, *L'idiota della famiglia*, cit., p. 1015.

<sup>31</sup> Ivi, p. 1012.

<sup>32</sup> Cfr. ivi, p. 1017.

<sup>33</sup> Ivi, p. 1025.

L'idiota della famiglia

## Prefazione

*L'idiota della famiglia* è il seguito di *Questions de méthode*. Suo tema: che cosa si può sapere d'un uomo, al giorno d'oggi? Mi è sembrato che non si potesse rispondere a questa domanda se non con lo studio d'un caso concreto: che cosa sappiamo noi – per esempio – di Gustave Flaubert? Si tratta di *totalizzare* le informazioni di cui disponiamo nei suoi confronti. Niente prova, in partenza, che una simile totalizzazione sia *possibile* e che la verità d'una persona non sia plurima; le notizie sono *per natura* diversissime tra loro: è nato nel dicembre 1821, a Rouen; eccone una; molto più tardi scrive alla sua amante: «L'Arte mi spaventa»; eccone un'altra. La prima è un fatto obiettivo e sociale, confermato da documenti ufficiali; la seconda, obiettiva anch'essa se ci si attiene alla cosa detta, rimanda per il suo significato a un sentimento vissuto, e noi ci guarderemo dal decidere alcunché circa il senso e la portata di tale sentimento finché non avremo stabilito se Gustave è sincero in generale e, in particolare, in questa determinata circostanza. Non rischiamo forse di approdare a strati di significati eterogenei e irriducibili? Questo libro tenta di mostrare che questa irriducibilità è soltanto apparente e che ogni informazione situata al proprio luogo diventa la porzione d'un tutto in continuo divenire e, in pari tempo, rivela la sua omogeneità profonda con tutte le altre.

Gli è che un uomo non è mai un individuo; meglio varrebbe chiamarlo un *universale singolo*: totalizzato, e per ciò stesso universalizzato, dalla sua epoca, la rende a sua volta universale riproducendosi in essa come singolarità. Universale grazie alla singolare universalità della storia umana, singolare mercé la singolarità universalizzante dei suoi progetti, chiede di esser simultaneamente studiato dai due opposti punti di vista. Dovremo

trovare un metodo appropriato. Ne ho offerto gli elementi nel 1958 e non ripeterò quel che ne dissi: preferisco mostrare, ogni volta che sarà necessario, come esso *si produca* nel lavoro stesso per obbedire alle esigenze del suo scopo.

Un'ultima parola: perché Flaubert? Per tre motivi. Il primo, del tutto personale, è superato da molto tempo, benché sia all'origine di questa scelta: nel 1943, rileggendo la sua Corrispondenza nella scorretta edizione Charpentier, ebbi il sentimento di un conto da regolare con lui e che avrei dovuto, a questo scopo, conoscerlo meglio. Dipoi, la mia primitiva antipatia si è cambiata in *empatia*, unico atteggiamento richiesto per comprendere. D'altra parte egli si è obiettivato nei propri libri. Chiunque ve lo dirà: «Gustave Flaubert è l'autore di *Madame Bovary*». Qual è dunque il rapporto dell'uomo con l'opera? Io fin adesso non l'ho mai detto, né nessuno di mia conoscenza. Vedremo che esso è doppio: *Madame Bovary* è disfatta e vittoria; l'uomo che si dipinge nella disfatta non è il medesimo che essa esige nella sua vittoria; bisognerà capire che cosa ciò significa. Infine, le sue prime opere e la sua corrispondenza (tredici volumi pubblicati) appaiono, lo vedremo, come la più straordinaria delle confidenze, la più facilmente decifrabile: parrebbe di ascoltare un nevrotico che parli – «a caso» sul divano dello psicanalista. Ho creduto mi fosse consentito, per questa difficile prova, di scegliere un soggetto facile, che si confidi liberamente e senza rendersene conto. Aggiungo che Flaubert, creatore del romanzo «moderno», si trova al crocevia di tutti i nostri attuali problemi letterari.

Ora bisogna cominciare. Come? Da che cosa? Importa poco: in un morto si entra come in una porta spalancata. L'essenziale è di partire da un problema. Quello che io ho scelto, di solito se ne parla poco. Leggiamo pertanto questo brano di una lettera alla signorina Leroyer de Chantepie: «È a forza di lavoro che riesco a far tacere la mia malinconia nativa. Ma il vecchio fondo riappare spesso, il vecchio fondo che nessuno conosce, la piaga profonda sempre nascosta».\* Che vuol dir ciò? Una piaga può essere nativa? In ogni modo Flaubert ci rimanda alla propria storia. Quel che bisogna tentar di sapere è l'origine di quella piaga «sempre nascosta» e che risale *in ogni caso* alla sua prima infanzia. E non sarà, credo, una partenza sbagliata.

---

\* Croisset, 6 ottobre 1864.

PARTE PRIMA

## La costituzione

## 1. Un problema

### *Leggere*

Quando il piccolo Gustave Flaubert, smarrito, ancora «animalesco», emerge dalla prima età, le tecniche lo attendono. E i ruoli. Comincia l'addestramento: e sembra non senza successo; nessuno ci dice, per esempio, che egli abbia avuto difficoltà a camminare. Invece sappiamo che questo futuro scrittore si è impuntato quando si è trattato della prova primordiale, del tirocinio delle parole. Cercheremo di vedere, fra un momento, s'egli ebbe, fin dall'origine, qualche difficoltà a parlare. Quel che è certo è che fece cattiva figura nell'altra prova linguistica, iniziazione e rito di passaggio, lo studio dell'alfabeto: un testimone riferisce che il bambino imparò molto tardi le lettere e che i suoi lo stimavano allora un bambino tardivo. Per parte sua Caroline Commanville fa il seguente racconto:

«Mia nonna aveva insegnato a leggere al figlio maggiore. Volle fare altrettanto col secondo, e si mise all'opera. La piccola Caroline, accanto a Gustave, imparò subito, egli non ci riusciva, e dopo essersi ben sforzato di capire quei segni che non gli dicevano nulla, si metteva a piangere a calde lagrime. Eppure era avido di conoscere, e il suo cervello non stava inerte... (Un po' più tardi papà Mignot gli legge ad alta voce.) Nei drammi suscitati dalla difficoltà d'imparare a leggere, l'ultimo argomento di Gustave, irrefutabile a suo giudizio, era questo: "Perché imparare, dal momento che Papà Mignot legge?". Ma l'età del collegio si avvicinava, bisognava per forza sapere... Gustave ci si mise risolutamente e, in qualche mese, raggiunse i suoi coetanei».



Questi cattivi rapporti con le parole, vedremo che hanno deciso della sua carriera. E poi, bisogna prestar fede, si dirà, alla nipote di Flaubert. E perché no? Essa viveva nell'intimità di suo zio e di sua nonna: è da costei che le vengono le sue notizie. Tuttavia non si avrà gran voglia di farle interamente credito a causa del brio, un po' calcolato, del racconto. Caroline sfronda, semplifica, addolcisce; se invece l'incidente narrato non le sembra compromettente, ci fa un po' di frangia, sforzando la precisione a spese della verità. Basta una lettura per trovare la chiave di codeste deformazioni doppie e contrarie: lo scopo è di riuscire gradita senza abbandonare il tono salottiero.

Torniamo sul brano che ho appena citato: non avremo la minima difficoltà a intravedere l'infanzia ingrata di Gustave nella sua verità. Ci dicono che il bambino piangeva a calde lagrime, che era avido di conoscere e che la sua impotenza lo desolava. Poi, un poco più sotto, ci viene mostrato uno svogliato fanfarone, ostinato nel suo rifiuto d'imparare: a che scopo? papà Mignot legge per me. È il medesimo Gustave? Sì: ma il primo atteggiamento è provocato da una constatazione che fa lui stesso: avversità delle cose, incapacità della sua persona. L'Altro è lì, naturalmente; è il testimone, è l'ambiente che lo forza, è l'esigenza. Ma non è lui a suscitare la pena del bambino, rapporto che si crea spontaneo tra gli imperativi inanimati dell'alfabeto e le sue proprie possibilità. «Debbo ma non posso.» Il secondo atteggiamento suppone un *rapporto agonistico* tra il bambino e i suoi. Caroline Commanville ci dice, quasi di passata, che accadevano delle scene; e questo ci basta. Tali scene non si verificarono subito. Ci fu il momento della pazienza, poi quello dell'afflizione, finalmente quello dei rimproveri: all'inizio s'incrimina la natura, più tardi si accusa il piccino di cattiva volontà. Egli risponde, facendo il gradasso, che non sente il bisogno d'imparare a leggere; ma è già vinto, già condizionato: pretende di spiegare il suo rifiuto d'istruirsi, dunque lo ammette; i genitori non vogliono saper altro e tutte le loro impazienze sono giustificate. L'umiltà disarmata e l'orgoglioso dispetto che induce la vittima ad addossarsi la maligna volontà di cui è falsamente accusata, queste due reazioni sono separate da molti anni. Vi fu, in casa Flaubert, un certo malessere quando Gustave, messo di fronte

ai suoi primi compiti umani, si mostrò incapace di assolverli. Codesto malessere, accresciuto di giorno in giorno, durò a lungo, s'inasprì. Si fece violenza al bambino. Una simile violenza, a malapena evocata e tuttavia così leggibile, basta per incrinare quel racconto bonario. Una strana confusione della signora Commanville viene ad accentuare il nostro imbarazzo: essa lascia intendere che Gustave e Caroline Flaubert impararono a leggere insieme. Ora Gustave aveva quattro anni di più della sorella minore. Supponendo che la signora Flaubert abbia cominciato ad istruirlo verso i cinque anni, l'ultima nata, di dodici o tredici mesi, assisteva alle lezioni dalla culla. I tre figli di Achille-Cléophas hanno dunque, uno dopo l'altro, ricevuto dalla signora Flaubert lezioni private, il secondo nove anni dopo che il maggiore aveva imparato a leggere, la terza quattro anni dopo che il secondo vi si provò per la prima volta. Ecco che tuttavia la signora Commanville, senza spaventarsi di sì grandi intervalli, convoca nello stesso paragrafo i suoi due zii e la propria madre. Perché, dal momento che non studiarono insieme? Leggete bene: la signora Flaubert si fece insegnante del brillante Achille; con Gustave, ricomincia l'esperienza. Per la ragione che i suoi primi successi l'avevano convinta dei propri doni pedagogici: Achille dovette essere un fanciullo prodigio. E Caroline, l'ultima venuta, madre della narratrice, imparò senza bisogno d'applicarsi. Ficcato in mezzo tra queste due meraviglie, Gustave, inferiore sia a questa che a quello, fa una misera figura. Come se la signora Commanville si fosse lanciata in un simile paragone – che non s'imponeva affatto – per ricordare al pubblico che le insufficienze del futuro scrittore si trovavano largamente compensate dall'eccellenza dei due altri bambini. Lo zio era maggiorenne quando la nipote venne alla luce; quando *Madame Bovary* apparve, essa aveva undici anni; non importa; persino a lei, che non ne vide se non il seguito, i primi anni di Gustave parvero inquietanti; egli ebbe quel ritardo, poi la «crisi di nervi» di cui sentì certamente parlare ben presto, e non ci fu bisogno d'altro: essa utilizzerà codesta gloria ma non ne resterà mai abbagliata. La signora Commanville nata Hamard, è una Flaubert da parte di madre; fin nell'elogio funebre di suo zio, essa tiene a ricordare la propria appartenenza alla più celebre famiglia di scienziati della Normandia. Per salvare l'onore dei

Flaubert, essa affianca un genio confinante con l'idiozia a due buoni soggetti, due cervelloni, vera progenitura di scienziati. Se codesta stessa signora, mezzo secolo dopo gli avvenimenti, non seppe trattenersi dal paragonare i tre bambini, s'indovina facilmente quel che Gustave dovette affrontare tra il 1827 e il 1830. Ma avremo l'occasione di tornare a lungo su questi paragoni. Si trattava di mostrare che Gustave, con la sua carenza, si trovò al centro di una tensione familiare, la quale non cesserà di accrescersi finché egli non avesse raggiunto «i ragazzi della sua età».

È tuttavia sicuro che il bambino non sapesse leggere prima dei nove anni? Quando vi si volesse credere, come ammettere che Gustave sapesse scrivere da così poco tempo quando indirizzava a Ernest Chevalier, il 31 dicembre 1830, ossia a nove anni, la lettera stupefacente di cui avremo altre occasioni di riparlare? A rileggerla essa colpisce per la sua fermezza: frasi concise e vigorose, vere; l'ortografia è un po' fantasiosa: non più del necessario. Non c'è dubbio: l'autore è padrone delle sue figurazioni grafiche. Propone d'altronde al suo amico Ernest di «mandargli le sue commedie». Il brano non è molto chiaro: si tratta di commedie che ha già scritto o di quelle che conta di scrivere quando Ernest «scriverà i suoi sogni»? In ogni caso la parola *scrivere* ha già per lui il doppio significato che ne costituisce tutta l'ambiguità: designa insieme il semplice atto di tracciare parole su un foglio e l'impresa singolare di comporre «scritti». Pensavamo di trovare un ex-idiota appena uscito dalle nebbie: cadiamo su un letterato. Impossibile. È vero: un diverso ambiente, l'intelligenza di un'educatrice, i consigli di un medico, tutto può servire ai bambini ritardati; basta loro un'occasione. E per molti di lento comprendonio, l'accesso al mondo della lettura si presenta come una vera e propria conversione religiosa, a lungo e insensibilmente preparata, di colpo resa attuale. Ma sono progressi improvvisi, che compensano i ritardi di un'annata. Di due, a rigore, non più. Gustave, a credere a sua nipote, aveva da riguadagnarne quattro o cinque.

No: analfabeta a nove anni, il bambino sarebbe troppo gravemente menomato perché si possa concepire il suo sprint finale. Gustave seppe leggere nel 1828 o '29, cioè a dire fra i sette e gli otto anni. Prima, il suo

ritardo non avrebbe preoccupato altrettanto; dopo, egli non avrebbe mai potuto riguadagnarlo.

Quel che rimane vero è che i Flaubert sono in pensiero. A lungo, Gustave non ha potuto cogliere i legami elementari che fanno di due lettere una sillaba, di più sillabe una parola. Difficoltà, queste, che se ne portano dietro altre: come far di conto senza saper leggere? Come ricordare i primi elementi di storia e geografia se l'insegnamento resta orale? Di ciò oggi non ci si preoccupa: i metodi sono più sicuri e, soprattutto, si accetta l'allievo *così com'è*. In quell'epoca c'era un ordine da seguire e il bambino doveva piegarvisi. Dunque, Gustave era in ritardo su tutta la linea.

### *Ingenuità*

Non interamente, però: papà Mignot gli leggeva ad alta voce, il bambino assorbiva una cultura diffusa, già letteraria; i romanzi ne eccitavano l'immaginazione, la fornivano di nuovi schemi, egli imparava come si adottano i simboli. Un bambino, se s'incarna per tempo in Don Chisciotte, inserisce in se stesso, a propria insaputa, il principio generale di tutte le incarnazioni: sa ritrovarsi nella vita d'un altro, vivere come un altro la propria vita. Sfortunatamente niente di tutto ciò era visibile. L'acquisito, trasparenze nuove, radure dell'anima, riflessi, era di tal natura da moltiplicare il numero dei suoi stupori: in ogni caso non lo riduceva. La signora Flaubert non seppe niente di questi suoi esercizi. E cominciò a nascere il dubbio: Gustave non sarebbe per caso un idiota? Ritroviamo i suoi allarmi nello spigliato racconto della signora Commanville:

«Il bambino era di un'indole tranquilla, meditativa, e d'una ingenuità di cui ha conservato qualche traccia tutta la vita. Mia nonna mi ha raccontato che restava lunghe ore con un dito in bocca, assorto, con un'espressione quasi sciocca. Quando aveva sei anni, un vecchio domestico, Pietro, divertendosi della sua innocenza, gli diceva, per non essere importunato dal piccolo: "Va a vedere... in cucina se io ci sono". E il bambino andava a interrogare la cuoca: "Pietro m'ha detto di venire a vedere se è qui". Non capiva che

volevano imbrogliarlo e, alle risate, restava pensieroso, intravedendo un mistero».

Testo curioso e menzognero; sotto il buon umore di Caroline, fa capolino la verità: Gustave era un povero di spirito, d'una inverosimile credulità patologica; piombava spesso in lunghe ebetudini, i genitori lo scrutavano in viso e temevano che fosse idiota. Non si può ammettere che tali confidenze fossero fatte gaiamente, in un sollievo trionfale; sarebbe un conoscer male la madre di Gustave: essa non ha *mai* creduto al genio, e neppure al talento, di suo figlio. In primo luogo queste parole per lei non avevano senso: vedova di un cervellone, soltanto i cervelloni avevano diritto alla sua stima; spirito pratico, non riconosceva dell'ingegno che agli uomini *capaci* e stimati per tali, perché la capacità consentiva loro di vendere i propri servizi al prezzo più alto. Da questo punto di vista doveva apprezzare il figlio maggiore più del secondo. Ed è ciò che probabilmente faceva, pur senza volergli troppo bene. Col cuore inclinava verso l'altro; e poi aveva qualche contrasto con la nuora. Ma pensava di restare a Croisset per dovere: Gustave era un malato, sarebbe morto o diventato pazzo senza le cure materne. Non c'è nulla di più strano di questa coppia di solitari feriti, ognuno dei quali si rintanava lontano dagli uomini in quella casa in riva all'acqua e pretendeva di non restarvi che per soccorrere l'altro. Ma la gelida sollecitudine della signora Flaubert dimostra la poca stima che essa aveva di suo figlio; prima l'idiozia, poi l'allarme del padre, placato per un momento, poi all'improvviso risorto quando Gustave ebbe diciassette anni, gli anni sterili di Parigi e, infine, la crisi di Pont-l'Évêque, il mal caduco, finalmente l'isolamento volontario e l'oziosità, tutti codesti infortuni le sembravano collegati da un filo segreto: nel cervello del piccino qualcosa si era guastato, forse fin dalla nascita: l'epilessia – era il nome che veniva dato alla «malattia» di Flaubert – era, insomma, l'idiozia perdurante. Egli parlava, grazie a Dio, ragionava, ma non per questo era meno incapace in assoluto di esercitare un mestiere, ciò che si era temuto di dover prevedere fin dal suo sesto anno. Scriveva, certamente, ma così poco: che cosa faceva lassù, nella sua camera? Sognava, si gettava sul divano, sopraffatto da un nuovo attacco, oppure ricadeva nelle sue vecchie ebetudini. Lavorava, diceva, a un nuovo mostro che chiamava «la

Bovary»; la madre, prevedendo che corresse incontro a uno smacco, si augurava che egli non terminasse mai la propria opera. Mai voto fu più saggio: ella se ne rese conto quando apprese che quegli osceni scarabocchi stavano per disonorare la famiglia e che l'autore sarebbe stato trascinato sul banco dell'infamia. La piccola Caroline Hamard era allora sui dodici anni e i particolari che essa ci riferisce, la sua nonna glieli comunicò negli anni che seguirono allo scandalo. È chiaro che la vedova aveva il sentimento di confidarle un doloroso segreto, apprensioni malauguratamente ribadite: «Fin da bambino tuo zio ci ha dato un mucchio di preoccupazioni». La signora Flaubert fu una madre che non capiva il figlio, perché era vedova d'un marito che essa non aveva capito: esasperò «l'irritabilità» del figlio minore addossandosi per devozione tutti i giudizi sbagliati che quello Sposo adorabile aveva espresso su di lui. Caroline fu la sua confidente: Gustave traeva una gioia vendicativa dal fare l'educazione di sua nipote: io, il forzato dell'abbecedario, istruito dalle mie sofferenze, illustro il mondo a questa bambina senza che le costi una lagrima. Ma la nonna aveva prevenuto contro di lui la nipotina, che prevenuta rimase, qualunque cosa egli facesse, e, incapace di apprezzare lo zio, meglio si applicò a utilizzarlo che a volergli bene. Per dare al brano citato tutto il suo senso, bisogna vedervi la trascrizione in stile edificante del malevolo chiacchiericcio di due comari, una delle quali è una donna lagnosa che sta invecchiando, l'altra una piccolo-borghese, e neanche tanto buona, dai dodici ai quindici anni: costoro sbranano l'inquilino del piano di sopra, l'una per disperazione, e spesso per suscettibilità ferita, l'altra per giovanile malignità conformista. Ed è la nonna che ha potuto dire: «Un'ingenuità di cui ha conservato qualche traccia». Caroline è incapace di fare una riflessione così giusta; d'altronde bisogna aver visto coi propri occhi, nella sua realtà, l'innocenza del bambinetto per ritrovarla nell'adulto sotto vari travestimenti. Venendo dalla signora Flaubert, e sostenuta sull'aneddoto che conosciamo, l'intenzione è chiara: questo romanziere, che pretende di leggere nei cuori, non è che un babbeo, un credenzone che ha conservato nell'età matura l'eccezionale credulità dell'infanzia. Quanto all'esempio riferito, sorprende. A sei anni, i bambini «normali» si orientano non senza fatica nello spazio e nel tempo: sull'essere,

sull'io, esitano, la loro ragione si confonde. Ma questo vecchio che vedono, che toccano e che discorre con loro, *qui ed ora*, non si darà loro a bere che sia nel medesimo istante al capo opposto dell'appartamento. A sei anni, no. Né a cinque, e neppure a quattro: se «vanno a vedere in cucina», gli è che non possiedono del tutto l'uso delle parole, che non le avranno capite che a metà o che si precipitano senza troppo ascoltare, per la gioia di correre a perdifiato. Invero, l'unicità dei corpi e la loro localizzazione sono caratteri semplici e manifesti: occorre un lavoro della mente per *ricoscerli*, ma che cosa farà esso se non rendere interiori le sintesi passive dell'esteriore? Lo sdoppiamento, al contrario, o l'ubiquità di un essere individuato, sono punti di vista della mente, contraddetti dall'esperienza quotidiana e che nessuna immagine mentale può puntellare. Infatti tali nozioni sono caratterizzate dalla loro stessa complessità: non si può estrarle se non dalla disintegrazione dell'identità; per concepire un simile gemellarsi dall'identico, bisogna essere adulti e teosofi. Un bambino tardivo può conservare a lungo una visione confusa dell'individualità localizzata, ma egli ne sarà allontanato sempre più da queste dicotomie: perché soltanto per pensare che un individuo si sdoppi bisogna dapprima saperlo individualizzare. Gustave è dunque l'eccezione? Sarebbe grave: tanto più che egli arriva fino a interrogare la cuoca e che, anche dopo la beffa, non si accorge di esser stato preso in giro. Per fortuna, la regola è rigorosa, come ho appena mostrato, e non tollera neppure la famosa eccezione che la confermerebbe. Altrimenti detto, questa storia è un'invenzione pura e semplice.

### *La fiducia come spiegazione*

Questo esempio di ingenuità non è che un simbolo. Caroline ne ha trovato rassicurante la balordaggine e gli ha dato il colpo di pollice che ci voleva. Simbolo di che? D'un mucchio di piccoli avvenimenti familiari, troppo «privati», secondo lei, per essere raccontati. Perché il bambino credesse al suo interlocutore, non ebbe mai bisogno, siamo pur sicuri, d'una simile distorsione mentale: gli si davano, per ridere, delle informazioni false ma verosimili: che i suoi compagni di giuoco non erano arrivati – quando lo

aspettavano dietro la porta; che suo padre se n'era già andato «a fare il suo giro» senza portarlo con sé – quando il dottore gli stava alle spalle, pronto a sollevarlo e a metterlo nel calessino. Tutti i genitori sono faceti: soggetti a scherzi fin dall'infanzia, si divertono a farne ai loro ragazzini: affettuosamente. Sono a mille miglia dall'immaginarsi che li sgomentano. Le piccole vittime devono sbrogliarsela con sentimenti falsi che vengono loro attribuiti e che essi interiorizzano, con false notizie che saranno smentite immediatamente o il giorno dopo. Queste burle non sono sempre criminali: il bambino cresce, si libera con la contestazione, guarda senza indulgenza i grandi fare i bambini. Ma Gustave resta segnato. La signora Flaubert attribuisce abbastanza importanza alle sue ingenuità per riferirle alla nipotina: essa sostiene che una simile «innocenza» non sia mai interamente scomparsa. Caroline ha ragione di lasciar intendere che l'amore è all'origine di codeste ingenuità? Certo, il bambino non concepisce che gli adulti possano ingannarlo per capriccio. Dopo tutto, Descartes non garantisce diversamente il nostro sapere: Dio è buono, dunque non può voler ingannarci. Ragione valida. Per Gustave è più che una ragione, è un umile diritto. Vi è sempre stata nella fiducia una generosità calcolatrice: io ve la dono, tocca a voi meritarsela. E il piccino, nello slancio del suo fervore: poiché me lo dite, bisogna che sia vero; non mi avete messo al mondo per canzonarmi. Ma una fede tanto cieca da dove viene? Spinta all'estremo, non è essa stessa una difesa? O, quanto meno, non ha la mansione di sostituire qualcosa che è stata perduta o che non è stata data, di colmare una lacuna? Bisogna avanzare con prudenza allorché si tratta di una protostoria e quando le testimonianze sono rare e truccate. Tenteremo, con una descrizione, seguita da un'analisi regressiva, di stabilire *quel che manca*. E, se ci riusciamo, cercheremo, con una sintesi progressiva, di trovare il *perché* di una simile carenza. Non sarà tempo perduto; poiché nel futuro scrittore codesta tenace ingenuità esprime un errato rapporto iniziale col linguaggio, la nostra descrizione non mirerà dapprima che a precisare codesto rapporto.

Sì, la ingenuità non è in origine che un rapporto con la parola, poiché è attraverso la parola che queste panzane vengono comunicate. Meglio: poiché non corrispondono a nessuna realtà, non bisognerebbe vedervi che dei



lessichemi: la disgrazia del piccolo Gustave è che qualche cosa, in lui, lo allontana dall'afferrare le parole come semplici segni. Beninteso, anche nel bambino «normale», occorre un lungo esercizio per distinguere la pesantezza materiale del vocabolo, le sue aderenze, la pressione intimidatrice che esercita su colui al quale si parla, in una parola la potenza magica del suo puro valore significante. Ma l'ingenuità di Gustave, giacché persiste, mostra che egli non ha potuto effettuare questo lavoro fino in fondo: senza dubbio impara a decifrare il messaggio, ma non a contestarne il contenuto. Un falso pensiero gli è trasmesso dal verbo; ben presto la sua assurdità salta agli occhi – persino a quelli del bambino – eppure resta in lui incontestato. Il senso diventa materia: ne acquista la consistenza inerte. Non per evidenza; per densità. L'idea si è ispessita, schiaccia la mente che la sostiene: è una pietra che non si può né sollevare né gettar via. Comunque, questa enorme massa è rimasta *senso* da parte a parte. Il significato – questa trascendenza che non esiste se non per il progetto che la prende di mira – e la passività – puro In-sé, pesantezza materiale del segno – passano l'uno nell'altra; questa coppia di contrari s'interpenetra invece di opporsi. Il più grave è che il bambino non trae alcun profitto da codeste delusioni ripetute: gli dicono delle bugie, gli danno da intendere che suo padre è assente; questi immediatamente si presenta, in mezzo alle risate. Ma tale inganno che subito si rivela, non ha mai avuto per lui il valore di un'*esperienza*.

Si sarà inteso che espongo ciò che appare: per raggiungere la verità, bisogna rovesciare i termini: è la mente, in Gustave, che si anchilosa davanti alla parola; basta rivolgergli una parola, tutto si blocca, tutto si ferma. Il senso importa poco: è la materialità verbale che lo affascina. Né bisogna vedere in codesta «anchilosi» soltanto un simbolo: lo spirito non si anchilosa mai. Il che non può intendersi che in una sola maniera: è nelle sue relazioni umane attraverso il Verbo, che è colpito fin dalla prima infanzia. Ai figli degli uomini la credulità viene dagli uomini che li contagiano attraverso il linguaggio, cioè a dire attraverso il mezzo conduttore di tutte le comunicazioni articolate. Questo mezzo già li circonda, vi sono nati, è stato modellato – bene o male – perché vi si adattino. Quando l'apparato sensorio-motorio è «normalmente» sviluppato, e tuttavia la risposta del bambino al

messaggio è «anormale», questa duplicità trova origine nel difficile livello in cui ogni discorso è un uomo, in cui ogni uomo è un discorso; esso lascia intendere un'errata inserzione del bambino nell'universo linguistico, cioè a dire: nel mondo sociale, *nella sua famiglia*.

Per cogliere più da vicino codesta strana credulità, conviene ricordare alcuni fatti elementari e generali: questo anzitutto, che il linguaggio di colui che parla si dissolve immediatamente, di solito, nella mente di chi ascolta; resta uno schema, concettuale e verbale insieme, che presiede alla *ricostituzione* e alla comprensione. Quest'ultima sarà tanto più profonda quanto più sarà inesatta la restituzione parola per parola. Ora, questa comprensione è un atto personale: l'ascoltatore, se torna a citare, non fa che prestar la propria voce a un oggetto trascendente che si realizza per mezzo di essa e prende il volo verso glottidi nuove; se egli *comprende*, ripercorre *per conto proprio* la strada già seguita. Alla fine, l'atto è del tutto suo, benché la realtà compresa possa essere una nozione universale. Non si tratta, è chiaro, di pensare senza parole: ma l'intelligere – o il comprendere – quando è intero, definisce una serie praticamente illimitata di espressioni verbali e si fa *regola a priori* per scegliere fra queste la più propizia, in ogni circostanza e secondo ogni interlocutore. Il pensiero non è allora né questo né quel membro della serie – come se qualche espressione dovesse essere *a priori* privilegiata – né un'opzione capricciosa e trascendente –; in qual modo *scegliere* il verbo senza essere il verbo medesimo? Esso è insieme la totalità della serie – cioè a dire delle relazioni differenziali che legano tra di loro le diverse espressioni e una forma distinta, sul fondo oscuro della serie totalizzata, quella di tali espressioni che sembra la meglio adatta alla situazione presente. Un'idea capita, sono io e tutto il non-io: è la *mia* soggettività che prorompe e sprofonda nell'inessenziale a vantaggio dell'oggetto. Ma, per l'appunto, sono io mai più libero e più incondizionatamente me stesso che in quella «deflagrazione statica» che si allarga lungo i margini fino ad investire tutto? Allo stesso modo, il linguaggio *sono io* e *io* sono il linguaggio. Un'idea, da questo punto di vista, è, in me, la colonna delle frasi che la esprimono, capitello soleggiato, zoccolo nelle tenebre, e che mi definisce *nel tempo* come la ragione – a me

stesso nascosta – delle parole scelte, e *nell'attimo* dalla scelta sovrana *d'una* espressione nell'intreccio infinito di tutte e, conseguentemente, dal mio apprezzamento degli uomini e della situazione. E nella ghirlanda a spirale delle parole, bisogna vedervi anche *io nell'Altro*: il linguaggio esprime il rapporto umano, ma è il rapporto degli uomini che va a cercare le parole – per rafforzarle, censurarle, bandirle – in ogni individuo. L'altro, in me, fa il mio linguaggio, che è il mio modo d'essere nell'altro. Così, quando l'uomo è linguaggio e quando il linguaggio è umano, quando ogni parola che ci viene gettata al passaggio ci supera di tutti i suoi oscuri legami con gli uomini che parlano, quando superiamo ogni parola in direzione dell'idea, cioè a dire verso la serie infinita delle sue possibili sostitute, la permeabilità delle coscienze è tale che l'*ingenuità* non è più concepibile. Di sicuro si mentisce, s'imbrogia, s'inganna: sempre, tutti. Ma è un'altra faccenda: la mistificazione degli adulti rinvia all'alienazione; quando essi emettono le loro menzogne, non hanno altra cura che di tenersi il più vicino possibile al Vero; i più abili mentitori le riducono a piccole sanguisughe impercettibili che essi applicano sulla pelle d'una verità riconosciuta. In altri termini, s'inganna per mezzo del linguaggio – e, beninteso, qualcuno si lascia ingannare, e altri no – ma il linguaggio di per se stesso non è ingannatore: non che non nasconda dei labirinti, dei trabocchetti o che, spesso, non vi siano miraggi in fondo alle parole. Solo che non può esser separato dal mondo, dagli altri e da noi stessi: non è un terreno estraneo e recintato che può circuirmi o deviare il mio discorso; sono io, in quanto sono il più vicino ad essere me stesso, quando sono il più lontano negli altri e fra le cose, è l'indissolubile reciprocità degli uomini e le loro lotte, manifestata contemporaneamente dalle relazioni interne di questo tutto linguistico senza porta né finestra, in cui non possiamo *entrare*, da cui non possiamo *uscire*, *dove siamo*. L'omogeneità della parola, con tutte le determinazioni oggettive e soggettive dell'uomo, fa sì che questi non può venire a noi come un potere straniero. Come sarebbe possibile? Egli è in noi, poiché noi lo comprendiamo; di lungi che venga, per imprevisto che sia, aspettava se stesso nel più profondo del nostro cuore; insomma, non è capito che da se

stesso: ciò vuol dire che è scomparso, che non lo si vede: resta la cosa stessa, segno della parola che si è annullata.

### *Ingenuità e linguaggio*

Beninteso, ho descritto la condizione astratta di adulti senza memoria. Attraverso la memoria, l'infanzia ci inquina fin dalle sue prime parole: crediamo di sceglierle per i loro significati volatili e leggeri, mentre s'impongono a noi per un senso oscuro. Ma tali problemi, essenziali per l'analista, non ci riguardano ancora: si tratta di capire la credulità, e noi non possiamo, dopo quel che precede, spiegarla altrimenti che con un «*impatto*» della parola sulla coscienza. Tutto accade come se, per il piccolo Gustave, la parola fosse insieme un significato compreso – cioè a dire una determinazione della sua soggettività – e un potere oggettivo. La frase non è dissolta in lui, essa non scompare davanti *alla cosa detta* o a colui che la dice: il bambino la capisce senza poter assimilarla. Come se l'operazione verbale non fosse fatta che a mezzo. Come se il senso – visto correttamente – invece di farsi schema concettuale e pratico, invece di entrare in rapporto con altri schemi della medesima specie, restasse agglutinato al segno. Come se il segno stesso, invece di andare a fondo con la propria immagine interiore, conservasse, per quella coscienza, la propria materialità sonora. Come se – nel senso in cui si parla di pietre che cantano e di fontane che piangono – le parole non fossero ancora, per il bambino, che rumori parlanti.

È concepibile un simile atteggiamento? Sì: se la comprensione si ferma prima che sia compiuta; l'idea resta prigioniera dell'espressione altrettanto che questa dei suoni che la trasportano; mancando il controllo della gamma di frasi che *potrebbero* restituirlo, il contenuto del significante resta su un livello di asserzione: non lo si dirà né possibile né impossibile, semplicemente è. L'incontro col significante – fatto reale: il bambino ha inteso dei suoni – non è distinto da quest'altro fatto: l'esistenza reale del significato. E, in maniera più generale, il senso – strano amalgama di una pienezza sonora e d'una trascendenza cui si mira a vuoto – resta senza determinazione di modalità: per riferirlo ai modi ipotetici o apodittici,

bisognerebbe poterlo staccare dal «boccone sonoro»; ma se suo modo è la pura essenza, codesta pura artificialità, non potendo definirsi in rapporto al necessario, al possibile, resta essa stessa indeterminata. Tuttavia non ci si stupirà che, in determinate condizioni, lo sviluppo del linguaggio si arresti e che, fin quando non si completa, le operazioni verbali sembrano folli: codesto pensiero prigioniero, garantito ma schiacciato dalla presenza effettiva del suo segno, l'abbiamo incontrato nelle formule magiche, nei versi aurei e nei *carmina sacra*; lo ritroviamo ogni notte nei nostri sogni.

Se Gustave, a sei anni, confonde il segno e il significato al punto che la presenza materiale di quello è l'evidenza che garantisce la verità di questo, bisogna per prima cosa che egli abbia un rapporto sbagliato con l'Altro: effettivamente, crede tutto ciò che si dice: per stupore davanti all'oggetto verbale, per amore devoto degli adulti. Ma non collega *veramente* le parole con coloro che le hanno dette: prima di tutto egli vi vede più degli imperativi che delle affermazioni: queste si impongono di per sé e poi *bisogna credervi* perché sono un dono grazioso fattogli dai suoi genitori. Inoltre, in mancanza della reciprocità – foss'anche effimera – che una comprensione piena determina con tutte le sue strutture, la parola dell'Altro gli sembra *parola data* in tutte le accezioni del termine. *Dire* non è *enunciare*: la frase, voluminosa presenza, è un regalo materiale che gli viene fatto; gli si offre una scatola musicale, come dire un vassoio sonoro. Se la musica ha un senso, tanto meglio; lo si prende, lo si serba: è un ricordo. Si vede quel che manca: l'*intenzione*. L'oggetto donato, il bambino adora in essi la volontà paterna di fargli piacere, ma è la stessa generosità che scopre nella minima carezza del dottor Flaubert. Parlare o arruffargli i capelli è una medesima cosa. Fra i genitori e il bambino, si direbbe che i gesti della tenerezza, silenziosi, efficaci, «bestiali» nelle persone, come nelle bestie, siano la sola *comunicazione* possibile. Questo bambino selvaggio e – se dobbiamo credere ai suoi primi scritti – non lontano dall'animalità, non può amare gli uomini o credersene amato che al livello della comune sub-umanità.

Ciò che più colpisce, effettivamente, nel racconto di sua nipote, è che, nel medesimo paragrafo, essa fa notare le ebetudini di Gustave e la sua credulità. Come se quelle non fossero che dei tentativi rinnovati per sfuggire

a questa, come se il bambino tentasse di evadere dal linguaggio, lasciandosi calare nel silenzio. Se ne sta tranquillo, non apre bocca, si lascia assorbire dal mondo circostante, le piante, i ciottoli del giardinetto, il cielo, e, a Vonville, il mare: si direbbe ch'egli cerchi di dissolversi nella natura indicibile, rifiutando la presenza della nomenclatura per rifugiarsi nel contesto innominato delle cose, nei movimenti irregolari, indefinibili, dei fogliami, delle onde. Tra queste prime fughe da se stesso e il voto ultimo del Saint Antoine: «essere la materia», vedo affinità sorprendenti. È troppo presto tuttavia per occuparcene. Limitiamoci a descrivere.

Anche a prender le cose semplicemente, come si presentano, colpisce che il silenzio delle ebetudini sia tutt'insieme il contrario e il complemento delle sonorità di bronzo, inerti e implacabili, che vibrano in Gustave, *altre* e sue, subite, mai del tutto comprese. Restava *per ore* con un dito in bocca, con un'espressione sciocca: quel bambino tranquillo, che reagisce a sproposito quando gli si parla, prova meno di chiunque altro il bisogno di parlare: le parole, come si dice, non gli vengono, né il desiderio di farne uso. Ciò significa sicuramente che egli non comunica volentieri: i suoi sentimenti non si dirigono spontaneamente verso gli altri, ai quali non sono per natura destinati, né mirano ad *esprimersi*. Non concludiamone che essi siano intenzionalmente «egocentrici»: niente Ego senza Alter, senza Alter Ego: non esprimendosi *agli altri*, restano inesprimibili anche per lui. Essi vengono vissuti in pieno e vagamente senza che nessuno sia presente per viverli: senza dubbio ciò deriva dal fatto che il loro contenuto è, come direbbe Lacan, «inarticolabile»; ma il motivo non ne è forse una prima difficoltà dell'articolazione, aumentata da una segreta opzione per l'inarticolato? L'evidente connessione delle insufficienze di Gustave – in quanto «parlato» o «parlatore» – finisce di convincerci: nel bambino il linguaggio è cattivo conduttore; attraverso di esso, non è soltanto il rapporto con l'altro che si trova a essere falsato, è anche, in pari tempo, il rapporto con se stesso. Il bambino è mal avvitato nell'universo del discorso. La parola non è mai *sua*: ora l'ebetudine inghiotte il verbo, e ora questo, caduto dal cielo, lo tirannizza. In quest'ultimo caso, fin nella più profonda interiorità, esso rimane esteriore. Ciò significa che non fa oggetto, entrando nel bambino

attraverso l'orecchio, delle operazioni classiche: accoglienza, ripresa in pugno, riclassificazione in una serie verbale a titolo di permanente possibilità del soggetto. Tali operazioni si fanno da sé stesse, se il bambino è già linguaggio o, se si preferisce essere linguaggio è rifare in sé, senza soste, tali operazioni. Si presenti allora una parola, ed è il linguaggio che accoglie il linguaggio. Ma in Gustave, se il verbo gli manca, o lo stordisce, significa che il suo proprio tessuto, la trama delle sue «idee» e dei suoi sentimenti, non è *abbastanza verbalizzato*. Nell'età in cui tutti parlano, egli sta ancora *imitando* chi parla; e il suono che echeggia bruscamente in lui, se gli s'impone, è attraverso codesto «*estrangement*»<sup>\*</sup> che provoca. E l'*estrangement* non ha che una spiegazione: non vi è né misura comune né mediazione tra l'esistenza soggettiva di Gustave e l'universo dei significati: sono due realtà perfettamente eterogenee di cui l'una si mette ogni tanto in contatto con l'altra. Un bambino di sei anni, solitamente, si trova designato fino al fondo di sé dagli altri e da se stesso: vivere è produrre dei significati;<sup>\*\*</sup> soffrire, è parlare; permeabile ai sensi esteriori, inquantoché è provvisto egli stesso di senso e produttore di senso (traduco qui la parola tedesca *sinngebend* presa nella sua accezione fenomenologica). Gustave non produce sensi. La sua vita non si presenta ai suoi occhi come un senso, egli non è, in se stesso, designato da nulla, né da un nome proprio né dal nome generico di ciò che prova. Eppure vive, gusta la vita, si proietta fuori di sé verso il mondo che lo circonda: ma vita e parole sono incommensurabili. A dire il vero io esagero: la verbalizzazione della sua esistenza è cominciata, poiché, per prolungati che siano i suoi silenzi, egli parla, si appropria di un vocabolario, ascolta e comprende quello che gli si dice. Solo che le parole non designano mai veramente ai suoi occhi ciò che egli prova. Né, senza dubbio, il suo vero rapporto trascendente col mondo. Gli oggetti che lo circondano sono le cose degli altri. I genitori lo obbligano talvolta a designarsi attraverso i segni da loro scelti: di' buongiorno alla signora, dille come ti chiami; dove ti fa male? lì o qua? Ma, dicendo il vero, egli si rende conto che la Verità gli resta estranea. Per questo motivo sarà il più credulone dei bambini: poiché non possiede la Verità, poiché si tratta di un rapporto degli altri con le cose e tra di loro, poiché ogni parola *vera*, rivelando il

mancato sostegno dell'esistenza e del Verbo, gli si manifesta col malessere che provoca, e mai con una evidenza, egli si affida al principio d'autorità. Diciamo che vede le parole *dal di fuori*, come cose, anche quando sono in lui: è una simile disposizione di spirito che si troverà più tardi all'origine del Dictionnaire des idées reçues; dapprima i vocaboli sono delle realtà sensibili; i loro legami si operano dal di fuori – incidenti, usanze, istituzioni –, il senso viene al terzo posto, risultato rigoroso dei due primi momenti, ma, in se stesso, *qualunque*. Emma e Léon parleranno della Natura perché la situazione esige – attraverso le abitudini sociali – che se ne parli; non che vi sia per questo una ragione logica: semplicemente si evoca la Natura a un certo stadio dei rapporti sessuali. Nel medesimo momento, migliaia di coppie dicono le medesime cose nei medesimi termini: l'essenziale, per tutti codesti innamorati ancora platonici, è di sentire attraverso simili banalità una «comunione d'anima» con le loro future amanti. Insomma, i legami delle parole sono fisici, sono le modulazioni di un canto; rese istituzionali, quelle degli innamorati hanno per fine di sostituire le carezze impossibili a codesto stadio, di prepararle e, attraverso la comunicazione dei fiati prima del bacio, di risvegliare un sentimento di reciprocità; il senso c'è, nei vocaboli, prefabbricato, se ne ha bisogno non *per se stesso*, ma perché i futuri amanti, condividendo un gusto, creino l'equivalente d'un desiderio condiviso. Si ritrovano in una tale concezione del linguaggio – ci torneremo su con comodo – gli antichi no del bambino: adulto, Gustave conserva «le tracce delle sue ingenuità»; conserva anche, in sostanza la sua ostinazione a non rientrare mai del tutto nell'universo del discorso: di fuori e di dentro, vede le parole alla rovescia, nella loro stranezza sensuale, considera i luoghi comuni come imperativi stampati nella materia verbale e che ogni individuo ha il compito di riprodurre con le inflessioni della propria voce; continua a pensare che il verbo lo corrode e non potrà mai designarlo del tutto. Nel suo caso, la difficoltà d'imparare a leggere proviene da un turbamento generale e più antico, la difficoltà di parlare.

Tutto ciò, il racconto di Caroline permette se non altro di presentirlo, senza che ci dia il mezzo di approfondire queste prime impressioni. Codesta



eterogeneità radicale, in Gustave, della vita mentale e del linguaggio, che cos'è esattamente? Non basta mostrarne l'apparente incompatibilità, occorre precisarla rigorosamente: di fatto, ogni animale umano – direi anzi ogni mammifero – che parli o no, non può vivere senza entrare nel movimento dialettico del significante e del significato. Per il semplice motivo che il significato nasce dal progetto. Così Gustave, per mal adattato che sia all'universo della *espressione*, è segno, specificato, significante, significato nella stessa misura in cui i suoi più elementari impulsi si manifestano per mezzo di progetti. D'altronde egli lo sa; poniamo che corra ridendo a gettarsi nelle braccia aperte di suo padre, si decide in base a un segno, realizza un rapporto reso manifesto tra il Signore e il Vassallo. Meglio: la carezza è un segno. Perché la richiede se non perché essa *significa* l'amore paterno? Dove cominciano dunque i dubbi, cioè a dire le ripugnanze e le impossibilità? Col linguaggio articolato? Perché? È troppo presto per tentar di rispondere a queste domande. Ciò che importa, prima di tutto, è di puntellare questa descrizione con altre testimonianze. Non dimentichiamo, in effetti, la fragilità di questa: due paragrafi inseriti nelle chiacchiere ben educate della signora Commanville e che riferiscono, edulcorate, confidenze della signora Flaubert. Queste, d'altronde, riguardano fatti seppelliti nel passato più lontano: *almeno* un quarto di secolo divide la resistenza di Gustave all'alfabetizzazione dal momento in cui la vedova di Achille-Cléophas la rievoca davanti alla nipotina; codesta donna, prematuramente invecchiata da lutti successivi, non avrà deformato o semplicemente esagerato i suoi ricordi? Dopo tutto, Gustave legge e scrive correttamente, abbastanza bene, in ogni caso, per aver fatto un capolavoro. I suoi smarrimenti infantili, o non erano rilevanti come sua madre afferma, oppure non hanno avuto conseguenze. Certo, non tutto va tanto bene per Flaubert: ha detestato la vita di collegio, la vita di studente; vittima d'una «malattia nervosa», che la sua biografia si prende cura di passare sotto silenzio, egli si rinchiude a Croisset. Ma accostare a un'infanzia cosiddetta ritardata quei turbamenti dell'adolescenza e della maturità, spiegare questi con quella, o semplicemente utilizzarli per confermare le dichiarazioni di Caroline Commanville, sarebbe come cavare un coniglio dal cappello, se non

disponessimo di una testimonianza abbondante, dettagliata, che è di soli cinque anni posteriore agli avvenimenti che stiamo trattando: quella di Gustave in persona. Difatti, le sue prime opere parlano senza tregua della sua infanzia. E certamente, ciascuno di noi non smette di raccontare il bambino che è stato, che è: ma, in certe epoche, se ne ha meno coscienza che in altre, si descrive quel tempo passato, non superabile, senza saperlo. L'adolescenza, in particolare, è spesso rottura: si pensa al presente, all'avvenire, si descrive quel che si crede di essere oggi, si vuol sapere ciò che si diverrà. Gustave, a quindici anni, in più d'uno dei suoi racconti, parla coscientemente della sua prima infanzia: in particolare delle sue ebetudini e dei suoi tormenti di fronte all'abecedario. Gli è che egli non ha cessato né cesserà mai di essere per sé medesimo quel bambino che hanno ucciso. Noi sapremo le ragioni di questa fedeltà, ma non subito: dobbiamo lasciare questa vita svilupparsi sotto i nostri occhi e non domandare nulla per il momento ai ricordi di Flaubert, se non d'infirmare o di confermare il racconto di Caroline.

Rileggiamo *Quidquid volueris*.\*\*\* È chiaro che Djalioh, l'uomo-scimmia, rappresenta Flaubert stesso. A che età? Questo personaggio ha sedici anni, uno di più del suo creatore. Ma è il prodotto di un incrocio mostruoso: uno scienziato, il signor Paul, ha per i bisogni della Scienza fatto violare una schiava da un orang-utan. In codesto antropopiteco, l'eredità scimmiesca blocca lo sviluppo umano. Ciò vuol dire che *resta bambino*, che sorpassa d'un niente il momento in cui l'uomo e l'animale sono – secondo Gustave – ancora indistinguibili. Si dirà che il giovane collegiale vuol designare se stesso, quale presentemente è sui banchi di scuola? Sì e no: Gustave non è uno «scolaro brillante», lo vedremo, ma è un abbastanza buon allievo, legge, scrive, frequenta ragazzi della sua età, s'inebria, con Alfred, di discussioni metafisiche: non può mirare a se stesso, attraverso Djalioh, che s'egli ritiene la propria infanzia *la verità profonda* dei suoi quindici anni. È quella, indimenticabile, indimenticata, che l'ha fatto ciò che egli è divenuto: essa resta in lui, sempre *attuale*, ma non è tanto la realtà vissuta del suo presente quanto un asse universale di riferimento, che una spiegazione immediata di tutto ciò che fa, di tutto ciò che sente. Il bambino non è l'adolescente: è la

catastrofe ad averlo prodotto e a limitare i suoi orizzonti. Per ciò stesso questa è permanente, egli la tocca; se pensa a sé, torna sempre indietro di otto anni, a quell'epoca fra due età, in cui sono cominciate le sue disgrazie. Non accetteremo una simile testimonianza senza critiche. A quindici anni, il giovinetto è passato – vedremo perché – dalla difesa elastica al contrattacco. Comincia con l'accettare il giudizio altrui, con lo spingerlo all'estremo: ero un ritardato, peggio ancora: un antropopiteco. Ma lo ero per rovesciare di colpo i valori e ritorcere l'accusa contro gli accusatori. Uomo-scimmia, perché no? Siate delle bestie, se potete, dei sub-umani, a rigore, qualunque cosa piuttosto che degli esseri umani. Veniamo avvisati che Djalioh, per quel che riguarda i nessi logici, è un po' scarso; i *rapporti* gli sfuggono; il che deriva dai suoi lobi cerebrali: e l'autore, scrupolosamente, ci descrive la scatola cranica del mostro: «Quanto alla sua testa, era stretta e compressa sul davanti, ma da dietro aveva uno sviluppo prodigioso...». Atrofia dei frontali, dunque dell'intelligenza; ipertrofia degli occipitali, dunque della sensibilità. Il giovane frenologo avrebbe forse letto Gall? Credo piuttosto che queste sciocchezze gli vengano da suo padre. Non importa: quel che conta è che – l'autore ce lo farà sapere quando la sua creatura avrà già conquistato le nostre simpatie – Djalioh è analfabeta:

«– Ebbene, che cosa fa?... Gli piacciono i sigari?

«– Per niente, mio caro, ne ha orrore.

«– Va a caccia?

«– Ancora meno, le fucilate gli fanno paura.

«– Ma certamente lavora, legge; scrive tutto il giorno?

«– Bisognerebbe, per questo, che sapesse leggere e scrivere».

Le domande sono poste da ridicoli vitaioli, le risposte vengono dall'infame signor Paul. L'autore riferisce questo dialoghetto senza nessun commento, ma è convinto che noi lo giudichiamo per quel che vale. Di che si tratta, insomma? Di *situare* Djalioh nella società. Quei benestanti domandano s'egli è dei loro. No: niente donne, niente sigari, niente cavalli, niente fucili. Eccolo sospettato: sarà senza dubbio un intellettuale. Qui li aspettava il signor Paul. Intellettuale? Nemmeno: è analfabeta. Rivela l'origine del mostro ai invitati sbigottiti. Analfabeta, sia pure. Ma perché?

Hanno trascurato di istruirlo? Flaubert non lo dice. Ma sottolinea a più riprese l'interesse che gli scienziati dedicano alla più stupefacente esperienza del secolo e al suo felice esito. È credibile che non si sia trovato un solo biologo smanioso d'insegnare a leggere a Djalioh? La scienza esige che si tentasse la prova: e dunque fu tentata. Invano. Se Djalioh non sa nulla, bisogna accusare soltanto la sua costituzionale incapacità. Egli non riesce a legare le sillabe tra di loro. Né *a fortiori* i concetti tra di loro. Ecco qualcosa che conferma le confidenze della signora Flaubert: *Quidquid volueris* rende testimonianza di un'acre e forte memoria incapace di superare uno scacco infantile. Essere un Flaubert, avere sette anni e non sapere leggere era ciò ch'egli non poteva, otto anni prima, sopportare. A quindici anni, questo rimane per lui un ricordo intollerabile: è la Sventura e la Caduta, l'origine di quel che egli è, l'umiliazione che egli compensa con questo perpetuo rimuginarci su: proprio lui.

Ma Gustave si spinge oltre e, dietro alla sua incapacità di capire il linguaggio scritto, ci fa intravedere il suo manchevole rapporto col linguaggio orale. Non dice espressamente che Djalioh non parla – benché si trovino persone per condannarne il mutismo. Diciamo che tace, in generale, e che, se tenta di parlare, la parola non supera la barriera dei suoi denti e, in ogni caso, non è mai intesa. Una volta, le sue labbra si muovono, niente ne esce. Un'altra volta: «Djalioh... volle dire una parola, ma fu così sussurrata, così timorosa, che la si prese per un sospiro». Si noterà ch'egli ha il fiato mozzo *dalla paura*. Ora non sembra, di solito, che l'antropopiteco, docile e calmo in apparenza, nutra una particolare paura degli uomini: è il linguaggio stesso a preoccuparlo. A mezza strada fra l'imitazione scimmiesca della parola umana e la produzione cosciente di segni, il povero Djalioh non osa emettere un suono, non riuscendo a sapere quel che fa, per terrore di sbagliare. Una stessa causa profonda lo costringe al mutismo e gli impedisce d'imparare a leggere. Un difetto d'intelligenza? Senza dubbio. Ma non questo solo: a tutti quegli uomini, che non sono della sua specie, egli non ha niente *da dire*. Tuttavia, il giovane narratore non rifiuta al suo personaggio un vago bisogno d'espressione. Ma, come diceva la de Staël d'uno dei suoi troppo giovani amanti: «La parola non è il suo linguaggio». Una volta,

l'uomo-scimmia si avvicina a un violino. Lo rigira fra le mani, senza saper che farne; per poco non spezza l'archetto, poi, imitando i musicisti che hanno appena lasciato i loro leggi, si «mette (il violino) sotto al mento». Sulle prime è «una musica falsa, bizzarra, incoerente... sono suoni lenti e molli...». Poi si diverte: l'archetto «saltella sulle corde». La musica «è a scatti, piena di note acute, di gridi laceranti... e poi arpeggi arditi... note che corrono in massa e pigliano il volo come un pinnacolo gotico... (il tutto) senza tempo, senza canto, senza ritmo, una melodia nulla, pensieri vaghi e scorrevoli... sogni che passano, e fuggono, spinti da altri, in un turbine senza riposo»...

Bisogna anche notare che codesta improvvisazione non mira a rendere l'estasi noetica, ma piuttosto le passioni terrestri del poeta. È chiaramente detto, inoltre, che l'antropopiteco non pensa affatto a comunicare: «Guardò tutti quegli uomini, tutte quelle donne (che da principio ridono dell'improvvisazione)... con grandi occhi stupefatti; non comprendeva tutte quelle risate.\*\*\*\* E continuò». Insomma, non suona *per gli altri*: suona e gli altri assistono. Teniamo presente, tuttavia, questo tentativo: Djalioh s'incarna nella musica, *si esprime* attraverso essa, ma non accetta di *designarsi* col linguaggio articolato.

Ecco il mostro, ecco il bambino idiota: «fantasioso, secondo gli uni, malinconico secondo gli altri, stupido, pazzo, finalmente muto, aggiungevano i più savi...». I più savi, beninteso, sono la signora e il dottor Flaubert, la cieca intelligenza dei quali non sa distinguere tra i sospiri di Djalioh e i suoi sforzi – rarissimi, è vero – per pronunciare una parola: «che fosse una parola o un sospiro» commenta Gustave, «poco importa, ma là dentro c'era tutta un'anima». Tutta un'anima: gli è che il bambino ritardato l'aveva vinta con facilità sui membri della nostra specie, per la profondità dei suoi sentimenti. Al tema del linguaggio fa contrasto quello delle ebetudini. La vita di Djalioh sarà tagliata in due da una catastrofe: il signor Paul lo condurrà seco in Francia, l'uomo-scimmia vi conoscerà Adèle, la fidanzata del suo padrone, e concepirà per lei una passione violenta, la gelosia lo tormenterà fino alla morte. Ma *prima*, cioè a dire per quel che riguarda Gustave, prima che si pensi d'insegnargli a leggere, egli ha vissuto un'età dell'oro. «Spesso,

in presenza di foreste, di alte montagne, dell'Oceano, l'anima (di Djalioh) si dilatava... tremava in tutte le membra sotto il peso d'una voluttà interiore e, con la testa tra le mani, cadeva in una letargica malinconia...» L'autore ha cura di sottolineare che le passioni non sono ancora scatenate. Tuttavia, persino a quell'età, l'ebetudine sembra, a prestargli fede, uno dei comportamenti che gli sono familiari: «La natura lo possiede sotto tutte le sue forme, voluttà dell'anima, passioni violente; \*\*\*\*\* ghiotti appetiti. [...] Il suo cuore... è vasto come il mare, immenso e vuoto come la sua solitudine». Il simbolo è rigoroso: l'uomo-scimmia, prodotto mostruoso della natura e dell'uomo, deve essere insieme l'oggetto puro di quella e il soggetto naturale per eccellenza. La sua più intima relazione è con essa e non con gli uomini: essa è *in lui*, è la sua pura esistenza; *fuori di lui* è la sua più autentica possibilità. La sua unica possibilità; egli non può superarsi che verso di lei, facendosi tanto più Natura – cioè a dire spontaneità senza soggetto – quanto più si perde nelle immensità vergini, innominate, incolte dell'Oceano o della foresta; essa è significato e scopo del suo fondamentale progetto, suddiviso in mille appetiti particolari, *torna a se stesso* dagli orizzonti, è un essere delle lontananze *naturali*. Tra l'immanenza e la trascendenza vi è, in Djalioh, reciprocità; difatti l'autore vi insiste, si può dire, secondo le circostanze, sia che egli si diluisca nella natura, o che essa entri tutta intera in lui: benché sembri trattarsi di comportamenti inversi, è il medesimo, differentemente accentato: ora l'anima si manifesta come un'infinita lacuna e il mondo vi s'inabissa, e ora è un modo finito della sostanza; imprigionata nei limiti di ciò che la determina, essa si annienta per straripare fuori dalle sue frontiere e per *realizzare* la sua appartenenza al Tutto senza parti, nel movimento stesso che dissolve la sua particolarità. Conta soltanto che l'intenzione fondamentale non varia: quello a cui si mira nell'uno e nell'altro caso è la totalizzazione. Totalizzazione reciproca del microcosmo attraverso il macrocosmo e di questo attraverso quello. Questa doppia appartenenza simultanea dell'anima al mondo, del mondo all'anima, Flaubert la chiama, quando essa diventa oggetto di un'esperienza concreta e vissuta, semplicemente Poesia. Si potrebbe altrettanto bene darle, quand'essa si attualizza, ammassando tutto l'essere e tutto l'uomo in una sintesi

intenzionale che opera a partire dalla negazione di ogni determinazione analitica, il nome di *atteggiamento metafisico*. Effettivamente, prima dell'estasi, c'è il piccolo Gustave, le onde del mare, la scura sabbia in cui queste muoiono, la chiara sabbia asciutta che esse non possono raggiungere, una carcassa di barca gettata sulla spiaggia, una capanna, ecc.; non appena l'atteggiamento metafisico si impone, codesti oggetti si annullano a vantaggio di precisazioni generali: il Luogo, il Tempo, l'Infinito, ecc.

Si sarà notato che un simile atteggiamento, benché intenzionale e spontaneo, è *subito* dall'antropopiteco e dal bambino: non vi si decide da se stessi, *vi si viene decisi*: la poesia capita al sub-uomo come lo dice abbastanza la parola «*letargia*» che Gustave adopra per designare una certa fase dell'estasi in Djaliouh – e altrettanto, d'altronde, i tremiti irrefrenabili che l'accompagnano la maggior parte del tempo. La poesia è *subita*; bisogna aggiungere che è *innata*: quel che è dato, al figlio dello scimmione e della donna, non può esserlo al figlio dell'uomo; in questo, l'intelligenza e la logica uccidono l'intuizione panteistica. Il ragazzo è orgoglioso delle sue ebetudini, perché vi veda la propria animalità risuscitata. Sa benissimo che, in quei momenti, gli trovano un'aria da *bestia*. Lo scrive in tutte lettere in *Quidquid volueris*. Pazzo di gelosia, il mostro ha graffiato Adèle con le unghie. Essa fugge, egli resta solo: «Era pallido come l'abito della sposa, le sue grasse labbra, screpolate dalla febbre e piene di bolle, si muovevano veloci come in chi parla svelto, le palpebre sbattevano e la pupilla ruotava lentamente nell'orbita come negli idioti».

Quest'ultimo brano, così violento, colpisce per una doppia imprecisione, o, meglio, per la medesima ripetuta due volte: «come in chi parla svelto», «come negli idioti». Bisogna fermarsi un momento. Flaubert risuscita intenzionalmente una delle ebetudini della sua infanzia: mostra il suo comportamento *dal di fuori*, quale appariva agli occhi degli altri, e non esita a qualificarlo con le parole che allora gli venivano applicate: «come negli idioti». Sì! Avevo l'aria idiota borbottavo, ruotavo degli occhi smarriti, ero pallido come la morte! Perché queste compiacenti confessioni? Per denunciare la leggerezza criminale dei suoi antichi giudici: di quei comportamenti disperati, essi non hanno saputo vedere che la debolezza

estriore e non hanno capito che nascondevano le più violente tempeste: ci si figurano le passioni che si combattono nell'anima di Djalioh, l'amore e la gelosia, il rimorso e la ferocia, uragani, trombe d'aria, cicloni: una sola di tali tempeste basterebbe a sconvolgere ogni cosa. Ma sono scatenate tutte insieme, della stessa forza e di senso contrario; si urtano le une contro le altre, devastano quest'anima, ma si frenano vicendevolmente, il corpo fragile e scimmiesco che le àncora, immobile e sbigottito, si distrugge senza un gesto, Flaubert trionfa: ecco che cosa accadeva in me! Altrimenti detto, quelle ebetudini apparivano agli adulti come comportamenti *negativi*: assenze, lacune, vuoti d'attenzione, difetto di adattamento. In realtà, esse manifestavano la «bestialità» nella sua pienezza. Per tutta la vita, Flaubert darà un valore particolare all'aggettivo «bestiale». «Quel che ho di meglio», scriverà assai più tardi a Luisa, «è la poesia, è la bestia.» Da *Quidquid volueris* in poi, oppone chiaramente Djalioh, «questo mostro della natura (al) signor Paul, quest'altro mostro, o piuttosto questa meraviglia della civiltà che ne portava tutti i simboli, vastità della mente, secchezza di cuore». Linguaggio, analisi, luoghi comuni: è l'uomo. Dal momento che la bestia umana si mette a parlare, anche prima di leggere, essa rinuncia alla poesia nativa, passa dalla natura alla cultura. Si noterà la costanza del vocabolario flaubertiano: quante volte Gustave non ripeterà, nella sua corrispondenza: le bestie, gli idioti, i pazzi, i bambini vengono a me, perché sanno che «io sono dei loro»! Non a causa di qualche lacuna: per una cupa e ricca potenza tellurica, rimasta in lui, grazie a quella cattiva partenza che gli ha sempre impedito di integrarsi del tutto nel mondo della cultura. Quest'adulto parla al presente: sono dei loro. A trent'anni, pensa che la sua infanzia frustrata, silenziosa, inerte e folle, non l'ha mai lasciato: la frequentazione di altri adulti, le proteste della sua amante, ne lo strappano un istante, ma vi ricade non appena resta solo. Codesto ruminare il passato basta a rivelare in lui l'uomo delle recriminazioni che procede all'indietro. Ma nei primi anni non esistono ancora recriminazioni: voglio semplicemente indicare che Gustave non ha mai smesso di stimare in se stesso non per prima cosa l'animale parlante, ma colui che non parla. Proclamando la loro incomprendimento del poeta, il signor Paul e i suoi amici non fanno che



emettere una sentenza su se medesimi: da un lato, questo essere fatto di silenzio, ripiegato su se stesso, dall'altro, questi letterati, questi dotti, che fanno uso del linguaggio per ripetere da una tavola all'altra i medesimi luoghi comuni, dovuti a una stessa meschina saggezza; dal paragone è colui che sa leggere ad uscirne squalificato. Se si è praticato per un po' Flaubert, non è difficile di riconoscere fra le righe una velenosa rivincita di Gustave su Achille: «Sì, a sette anni io non sapevo leggere e tu, a quattro, leggevi correntemente. E poi? Io ero una bestia, ossia un poeta, e tu, tu eri un Mediconzolo, cioè a dire un Automa, e tale sei rimasto».

A codesta epoca, Flaubert è categorico: la poesia è un'avventura silenziosa dell'anima, un avvenimento vissuto che è senza pari misura col linguaggio; più esattamente, *avviene* contro di esso. Se questi partiti presi restano ancora impliciti in *Quidquid volueris*, ricevono il loro pieno sviluppo, un anno più tardi, nelle *Mémoires d'un fou*. Stavolta abbiamo a che fare con un abbozzo di autobiografia: l'autore dice *Io*. Di colpo, il simbolo è mutato: il *Mostro* è divenuto un *pazzo*, e i primi slanci del pazzo – quelli stessi che provava Djaliouh nella sua età dell'oro – sono espressamente riferiti da Gustave alla sua prima infanzia: «Bambino, amavo quel che si vede... sognavo l'amore... guardavo l'immensità, lo spazio, l'infinito, e la mia anima naufragava davanti a questo orizzonte senza limiti». Non si tratta più di foresta vergine, ma «l'Oceano» torna a più riprese nelle prime pagine. Fin dalle sue più antiche vacanze, il bambino si è sentito legato al mare. C'è una relazione d'interiorità fra il bambino e quella immensità che si volge su se stessa e non cessa di rappresentare ai suoi occhi la Natura senza gli uomini. Si noterà di passata – ci ritorneremo – che questo rapporto estatico si traduce in passività: l'anima *naufraga*; questo andare a fondo – come tentativo di conquistare la plenitudine, abbandonandovisi – è l'ebetudine, qui rappresentata dall'autore come un comportamento intenzionale che si assegnasse ad obiettivo il possesso dell'infinito sensibile. Ora per la prima volta Gustave pone chiaramente il problema: come legare le intuizioni indifferenziate del poeta al linguaggio che deve comunicarle? «Avevo un infinito più immenso, se è possibile, di quello di Dio... e poi bisognava ridiscendere da codeste regioni sublimi

verso le parole... Come rendere con la parola quell'armonia che s'innalza nel cuore del poeta?... per quali gradazioni la poesia può abbassarsi senza spezzarsi?». Si tratta, beninteso, della *scrittura poetica*, e questo problema concerne l'adolescente stesso: il futuro scrittore, in lui, fa sogni di gloria; ci dice le sue preoccupazioni di mestiere; la contraddizione che rende impossibile ogni trascrizione delle sue estasi, qui lo preoccupa; come potrà far conoscere il poeta geniale che egli è? Ma tali inquietudini non sono che l'eco di preoccupazioni più antiche e ben più profonde: vi era quella plenitudine indifferenziata, il bambino ci viveva nella gioia e poi, d'un tratto, il precipitare in fiamme, il *richiamo*, il ritorno in forze delle parole degli altri: «Gustave, dove sei? Togliti quel dito di bocca, hai l'aria sciocca». È ciò che si sente meglio ancora, un poco più oltre, nelle medesime memorie, quando dichiara che con codesta ridiscesa necessaria verso l'espressione verbale, il poeta si avvilitisce, *avvilitisce la poesia*. Le sue ragioni teoriche non le dà – Flaubert non dà mai le sue ragioni, ma non è difficile darle in vece sua. Poiché il fatto poetico si produce al di fuori del linguaggio e senza di esso poiché non ha *in se stesso* rapporto con la parola, allora la sua trascrizione non è, *di per sé*, poetica: essa non può né stabilire né comunicare l'espressione totalizzante. Contrariamente a ciò che dirà più tardi Joë Bousquet, niente del silenzio è «traducibile». Questa totale inadeguatezza delle parole a ciò che dovrebbe esserne l'oggetto primordiale sarà più tardi, quando la sorgente delle estasi noetiche si sarà inaridita, un potente motivo perché Flaubert consideri il linguaggio come un ordine a sé stante, che basta a se stesso e che è il proprio oggetto. Per il momento, non vediamoci niente di più che la riaffermata supremazia del silenzio e la condanna del Verbo; perché questo, che è un prodotto della Cultura, pretende di rendere il movimento naturale, intimo dell'animo e non ne esprime mai altro che le determinanti culturali, cioè a dire esteriori. Analizzare – e il linguaggio, per Flaubert, è analisi – è uccidere. Le parole de-compongono. Se il poeta parla, che ci dà in più dell'articolazione di queste parole stesse? Un burlone si fa prestare un orologio, lo smonta, lo riduce in pezzi staccati: per lo meno ne restituisce i veri ingranaggi; se non manca nulla, si può rimontarlo. Ma il falso poeta che sfrutta la propria esperienza, è peggio:

prende l'orologio, e restituisce *le parole staccate* che designano le parti dell'oggetto. La *parola* ingranaggio e la *parola* estasi, che cosa sono? Delle cose distinte – nella loro stessa materia – dagli oggetti che pretendono di designare. Delle cose ingombranti che occupano il proscenio e che impediscono la vista, sovrapposte, solitarie, *più contigue che articolate*, insomma molecole di linguaggio. Che la realtà sia sincretismo o sintesi, esistenza vissuta giorno per giorno, o brusca riconquista di se stessi e del mondo in una mistica appropriazione, essa si pone al di qua o al di là dell'analisi verbale; comunque, è la vita immediata; sincretismo, «molteplicità di compenetrazione», sintesi, essa è l'indecomponibile animalità, tace.

Ecco che cosa Gustave *pensa* a quindici anni. Con una forza di convincimento sorprendente. E, beninteso, è tutto falso. Certamente la frase è analisi; ma è anche vero che è sintesi. Gli Ideologi non avevano avuto occhi che per la funzione analitica: avevano scisso essi stessi le proposizioni in parole e queste in sillabe per applicare dapprima i loro principi e i loro metodi ai loro propri utensili. Così, non si videro che delle molecole nel discorso articolato, fintantoché la dissociazione individualistica fu all'origine dell'ideologia borghese. Può darsi, a quindici anni, che le favole di Gustave siano una eco lontana di codeste «idee»: egli conosceva, attraverso suo padre, Cabanis, Destutt de Tracy. Un mezzo secolo dopo, i problemi si complicarono; con la dialettica, il problema della sintesi torna in primo piano: oggi nessuno dubita che una frase non appaia su uno sfondo che altro non è se non *tutto* il linguaggio; nessuno dubita che non occorra *in essa* tutto intero il linguaggio, affinché possa definire il proprio essere e il proprio senso, che altro non è che una *differenziazione*. Nessuno dubita che *tutto* non possa e non debba ricevere un nome, non lo riceva addirittura *dal resto* del linguaggio, che scopre e definisce in esso attraverso *tutti* gli altri termini un certo vuoto che è già negativamente un nome. Quanto alle *totalità* (estasi o lunghi squarci sonnolenti della passione), esse non sono mai *designate*: ciò vuol dire che fanno ogni volta delle esperienze nuove che sfuggono alle qualificazioni precedenti, e non producono senza fallo – e nemmeno spesso – la parola o la frase che loro convengono meglio. Ma, se

sappiamo di essere contemporaneamente cultura naturale e natura coltivata, se ci ricordiamo che la realtà vissuta manda ancora in giro le sue parole, ne abbandona una, la riprende, che l'immediato, insomma, è già verbale – ma semplicemente inadeguato – comprenderemo che il ruolo della parola non è di tradurre in un linguaggio articolato il silenzio della Natura: parlare è, in tutti, una esperienza immediata e spontanea, vissuta, nella misura in cui la parola è un comportamento; inversamente, il vissuto non è mai vergine di parole e, spesso, risuscita designazioni antiche che mirano ad esso senza realmente convenirgli. Così, il comportamento verbale non può definirsi *in nessun caso* come il passaggio da un ordine all'altro. Come sarebbe possibile, dato che la realtà dell'uomo che vive e che parla si crea ad ogni istante attraverso la mescolanza dei due ordini? Parlare non è altro che adattare e approfondire un comportamento già eloquente, cioè a dire espressivo di per sé. Il che significa: riprendere e correggere i chiacchiericci spontanei per meglio vivere la passione che li produce; vivere con meno impacci e più radicalmente la passione costitutiva per mezzo dello sforzo liberatore che la illumina designandola; talvolta anche, per un doppio errore, deviare la qualificazione, falsando il movimento passionale, disestare l'impulso con un errore di qualificazione. La parola non è data; è. Non vi sono parole per quello che provo, occorrono delle frasi: questi differenti discorsi rappresentano semplicemente il mio atteggiamento verso me stesso: la parola, se me ne accontento, è sempre data; la parola amore, per vecchia che sia, può bastare a lungo; abbaglia ancora con la sua folgore gli innamorati che non si conoscevano; e se si vuole essere ancor più raffinati, vi sono infinite suddivisioni: amore-passione, amore-stima, che so; tutti i casi sono previsti purché accettiamo – chi non lo fa? – d'essere prevedibili. E poi, se l'occasione lo esige, bisognerà riconoscere che l'amore vissuto non può nominarsi senza reinventarsi. Si scambieranno l'uno con l'altro il detto e il vissuto. O piuttosto, si accresceranno insieme l'esigenza di sentire e quella di esprimere: non c'è da sorprendersi, poiché l'una e l'altra provengono da una medesima sorgente e, fin dall'origine, si compenetravano. Può darsi che io mi irriti, oggi, perché la parola «amore» o altra simile, non renda conto di

tale sentimento. Ma che cosa significa questo? Prima di tutto, il mio *sentimento* dichiara che esso *non è* un silenzio passivo, ma un'attesa o addirittura un'invenzione silenziosa, altrimenti donde verrebbero la sua rivendicazione, l'urgenza di trovargli una giusta qualifica? Insomma, al livello in cui lo prendo, con le sue richieste, esso si qualifica e si dà un falso nome, se ne irrita e reclama non tanto il ricorso studiato al linguaggio, quanto l'approfondimento, in piena luce, della sua *realtà*. Di questo approfondimento esso esige inoltre che il linguaggio sia creatore: che lo afferri nella sua unità sintetica e che perciò stesso, nel medesimo momento, *inventi* la designazione, con una frase, di tale unità. Ciò significa insieme che nulla esiste che non esiga un nome, che non possa riceverne uno e che non sia anche negativamente nominato dalla carenza del linguaggio, e ad un tempo, che *il nominare*, nel suo stesso principio, è *un'arte*: nulla vi è di dato, se non codesta esigenza; «non ci è stato promesso niente», dice Alain. Neppure che troveremmo le frasi adeguate. Il sentimento parla: dice di esistere, che è stato falsamente nominato, che si sviluppa male e di traverso, che esige un altro segno o, in sua mancanza, un simbolo ch'esso possa incorporarsi e che correggerà la sua deviazione interiore; bisogna cercare: il linguaggio dice soltanto che in lui si può inventare qualunque cosa, che l'espressione è sempre possibile, anche se indiretta, perché la totalità verbale, invece di ridursi, come si crede, al numero finito delle parole che si trovano nel dizionario, si compone d'infinite differenziazioni – tra di loro, in ciascuna di loro – che sole le attualizzano. Ciò significa che l'invenzione caratterizza la parola: si inventerà se le condizioni sono favorevoli; altrimenti si vivranno male delle esperienze mal definite. No: niente è promesso, ma si può dire in ogni caso che non può esserci *a priori* una radicale inadeguatezza del linguaggio al suo soggetto, per il motivo che il sentimento è discorso e il discorso sentimento.

A quindici anni Gustave afferma il contrario. L'influenza del secolo e quella paterna non bastano a render conto di questo caparbio cattivo umore. Egli è scrittore della propria epoca: con molta forza e ingegnosità, con un felice stile; le parole gli vengono docili, si affollano sotto la sua penna: codesta eloquenza non conosce nessuna delle difficoltà che faranno la

grandezza e l'austerità di *Madame Bovary*, essa sgorga dalla sorgente. E tuttavia, a che cosa gli serve? A scrivere che non bisogna scrivere; che la parola è un silenzio degradato. Nella sua tetraggine, che il buon esito *presente* rende ingiustificabile, vedremo dunque una sopravvivenza. Essa sopravvive e sopravviverà in (e attraverso) una indimenticabile infanzia che condiziona tutto lo sviluppo ulteriore di Flaubert. Vedremo più tardi per quali motivi complessi l'adolescente è divenuto letterato. Ve n'è uno, in ogni caso, che noi già indoviniamo. A nove anni, Gustave ha deciso di scrivere perché, a sette, non sapeva leggere.

Così la prova è raggiunta: gli scritti di Flaubert adolescente corroborano in pieno i ricordi di sua madre; ci permettono d'intravedere l'esperienza primitiva quale essa è stata vissuta dal di dentro, lasciano persino intendere che codesta esperienza – arricchita e magnificata dall'orgoglio e dal risentimento – si è riprodotta spesso in seguito, e che l'adolescente, come in altri tempi il bambino, non cessa di provare un malessere linguistico, o di compensarlo con estasi incomunicabili. Gustave, con un senso profondo dei suoi veri problemi – ciò che non è da confondere con la lucidità – mette subito il dito sull'avvenimento fondamentale della sua protostoria: tutto è incominciato con quel modo errato d'inserirsi nell'universo del linguaggio, che traduce da allora con uno scambio dialettico tra il silenzio e il rimuginare. Se lo sbarazziamo del suo iperbolismo, *Quidquid volueris* ci conferma nelle nostre ipotesi: il fanciullo ha provato davvero l'incompatibilità delle sintesi affettive con i segni costituzionali che vi si riferiscono. La parola fu per lui, dapprima, l'utensile e il risultato delle operazioni analitiche che gli adulti, dal di fuori, effettuavano su di lui. A lui venivano comunicate le conclusioni; egli vi si perdeva. Non che avesse altre parole da opporre a quelle: gli sembrava di sfuggire per indole al linguaggio. La Cultura, per lui, è il furto: essa riduce l'indecisa e vasta coscienza naturale al suo esser-altro, cioè a dire: a ciò che essa è per gli altri. La parola è cosa; introdotta in un'anima, la riassorbe nella sua propria generalità: si tratta di una vera metamorfosi. L'analisi rimpiazza i legami interiori con agganci puramente esterni. Essa cesella, isola, sostituisce l'interpretazione con la continuità; l'universalità abolisce la singolarità

soggettiva a vantaggio dell'oggettività comunitaria: l'anima, codesta febbre cosmica e particolare, diviene un luogo comune.

Abbiamo mostrato che codesta dottrina è falsa. La brusca scissione, in Flaubert, della vita soggettiva e del linguaggio, dell'intuitivo e del discorsivo, della Natura e della Cultura, non può spiegarsi con l'incommensurabilità, in ognuna di queste coppie, del primo termine col secondo. Bisogna vedervi, meglio che una precoce conquista della verità, l'avventura singolare d'un bambino: elementi diversi, esteriori ed interiori, sono intervenuti per farlo cozzare contro ciò che diventerà a poco a poco la sua bestia nera, nonché il materiale della sua arte: contro la parola. Nella dottrina che espone in *Quidquid volueris*, non bisogna vedervi che uno sforzo per giustificarsi e compensare ad usura umiliazioni indimenticabili. Se ne rifiutiamo le mascherature, potremo avvicinare meglio i suoi primi silenzi. E, *per prima cosa*, comprenderemo che non erano *veri* silenzi. Consideriamo per esempio le estasi panteistiche di Djalioh o quelle del Pazzo, che scrive le sue Memorie: siamo disposti ad ammettere che esse siano sprovviste di ogni contenuto verbale? Impossibile, poiché il flusso del vissuto non cessa di far rotolare parole alla rinfusa, ora mantenendole alla superficie, e ora inghiottendole per trasportarle, invisibili, sott'acqua. Impossibile soprattutto perché il silenzio stesso è un atto verbale, un buco scavato nel linguaggio e che, in quanto tale, non può essere mantenuto se non come una qualifica virtuale, il cui senso è definito dalla totalità del Verbo. A quindici anni, Gustave vuole *non vedere* le parole che ossessionano la sua poesia. La prova ne è che, ogni volta che viene a parlare delle sue intuizioni, fa uso d'un vocabolario abbastanza povero e stereotipato; sono sempre i medesimi termini, nel medesimo ordine. Certamente, egli evoca ora un infinito semplice e ora un infinito «più vasto di quello di Dio»; ma codeste lievi variazioni non fanno che sottolineare l'invariabilità del tema verbale. Si ritroverà questo sistema fin verso il 1857; tracce ne resteranno nella Corrispondenza fino alla sua morte. Fluide, sempre nuove, indicibili, le estasi avrebbero fatto oggetto di allusioni più sfumate, più capricciose. Qui tutto è costruito per durare, per ripetersi senza logorarsi. E poi vedete un po' i termini: Mondo, Creazione, Infinito. Suggestiscono tutto un inesauribile

movimento dello spirito, un arrivo al limite superando ogni dato: ma Gustave non li ha trovati a cose fatte per designare un'operazione che si sarebbe eseguita senza di essi durante l'estasi; poiché l'operazione è restata virtuale, è stato necessario che codesto abbozzo di ricorrenza fosse in ogni caso sostenuto e consolidato da una parola più o meno sepolta – l'una o l'altra delle tre che abbiamo citate – che, nella sua materialità di cartello indicatore, si sostituisce all'impossibile estrapolazione. La parola Infinito, per esempio, è nel cuore del progetto poetico di Gustave. Questi non ha mai preso il volo senza vocaboli: detti o visti, poco importa. Ma saputi. E noi dobbiamo ammettere che il silenzio «primitivo»<sup>\*\*\*\*\*</sup> è intenzionalmente ottenuto, non già abolendo il linguaggio, ma *passandolo sotto silenzio*. Queste osservazioni non valgono tali e quali per le sue prime ebetudini: a cinque anni, egli non conosceva, immagino, la parola infinito, e in ogni caso il suo significato. Non importa: a quindici anni, con la sua commedia del silenzio, egli intende restituire la sua infanzia quale in se stessa la esalta e la cambia l'orgoglio. I rapporti sono conservati: le grandi parole sono penetrate nelle fantasticherie dell'adolescente, ma nelle estasi infantili un linguaggio più impreciso si dissimulava sotto una poesia più vaga che condizionava in segreto. Il fanciullo produce in se medesimo la natura senza gli uomini, gettando dappertutto dei veli sulle opere dell'uomo. Egli rifiuta di versarsi nello stampo delle frasi, per serbare al fondo di se stesso un'essenza d'incomunicabile, il cui ordito è quello del mondo e che sfuggirà sempre agli adulti: non è sopprimere il linguaggio, è farne un uso diverso; Gustave non si serve delle parole per parlare: utilizza alcune di esse nella solitudine e senza aver l'aria di toccarle per la loro potenza di suggestione.

Ciò che qui bisogna capire è che *fa uso* delle parole, ma che non parla. Parlare, è, in un modo o in un altro, un atto: il significato accade a colui che parla, le strutture linguistiche s'impongono, ma nulla impedirà che egli le assuma su di sé, affermando, negando, badando a comunicare questo e a tacere quello. Nelle estasi, Gustave, ossessionato dalla parola, non assume le frasi o i nomi «olofrastici» che si presentano: non è ch'egli rifiuti di farne uso; sarebbe ancora una volta un atto; diciamo piuttosto che si abbandona alle forze dell'inerzia. Vedete come parla a cose fatte delle sue intuizioni



poetiche: le *riceve*, ci dice. Il «sublime» – nel senso strettamente kantiano del termine – lo assale; e che cosa fa Gustave, in preda a tale aggressione? Cade. Un brano delle *Mémoires d'un fou*, ci dice che «s'inabissa». Ne citerò più avanti un'altra ventina. Vi sono due momenti, sembrerebbe: dapprima il «*rapimento*». L'anima del giovane Ganimede è rapita da un'aquila, essa si sente innalzata fino a quel *Punto sublime* da cui si può vedere il Mondo, cioè a dire tutto. Ma chi dice «rapimento» dice *raptus*: Gustave ignora l'ascensione, non gode che di assunzioni imprevedibili. E quando l'hanno deposto su una cima ed egli conta di vedere finalmente l'unità indifferenziata del multiplo, codesta sostanza universale, senza particolari e senza suddivisioni, si tratta ancora del Nulla, del passaggio dell'Essere nel Non-Essere e del loro equivalersi. In questo istante, se l'anima del bambino si sente legata da un rapporto interno a codesta abolizione totalizzante del Cosmo, è nella misura in cui essa non *vuole* niente, non *sente* niente, non *desidera* niente. Al limite, essa dovrebbe perdere coscienza di se medesima; dopo il rapimento, il possesso. Gustave, in *Quidquid volueris*, segna nettamente questi due momenti dell'estasi: in presenza del Sublime (Oceano, foreste, ecc.), «l'anima di Djaliòh si dilatava... tremava sotto il peso d'una voluttà interiore... e... cadeva in una letargica malinconia». Il secondo momento è capitale: si direbbe che il primo non è fatto che per prepararlo e che il bambino cerchi di prendere congedo, di colare, furtivo, vergognoso, da un buco di scarico. Insomma, quello a cui si mira non è neanche il quietismo, è lo stordimento, presenza così confusa dell'anima nel corpo, che si può chiamarla assenza. Resta il fatto che questo distacco – sarebbe l'orgoglio ad esigerlo? – non può prodursi che sulle sommità. Quanto meno, è ciò ch'egli dice. È del tutto esatto?

Il rapimento – «bambino, amavo quel che si vede» – è il *visibile* a provocarlo: bisogna che lo sguardo possa spingersi fino all'orizzonte, che la *cosa vista*, per la sua ampiezza e il suo ripetersi, evochi il Luogo e il Tempo a quel bambino troppo compresso dalla sua famiglia; incarica il suo sguardo di evadere al suo posto; in verità, l'oggetto non è visto per se medesimo, non se ne coglie che l'immensità di cui diviene il simbolo plastico; e questa non

è, in partenza, che quel movimento dello sguardo che sfiora il mare e si meraviglia di perdersi al largo senza mai sbattere contro un muro. Preso alla sprovvista dalla poca resistenza delle cose, Gustave si lascia andare a non so quale decompressione; la scivolante evasione *subita* muta le qualità sensibili in sostegni astratti della fuga verso l'orizzonte; attraverso il mondo visibile, essa mira a strutture dell'esperienza tra le più universali. Dilatazione, distensione, espansione – ma, d'un tratto, impoverimento per dispersione. La percezione diventa negazione sistematica di ogni contenuto reale per giungere al vuoto, categoria comune all'Essere e al Niente, all'assenteismo interiore e all'indifferenziazione esteriore. È questo primo momento che l'adolescente battezzerà «elevazione» o «rapimento»; ciò significa che egli ne falsa sotto sotto il significato: il sentimento originale di Gustave – *Quidquid volueris* ne dà testimonianza – era che il suo essere si allargava sui margini, dunque orizzontalmente, perdendo in precisione e limpidezza quanto guadagnava in ampiezza; altri fattori, di cui parleremo più tardi, intervengono a cambiare il movimento orizzontale in *traslazione verticale*. Per vedere le cose nell'insieme non bisogna considerarle *dall'alto*? Questa nuova interpretazione non è che una sostituzione *d'immagine*. Una sostituzione capitale, certo – poiché riproduce il tema dell'alto e del basso, dell'assunzione e della caduta, così importante in Gustave – ma che non modifica la struttura primaria delle abitudini. Se vi insistiamo, gli è che essa impedisce di cogliere la vera natura della decompressione e l'omogeneità profonda dei due momenti dell'estasi. In effetti, assunzione e deliquio si oppongono: è un salire per cadere; di qui Gustave caverà più tardi tutta una mitologia. Ma, *decomprimersi* e *diluirsi* sono due operazioni così vicine l'una all'altra, che la seconda appare come la conseguenza della prima e fors'anche come il suo scopo. Un prigioniero, incapace di rivolta, mima un'evasione sul posto e il suo risentimento cancella tutte le determinazioni dell'essere, per abolire contemporaneamente tutte le piaghe della propria anima. Insomma, lo slancio verso l'infinito opera, come in sogno, un'infinita distruzione di cui il bambino prende cura di gettare la responsabilità sul mondo esteriore: è il mondo che l'ha dilatato o rapito e che si distrugge da sé sotto i suoi occhi vuoti. Così il deliquio

sarebbe accennato fin dall'inizio dell'estasi, la dilatazione sarebbe una via d'accesso verso la letargia, meglio, sarebbe la letargia stessa a darsi un pretesto per temporalizzarsi. Si vede che il *raptus* non è che un impreziosimento. Il bambino non è semplice. Si direbbe che riunisca in sé la tentazione permanente di scomparire, e l'orgoglio, l'ambizione cupa e gelosa dei Flaubert. Il ricorrere all'infinito, all'estasi panteistica, alla poesia muta, alla rivendicazione superba della sua animalità, tutto questo, ora lo comprendiamo, s'è aggiunto più tardi al deliquio: fin dai sette anni, m'immagino. Più esattamente, fin da quando il giovinetto divenne cosciente della propria insufficienza, fin da quando interiorizzò quella umiliazione *oggettiva* per farne una struttura permanente della sua *soggettiva*. Egli si indora la pillola, e poiché l'ebetudine è la sua tentazione, egli la valorizzerà, ne farà, sotto il nome di Poesia, quel nobile annichilimento che si potrebbe, parodiando Marx, chiamare il «divenir-mondo» di Gustave Flaubert.

Inganna completamente se stesso? No: questi orpelli coprono malamente non so qual noia di vivere, una tentazione immediata e permanente di disertare la vita. È convinto che lo svenimento potrebbe, al limite, sotto il colpo per esempio di una vessazione insostenibile, realizzarsi in lui senza estasi né *raptus*, nella sua nuda negatività. La prova ne è che lo dice lui stesso, a quindici anni, nella *Peste à Florence*: Garcia, fratello geloso, assiste al trionfo di François, suo fratello maggiore; ne concepisce tanto dolore che cade svenuto nella sala da ballo e lo si deve spazzar via all'alba come un'immondizia. Se mi si obietta che si tratta d'una favola, e che l'autore è libero d'inventare ciò che vuole, domanderò: perché questa invenzione piuttosto che qualunque altra? Ricordo, infatti, che le passioni di Garcia sono d'una violenza folle: è l'odio e la rabbia, sono i carboni ardenti dell'invidia. Tutto sta per saltare in aria, si direbbe; e, d'altronde, tutto salta: Garcia finisce per uccidere il fratello. Ma l'assassinio è poco convincente: interessa, prima di tutto, per il suo carattere auto-punitivo – torneremo su questo atto superdeterminato. In ogni caso, sono rari gli autori adolescenti che non terminerebbero la festa a Palazzo Medici e la sofferenza del giovane Garcia con qualche fatto clamoroso. Che cosa potrebbe fare? Strappare un abito, insanguinare con le unghie una bella nuca *come infatti sogna di fare*.

Oppure insultare un capitano e provocarlo in duello. Non che tali violenze derivino direttamente dalla sua passione: al contrario, nascono da sole sotto la penna, perché è la più comune delle convenzioni ad esigerle e perché la maggioranza degli autori, giovani o vecchi, non osano allontanarsi dal convenzionale. Sembra naturale che sentimenti così brucianti si esteriorizzino, che l'odio sia sofferenza al di dentro, aggressività al di fuori. In altri termini le emozioni *attive* – soprattutto quando si tratta di personaggi maschili – si trovano abbondantemente descritte nella nostra letteratura; al contrario, non vi si fa posto alle tristezze passive, alle paure livide, alle pallide collere: tuttavia esse esistono, tagliano le gambe, paralizzano le lingue, rilassano gli sfinteri; spinte all'estremo, si perdono i sensi, si piomba giù come un sasso ai piedi dell'odiato nemico che si sarebbe voluto uccidere. Quando Gustave dà alla sua vittima Garcia una collera passiva di cui la caduta e la falsa morte sono la conclusione, evita il convenzionale, senza neppure pensarci, per la semplice ragione che inventa la propria verità. A questo livello di odio bisogna spezzare tutto o crepare: egli crepa. Questa uscita all'inglese è una delle due soluzioni che pretendono di metter fine alla sua tensione interiore. Perché scegliere questa piuttosto che l'altra? Perché egli si definisce, per suo mezzo, nel più profondo del proprio corpo e della propria memoria. Bisognerà che ci ricordiamo questo svenimento di Garcia quando vedremo Gustave, a ventidue anni, sbattere il naso nel calessino e cadere a terra sotto gli occhi di Achille, nel corso della crisi famosa da cui nacque alla fine Gustave Flaubert. Spesso il figlio minore del medico-filosofo si vanta d'esser profeta: a ragione, e vedremo perché. Come non accorgersi ch'egli prefigura nel corpo inanimato di Garcia la terribile violenza passiva che farà subire al proprio corpo? In questa, d'altronde, egli dichiarerà di riconoscere una conclusione rigorosa della propria vita passata. Ciò significa che bisogna vedervi l'effetto delle offese subite e il comportamento che riassume in sé, radicalizza e porta all'assoluto tutte le reazioni anteriori. Col suo «attacco di nervi» salta il fosso, si rifugia nell'impotenza; ma, in pari tempo, stabilisce la continuità della propria vita, illumina il passato col presente, *si riconosce* nei pallidi furori, nello svenimento di Garcia, nelle prime ebetudini del secondogenito Flaubert.

Inerzia, pigrizia, tormenti interiori, letargie, ritroviamo queste caratteristiche dal principio alla fine della sua esistenza. Esse definiscono insieme una strategia che ritroveremo più avanti sotto il nome di attività passiva, nella profondità dell'organismo, e quasi un nervoso aprirsi la strada per rendere l'abbandonarsi *più facile*. L'ebetudine, all'origine, è questo insieme apparentemente disparato: strade aperte nel corpo, una vocazione d'apatia che di continuo sollecita l'abbandonarsi, un malessere, una stanchezza di vivere piena di rancore e, in certi casi, l'utilizzazione intenzionale di tali mezzi per provocare l'assenza dell'anima, l'evasione nella morte vissuta. Questo abbandonarsi implica di per sé una stanchezza che risale ai suoi primi anni. Per lui, vivere è *troppo faticoso*; si fa forza per passare da un istante all'altro: in fondo ai suoi desideri, ai suoi piaceri, vi è una vertigine permanente. Immaginatevi un soldato ferito; inseguito. Cammina a fianco dei suoi compagni; lo esortano: se affretta il passo, sfuggiranno al nemico. Egli fa quel che gli dicono, ma soffre e, soprattutto, la fatica, di momento in momento sempre più intollerabile, tende a spegnere i desideri che condivideva coi camerati; raggiungere il reggimento, ingannare dei feroci inseguitori, essere curato, guarito, questo egli voleva: a poco a poco comincia a disinteressarsene; se quei moventi ancora agiscono su di lui, è al modo d'imperativi e con la mediazione degli altri. Sorniona, poi violenta, infine irresistibile, la voglia nasce in lui di cedere, di abbandonare i compagni, di lasciarsi cadere e di aspettare, disteso, la sventura e la morte. Questo farà, tranne che non lo trasportino. Ma, nel momento sdruciolevole in cui la stanchezza e il desiderio di morte intossicano il suo umile progetto di sopravvivere, quando ogni passo, ben lungi dal chiamare i successivi, *si fa vivere in lui* – «non reggerò a lungo» – come uno dei suoi ultimi, quel soldato rassomiglia a Gustave; *cammina* come il ragazzo *vive*: con la medesima ripugnanza e la medesima applicazione, per obbedire, meglio che per istinto di conservazione.

Con una differenza: se si stende a terra, se i suoi compagni l'abbandonano, questo ferito morrà sicuramente: rientrerà nel grande silenzio della materia inanimata. Gustave, come quegli insetti che si paralizzano quando li si minaccia, è alla «falsa morte» che mira. Si direbbe che fiuta il pericolo, o

che sente le proprie ferite e cerca di morire vivendo per sopravvivere alla propria morte, per farne un avvenimento vissuto e superato in seno alla propria vita e che resti inghiottito nella sua memoria nello stesso tempo del pericolo che l'ha provocata. Codesta «falsa morte», non la perderemo mai più di vista; a tutti i crocicchi, in tutte le grandi occasioni, Gustave riprenderà quel tentativo di fuga, sempre spontaneo, ma sempre più *dispendioso*: vi si rovinerà. Vedremo come l'operazione, senza mai raggiungere la lucidità, *raccoglie significato* strada facendo e diventa il principio di una strategia difensiva. Ma occorre aggiungere che è alla «falsa morte» stessa, perdita momentanea dei sensi, che egli mira, senza mai raggiungerla. Creatore, Flaubert adolescente permette a Garcia di goderne per qualche ora. Ma il personaggio non fa che realizzare i desideri insoddisfatti dell'autore che incarna. Il giovane perde coscienza *in lui*, non potendo interrompere *in se stesso*, sia pure per un attimo, le facoltà dell'anima. Le ebetudini non raggiungono mai lo svenimento che è il loro fine e, come tale, la loro ragione d'essere: la prova ne è che Gustave, a quindici anni, può presentarle come estasi *poetiche*. Quanto alla falsa morte di Pont-l'Évêque e alle crisi che l'hanno seguita, egli ha spesso ripetuto che queste erano caratterizzate da una paralisi del corpo – che lo rendeva incapace di parlare, di fare un solo cenno – e dalle incredibili visioni della sua coscienza troppo sollecitata. Sul contenuto delle estasi e degli «attacchi», torneremo con comodo.

Ciò che per ora conviene notare è per prima cosa che il bambino anche prima di essere esiliato dall'età dell'oro – sopporta la vita come un fardello. Non abbiamo ancora i mezzi per chiarire l'origine del suo male. Ma è a quest'ultimo, senza il minimo dubbio, che egli fa allusione quando scrive alla signorina Leroyer de Chantepie: «È a forza di lavoro che riesco a far tacere la mia malinconia nativa. Ma il vecchio fondo riappare spesso, il vecchio fondo che nessuno conosce, la piaga profonda sempre nascosta». Testo curioso, la cui apparente contraddizione proviene – come sempre in Gustave – dalla sua ricchezza. Infatti, si sarebbe tentati di opporre quella «malinconia nativa», carattere innato, costituzionale, alla «piaga profonda», ferita o trauma che, per definizione, dovrebbe essere un avvenimento della

sua protostoria. Ma converrà guardarvi meglio: parrebbe, in effetti, che la piaga fosse un'offesa *subita*, dunque un incidente della sua temporalizzazione e, contemporaneamente, che facesse parte, *a priori*, del suo essere intemporale; ed è ben questo che egli intende dire: tocca a noi sbrigarcela per capire. Ci proveremo più tardi. Notiamo per ora che questa «natura» – che forse non è se non un'abitudine degli inizi – sembra nello stesso tempo il suo male e il mezzo, se non di guarirlo, quanto meno di evaderne con brevi fughe sempre riprese. Perché la piaga profonda che *gli hanno* inferta – questa vertigine, questo disgusto di vivere, questa impossibilità di intraprendere checché sia, questa difficoltà a negare, ad affermare, che gli vieta l'ingresso nell'universo del discorso – bisogna chiamarla, credo, la sua *costituzione passiva*. È questa, effettivamente, che egli denuncia quando conclude che Djalioh «era il compendio di una grande debolezza morale e fisica con tutta la veemenza del cuore». Egli non nasconde neppure l'estrema fragilità delle sue violenze: è la folgore, dice, «che brucia il palazzo e annega in una pozzanghera». E dovremo ricercare se questa sua costituzione non gli è stata *data*. Ma, quando ne soffre, quando vede nel suo malessere vitale la conseguenza di una piaga che gli è stata inferta, può porre un termine momentaneo alla propria sventura *rincarando la dose della propria passività*; tale è l'origine delle ebetudini: ciascuna di queste è un tentativo di vivere fino in fondo quello *status* d'inerte materialità che gli è *stato devoluto*; e non consideriamo questi tentativi come delle imprese: Gustave, bambino, non è *fatto* per agire; si tratta piuttosto dei vertiginosi abbandoni a quell'indole costituzionale ch'egli sente in sé come il prodotto *degli Altri*. Vertiginosi e pieni di rancore: vi sfuggo divenendo contro di voi ciò che avete voluto che io fossi. Beninteso che, a cinque anni, niente è espresso; bisognerebbe che il bambino disponesse di una lucidità riflessiva che non è di questa età. E, soprattutto, egli non *dice* niente, non *si dice* niente, poiché non parla: bisogna tuttavia concludere che tali abbandoni non sono *vissuti*? Certamente no: e neppure che non hanno una struttura intenzionale. Ma sarà nostro compito, quando abborderemo la sintesi progressiva, di stabilire ciò che può essere un'«attività passiva». Ci basti notare che Gustave, fin dalla prima infanzia, non può né affiorare alla prassi

umana né lasciarsi affondare del tutto nell'incoscienza della cosa inanimata: suo dominio è il *pathos*, è il sentimento in quanto violenza pura, subita senza essere assunta e che lo devasta, poi si eclissa senza aver niente negato né niente affermato, senza aver avuto la forza di *affermarsi*.

Tale è la ragione – a livello della pura descrizione fenomenologica – delle sue difficoltà a parlare, a leggere. Di solito, non appena egli ha spezzato quest'ultimo guscio, la colonna sonora, un bambino emerge nell'universo del discorso. La sintesi dei segni, già cominciata, effettua da se stessa l'analisi del significato. Delle sillabe si avvicinano, si collegano, producono, col loro biascichio, una totalità: sullo sfondo indistinto del mondo esteriore, una forma si distacca, fa spiccare gli elementi che la compongono. Poiché la parola può essere muta e il mutismo parlare, poiché Natura e Cultura non sono distinguibili e si ritrovano insieme nell'unità del qualificato, del significante, e della significazione, per lungi che possiamo risalire nelle nostre preistorie, è chiaro che nulla precede il linguaggio e che siamo passati senza sforzo, con la nostra semplice affermazione pratica di noi stessi, dall'anima parlata all'anima parlante.

La costituzione passiva di Gustave lo mantiene a lungo nello stadio dell'anima parlata: dei significati gli capitano, come dei gusti e degli odori, li comprende – non del tutto, poiché non può accollarseli; ciò che egli ne coglie, in ogni caso, gli viene dato dagli altri. Non potendo compiere quell'atto che è l'intelligere – evidenza affermativa su cui si basano le nostre certezze – egli ne è ridotto alla fede. Le frasi degli altri si affermano *in lui*, ma non *per mezzo suo*. È quella che vien chiamata la sua credulità: difatti, crede a tutto, il che significa non credere a niente, è soltanto credere. Codesta credulità si confonde con quella ch'egli chiamerà più tardi la sua «fede in nulla». Pronuncia delle frasi, tuttavia, ripete delle parole o le mette insieme come mazzi di fiori: *si contagia* del senso vago che torna ad emanarne. Fintantoché non si pensa di dargli un abbecedario, nessuno si accorge che egli non parla, ma che è *parlato*. Però, fin dal momento che deve imparare a leggere, il linguaggio si trasforma sotto i suoi occhi: bisogna scomporre, ricomporre, secondo delle regole, affermare, negare, comunicare; quel che si deve insegnargli non è semplicemente l'alfabeto, ma,



in tale occasione, la prassi alla quale *nulla* l'ha preparato: il bambino *patetico* affronta la *pratica* e scopre di non esser fatto per essa. O, piuttosto, che non comprende quel che si esige da lui. Prima, senza dubbio, obbediva docilmente. Ma era un piegarsi alle volontà degli adulti *perinde ac cadaver*. Adesso, quel che gli si ordina è di agire. Ora l'atto – anche compiuto su comando – è sovranità: ciò vuol dire che comporta in sé un'implicita negazione dell'ubbidienza. Leggere non sarà solamente, per Gustave, un'operazione che si esige da lui, senza avergli dato i mezzi per iniziarla; sarà soprattutto un esilio: davanti all'abecedario sente che si sta per scacciarlo dal dolce mondo servile dell'infanzia.

Imparerà a leggere, senza dubbio: vedremo a quale prezzo. La passività è il suo destino, ma è un cucciolo d'uomo, non è un idiota, e neppure un bambino selvaggio: è, come tutti gli uomini, superamento, progetto; può agire. Solo che vi trova più difficoltà degli altri, e anche una maggiore avversione; e poi *non si riconosce* quando si sforza a diventare, per docilità, un *agente*: si perde, si smarrisce in un'impresa che suscita in lui un *Io* che è lui stesso e non è il suo Ego, che gli adulti suscitano e che, per la sua stessa funzione, sfugge loro: l'azione, è l'ignoto, è l'angoscia; tutto si sottrae perché egli *oltrepassa tutto* verso uno scopo che è stato fissato per lui. Leggerà, scriverà, ma il linguaggio resterà sempre, ai suoi occhi, quell'essere doppio e sospetto che si va parlando da solo dentro di lui, empiendolo d'impressioni incomunicabili e che *fa parlare* se stesso, esigendo da Gustave che comunichi con gli altri, quando egli non ha, alla lettera, niente da comunicar loro. O piuttosto, quando la nozione stessa e il bisogno di comunicare gli sono, fin dalla sua protostoria, presenti, certo, ma estranei nella misura stessa in cui le parole sono in lui *altre* (venute dagli altri) e non possono designare la vita vissuta. È a partire da questo momento, lo vedremo, che si può stabilire il senso particolare dello *stile* in Flaubert, cioè a dire del suo comportamento futuro in rapporto al Verbo. Per il momento non abbiamo fatto altro che localizzare il dubbio: il bambino si scopre *passivo* nell'universo *attivo* del discorso. Qui si arresta la nostra descrizione: ciò che ora importa è di risalire il corso di questa storia e cercare, nella profondità dei primi anni, le ragioni d'una simile passività.

Il corpo ne è responsabile? A dire il vero, ci sfugge. I casi della sua vita intrauterina, sapevamo in partenza che non avremmo potuto conoscerli. Se per lo meno ci fosse stata riferita l'opinione dei medici su Flaubert adulto, se fossimo informati da qualche *check-up* operato sul quinquagenario, potremmo, con l'aiuto degli specialisti nostri contemporanei, risalire più vicino, fino alle disposizioni originali del *soma*: non si tratterebbe, certo, che di congetture; sarebbe tuttavia utile venir a sapere che Gustave, a cinquant'anni, era ipoteso, che si trovavano in lui tracce di una vecchissima decalcificazione, ecc. Niente di tutto ciò: le conoscenze mediche, nel 1875, restano abbastanza misere nonostante gli immensi progressi compiuti. Nessuna speranza, neppure se i dati diagnostici fossero conservati, di cavarne la minima cosa che possa servirci. I genitori lo giudicavano debole di cervello e l'hanno detto fin troppo; ma l'organismo? Chi ci ha parlato della sua resistenza o della sua debolezza? La fatica di vivere è certa: essa non lo abbandonerà mai. Egli la dissimulerà con gesticolazioni e grida, ma senza convincere: fino in fondo, i suoi contemporanei parleranno dei suoi pesanti torpori, delle sonnolenze che lo colgono a metà del giorno. Nessun dubbio che non vi sia un segreto rapporto tra l'apatia di quell'omaccione – la quale ha l'aria di rimandare alla sua costituzione organica – e le sue letargie che comportano strutture intenzionali. Ma codeste disposizioni biologiche, supposto che esistano, chi dimostra che abbiano importanza primaria?

Queste domande, a porsele nel loro assieme, restano ancora senza risposta. Che accadrà se le guardiamo in dettaglio? Se interroghiamo *un* morto fra tutti – e non dei più loquaci – sull'origine di queste prime strutture psicosomatiche?

### *Passaggio alla sintesi progressiva*

Il nostro imbarazzo ci avverte che l'analisi regressiva ci ha condotti il più lontano che le fosse possibile: fino alla descrizione fenomenologica di una sensibilità infantile. Adesso, bisogna rovesciare il movimento: lasciamoci calare fino alle origini di codesta vita, fino alla nascita di Gustave e

vediamo se disponiamo, riguardo a questa preistoria, di informazioni sufficienti per dare l'avvio al risalire, cioè alla sintesi progressiva che ritracerà la genesi di quella sensibilità. Tappa per tappa, dallo zero di questa avventura individuale, fino al sesto anno.

Incontreremo al passaggio, l'una dopo l'altra, le diverse strutture che abbiamo esposto. È evidente, poiché queste ci serviranno di schemi guida: se il movimento della sintesi non è deviato, deve restituire, come prodotti di una storia, le abitudini, la passività, la fatica di vivere, che abbiamo descritte e mostrate come le strutture di una certa vita, vissuta in un dato momento. Ma non temiamo di ripeterci: se la materia è la medesima, le luci sono nuove; le «qualità» del bambino passano dallo *strutturale* allo *storico*.

Bisogna cercar di capire questo scandalo: un idiota che diventa genio. Occorre farlo, se non vogliamo accontentarci di fanfaluche, e fare, di quei primi stupori, il segno di un'elezione. Occorre farlo anche per un'altra ragione: gli è che, insomma, fra gli antichi morti che amiamo, *non conosciamo* nessuno. Gide sì: ma è di ieri. Di ieri l'altro non vi è nulla. L'allattamento, le funzioni digestive, escrementizie, del neonato, le prime cure di pulizia, i rapporti con la madre: su questi dati fondamentali, nulla. Quale che sia il personaggio, nel caso che abbia rifiutato, adulto, come Gérard de Nerval, di avventurarsi fuori d'una meravigliosa e tragica infanzia, non avremo nemmeno un dettaglio: le madri facevano il loro mestiere come sonnambule, coscienziose, affettuose spesso, più abitudinarie che lucide: esse non hanno detto nulla. Quando si tenta di ricostituire una vita del secolo scorso, si è spesso tentati di farne risalire le cause determinanti ai primi fatti salienti che i testimoni hanno menzionato. Tanto meglio lo so, in quanto ho commesso questo stesso errore, qualche anno addietro, al tempo dei miei primi contatti con Flaubert. Tentavo di *comprendere* la sua «attività passiva» a partire dall'unità omogenea del suo gruppo familiare. E non avevo tutti i torti: vedremo come il bambino, forma inessenziale della sostanza Flaubert, sia, nel profondo del suo essere, accettazione, e che tale accettazione incarna l'adesione orgogliosa della famiglia a se medesima attraverso la mediazione di ogni membro individuale. Ma codesta spiegazione giunge di gran lunga troppo tardi: il bambino si è di già

compenetrato dell'arrivismo fiero e torvo che il medico primario ha precedentemente comunicato al suo figlio maggiore; Gustave ha fatto il tirocinio delle strutture familiari, la sua inerzia proviene contemporaneamente dal fatto che egli accetta la gerarchia dei Flaubert e che non può tollerare di occuparvi l'ultimo posto. L'invidia è già nata, fors'anche il rancore, in ogni caso un conflitto paralizzante: individuo, egli non ha valore alcuno; incarnazione della cellula sociale, condivide con gli altri della famiglia un valore assoluto, ma comune. Vedremo la cosa tra poco: questa rapida occhiata basta a dimostrare che l'intelligenza e la sensibilità di Gustave sono in pieno sviluppo; per dir meglio, siamo allo sbocco di una lunga evoluzione: egli ha nove anni, forse dieci; perché quella maturazione continui, occorrerà l'intervento di fattori nuovi. Una simile capacità di sentimento sarà già passiva o rifiuterà già la passività.

Tale era il mio errore. Lo esagero a bella posta: se le cose dovessero essere così nette, la spiegazione di un'inerzia basata sull'accettazione sarebbe superflua. Si vedrà che non lo è. Per la ragione appunto che la passività *non sussiste*: essa deve incessantemente farsi o disfarsi a poco a poco. Il ruolo delle nuove esperienze è di mantenere o di liquidare. Durante i primissimi anni, la passività si è *costituita*: a quel livello profondo in cui il vissuto, il significante e il qualificato non sono più separabili. Nel corso degli anni successivi, questo carattere fondamentale della sensibilità ha senza dubbio frenato lo sviluppo generale del bambino; non ha potuto impedirlo del tutto, poiché fa parte integrante della totalità; ne risulta un jato, una ineguaglianza: l'inerzia del sentimento, radicata nella memoria di Gustave, seconda natura e prima abitudine, è priva di puntelli, in ritardo sull'evoluzione globale: si insegnano al bambino dei comportamenti pratici, egli è – fors'anche suo malgrado – attivo in cento modi diversi, correndo, giocando, parlando, ascoltando e guardando tutti i ragazzini di sei anni, e codesta passività da neonato, abitudine presa in culla, paralizza il suo sentimento, egli prova pateticamente quel che forse cederebbe meglio a una sensibilità più dominatrice; tutto, vissuto, assume in lui non so quale oscurità profonda, vagamente invecchiata, la paralisi denuncia la sua insufficienza: a questo stadio più cosciente e più raziocinante dell'evoluzione, essa designa

male il suo «essere-nel-mondo», che non è semplicemente un'«apertura dell'essere» – questa si accontenterebbe di sentimenti passivi – ma anche, da qualche tempo, una certa maniera *pratica* di gettarsi verso le cose, di annunciarsi a se stesso attraverso l'orizzonte. Non si tratta di acquisire, ma di esplicitare. Poco importa: il piccino sente la propria storia con cuore preistorico. Questo togliere i puntelli sollecita da lui una messa a punto: bisognerebbe spaccare tutto o tutto accomodare. Ma codesto obbligo si proietta in una sensibilità incatenata e non può essere sentito che in termini di destino: il bambino si trova a un crocicchio di fatalità. Si potrebbero concepire tali azioni scambievoli, una tale influenza dell'educatore, dell'ambiente, dei compiti imposti così duramente, che il vissuto, traversato da una corrente di generosità espressiva, liquiderebbe parzialmente l'avarizia introversa che lo caratterizza, con l'indovinare che la plenitudine del «sentire» esige una comunicazione. In certo modo, è addirittura la storia di tutti. Ma non quella di Gustave: la sua famiglia è un pozzo, egli si trova in fondo; l'età e l'educazione lo issano lentamente: il secchio s'innalza, ma la parete che lo circonda, come potrebbe cambiare? L'intelligenza consolidata, i comportamenti imparati, l'esplorazione sempre più ampia, altrettanti mezzi per meglio scoprire la situazione familiare, ma non per modificarla; accade, d'altronde, che essa non si modifica da se stessa: la cellula sociale è troppo integrata; un giro di vite di troppo, tutto sommato. Il risultato è che il «risvegliarsi alle cose del mondo» di Gustave non è che un risvegliarsi alla famiglia onnipresente e a tutte le dimensioni: non farà altro, crescendo, che viverla, su diversi piani, *sempre quella*. I fattori nuovi sono antiche influenze illuminate, riconsiderate, che agiscono con l'intermediario di una comprensione che ne scopre i particolari e li amplifica. Certe volte sarebbe concepibile che questa esplicitazione provocasse una trasformazione radicale degli atteggiamenti – come sarebbe nel caso di un malinteso. Nessun malinteso nei Flaubert: le decisioni nuove non sono che le antiche consolidate e aggravate, adattate ai rapporti sempre più ricchi che si annodano tra il bambino che matura e il mondo che lo circonda. Così l'*apatia* è, prima di tutto, la famiglia vissuta al più elementare livello psicosomatico – quello del respirare, del succhiare, delle funzioni digestive,

degli sfinteri – da parte di un organismo *protetto*; dopo trasformazioni che tenderemo d'intravedere, Gustave l'assume per farne un comportamento più evoluto e per assegnargli una funzione nuova: l'azione passiva diventa tattica, difesa elastica contro un pericolo meglio compreso, il puro *sentire* cieco diviene rancore. Vedremo ben presto tutto ciò: ma quel che conta qui è respingere l'idealismo: gli atteggiamenti fondamentali non si *adottano* che se esistono fin dall'origine. Si prende quel che si ha: i mezzi di bordo; si possono tagliare i paletti per farne dei pioli, niente più di questo. Tali armi puntute, checché se ne faccia, resteranno dei pezzi di legno e la loro materialità lignea non dipende dalla loro nuova funzione, ma da operazioni lontane che l'hanno prodotta e che essa conserva in sé. Così è dell'inerzia patetica. Abbiamo visto che questa sollecitava un'integrazione più rigorosa nel sistema in evoluzione; non è tutto: per il semplice fatto di *esserci*, come pura ricettività, essa si propone, si fa *mezzo* e suggerisce al bambino il partito migliore da trarne. Finalmente, quando essa sarà per intero assorbita dalla prassi e si ricomporrà come unità del sensibile subito e dell'azione passiva, conserverà il suo senso arcaico, come il piolo conserva la materia del paletto che fu: conservato, oltrepassato, traversato da significati nuovi e complessi, questo senso non mancherà di alterarsi. Ma tali alterazioni *debbono essere comprese*: si tratta, infatti, di riprodurre una nuova totalizzazione, partendo dalle contraddizioni interne di una totalità precedente e del progetto che ne nasce.

Ciò che torna a dire, tutto sommato: ho diversamente interpretato la passività di Gustave, a partire dal suo rapporto interno con la famiglia: tale interpretazione non è falsa: fra i cinque e i nove anni è così che sono andate le cose; ma, senza la restituzione dei fondamenti arcaici della sensibilità, essa resta in aria, astratta e relativamente indeterminata. Non è solamente la comprensione a ricevere dal di fuori i propri limiti; è il senso medesimo della determinazione che sfugge a ogni descrizione; l'ho detto, nella prima età, organico e intenzionale sono confusi; così il senso è materia e la materia è senso. In certo modo, se ogni singola persona ha, di per se stessa, la struttura del segno, e se l'insieme totalizzato delle sue possibilità e dei suoi progetti gli è stato dato come suo senso, il duro e cupo nocciolo di questo

senso è la prima infanzia: l'apatia ricevuta, vissuta, solidata, dei due primi anni, sostiene *dall'interno* l'attività passiva e tutti i comportamenti del rancore, essa è, tutto insieme, la materia del segno, l'opacità del qualificato (misterioso superamento della chiarezza verso significati più oscuri) e la delimitazione interiore del significante. Verità restrittiva e plenitudine condensata della memoria, il passato preistorico torna sul fanciullo come Destino; è la sorgente d'impossibilità permanenti che le decisioni ulteriori – e, per esempio il vivere in famiglia del bambino, a nove anni – sarebbero incapaci di spiegare; ed è anche, per un sincretismo originale, la matrice delle più singolari invenzioni, l'inestricabile confusione che esse illuminano e che le fa meglio comprendere. O troveremo il nocciolo di bitume intorno al quale il senso si costituirà nella sua singolarità, oppure le origini profonde di Gustave Flaubert, e, di conseguenza, la trama della sua idiosincrasia, ci sfuggiranno sempre. Senza la prima infanzia, è dir poco che il biografo costruisce sulla sabbia: costruisce sulla nebbia con della bruma. La comprensione dialettica può certo innalzarsi via via fino agli ultimi momenti di una vita: essa comincia arbitrariamente, con la prima data che gli archivi menzionano: cioè a dire che si fonda sull'incomprensibile. E quest'ultimo, superato ma conservato, resta in essa come suo limite permanente e sua negazione interna: se il movimento non trova il suo vero punto di partenza, non raggiungerà mai il suo scopo; posso benissimo tentare dei riavvicinamenti ingegnosi, prevedere a colpo sicuro il passato che fu l'avvenire del mio grand'uomo, rimane il fatto che comprendo quel che non comprendo e, di conseguenza, che non comprendo quello che comprendo.

Codesta ignoranza è più o meno grave: vi sono uomini che la storia ha modellato assai più della preistoria, schiacciando in essi senza pietà il bambino che furono. Tant'è vero che non sono più del tutto individuali: li si incontra al crocicchio dell'individuale e dell'universalità. Ma Gustave! Non appena si metterà a scrivere, avremo l'esperienza diretta dell'individuale. In lui, attimo per attimo, checché faccia, *il senso* appare: è l'unità dei non-sensi che ritardano, o deviano il significato razionale e pratico. E, per quella via, l'infanzia. Gustave, lo sappiamo, ne è ossessionato: l'infanzia è in lui, la vede, la tocca senza tregua, ogni suo minimo gesto la esprime: così essa è

presente anche a noi, la indoviniamo attraverso i suoi tic di scrittore; ma, per l'essenziale, essa ci sfugge, è un vuoto che lascia scorgere i propri margini. Apriamo, senza preparazione, a caso, un tomo della *Corrispondenza*, essa ci salta agli occhi, ma noi non la *vediamo*.

Tutto il problema si riassume in queste poche parole: Gustave non è mai uscito dall'infanzia. Egli lo dice, noi lo sappiamo: questo adulto è alienato dal mostro miserabile che fu. D'altra parte, quando si vogliono raccogliere testimonianze sui suoi primi anni, si urta contro un complotto del silenzio: prima di tutto, nessuno si sarebbe mai sognato allora di mettersi a osservare i marmocchi e le loro madri; e poi il piccolo ritardato non faceva onore ai suoi genitori: perciò il suo ingresso nella vita è rimasto nascosto: un segreto di famiglia. In tali condizioni dobbiamo scegliere: abbandonare le ricerche o spigolare dappertutto degli indizi, esaminare i documenti in un'altra prospettiva, sotto un'altra luce e strapparne altre informazioni. Dei due termini dell'alternativa, scelgo il secondo. So che la messe sarà povera. Se, tuttavia, dovessimo apprendere qualche dettaglio, o scoprire l'importanza di certi fatti che avevamo trascurato, bisognerebbe tentare la sintesi progressiva, fare delle congetture su quei sei anni che ci mancano, in una parola mettere in piedi un'ipotesi comprensiva che colleghi con un movimento continuo i fatti nuovi ai turbamenti del sesto anno. L'esattezza di una simile ricostruzione non può essere provata; la sua verosimiglianza non è misurabile; certamente, con un po' di fortuna, renderemo conto di tutto ciò che sappiamo, ma questo tutto è così poco: quasi nulla. Dobbiamo prenderci tanta pena per non arrivare in fin dei conti che a un'ipotesi così bucherellata d'incertezza e d'ignoranza, senza una definita probabilità?

Sì. Senza esitare. Dirò subito perché, salvo a tornarci su al momento di concludere. Una vita è un'infanzia messa in tutte le salse, lo si sa. Dunque, la nostra comprensione congetturale sarà richiesta da tutti i comportamenti ulteriori di Flaubert: dovremo far entrare in tutte le manifestazioni della sua idiosincrasia la restituzione ipotetica della prima età, colmare, con quelle annate scomparse e reinventate, i vuoti che abbiamo segnalato, essere in grado di rendere a codesta sensibilità quel nocciolo di tenebre in cui il corpo vissuto e il senso si confondono, quella indifferenziazione *provata*



come il tessuto *carnale* delle passioni. Insomma, saremo chiamati in causa, non una volta, ma in tutte le pagine: la sintesi comprensiva non si ferma che alla morte. Se la nostra ricostruzione non è rigorosa, siate certi che essa sarà immediatamente maltrattata. Di più: invocata da ogni parte, offerta, sottoposta alle più forti pressioni, bisogna che essa esploda o che contenga una parte di verità. Non lo dimentichiamo, infatti: a partire dal tredicesimo anno si giuoca a carte scoperte, Gustave scrive dei libri e delle lettere, ha testimoni permanenti; impossibile prendersi delle libertà con fatti così conosciuti, riferiti, quasi sempre, da molti testimoni insieme, né con le interpretazioni dello stesso Flaubert: la realtà di codesta vita e di codesta opera s'impone, per poco che la si legga. La sua densità e il suo rigore costituiscono in ogni istante la prova della sua *verità*: noi tuttavia, tentando d'illuminare il vissuto con la luce nera della prima età, vedremo se la lenta esperienza dell'adolescente, del giovanotto, e dell'adulto, è allergica alla nostra ipotesi, la tollera o l'assimila e si cambia, per suo mezzo, in se medesima. Così, l'avventura di Flaubert, via via che si avvicinerà alla propria fine, supererà la prova di quella infanzia ritrovata e deciderà retrospettivamente della sua verosimiglianza. Questa speranza mi basta: tento il colpo.

Le caratteristiche del bambino a sei anni, le abbiamo stabilite e descritte; si possono riassumere in due definizioni fondamentali: l'una è la natura *patetica* della sua sensibilità; l'altra è una certa «difficoltà d'essere» rivelata da un malessere psicosomatico. Se queste inclinazioni si sono formate nel corso della sua protostoria, devono necessariamente esprimere un turbamento del rapporto originario che unisce il bambino, carne che sta sbocciando, a Genitrix, donna che si fa carne per nutrire, curare, accarezzare, la carne della propria carne. Bisogna dunque risalire il corso di codesta vita fino al momento iniziale in cui una donna si fa carne perché una carne sia fatta uomo.

Si ricordino le generalità: quando la madre allatta o accudisce il neonato, si esprime, come tutti, nella sua verità di *persona*, che, naturalmente, riassume in sé tutta la sua vita, dalla nascita in poi; in pari tempo, realizza un rapporto variabile secondo le circostanze e gli individui – di cui ella è il

*soggetto* e che si può chiamare amore materno. Dico che è un rapporto e non un sentimento: difatti il vero e proprio affetto si traduce in atti e si misura da questi. Ma, contemporaneamente, con questo amore e per suo mezzo, attraverso la persona stessa, capace o incapace, brutale o tenera, quale insomma la sua storia l'ha prodotta, il bambino è reso manifesto a se stesso. Cioè a dire che non si scopre solamente con la propria esplorazione di sé e con le sue «doppie sensazioni», ma che impara la propria carne attraverso pressioni, contatti estranei, sfioramenti, urti che lo scuotono, o attraverso una esperta dolcezza: verrà a conoscere le proprie membra, violente, affabili, torte, costrette o libere, dalla violenza o dall'affabilità delle mani che lo svegliano. Viene a conoscere anche, attraverso la propria carne, un'altra carne: ma un poco più tardi. All'inizio, interiorizza i ritmi e i lavori materni come qualità vissute dal proprio corpo. Di che si tratta esattamente? Il corpo maneggiato, scoprendosi nella sua passività attraverso una scoperta estranea, se viene per esempio rovesciato senza precauzioni sulla schiena o sul ventre, o staccato troppo presto dal seno, come scoprirà se stesso? Brutale o brutalizzato? Le discordanze, i traumi diventeranno il ritmo esasperato della sua vita o, semplicemente, una costante irritabilità della carne, promessa di grandi collere future, una fatalità di violenza? Non vi è nulla di prestabilito: è la situazione totale a decidere, poiché è *tutta la madre* che si proietta nella carne della propria carne: le sue violenze non sono forse che goffaggini; forse, mentre le sue mani lo ciancicano, essa non smette di parlare, di cantare al bambino che ancora non parla; forse egli impara, non appena sa vedere, la propria unità corporea attraverso i sorrisi che ella gli rivolge; forse, al contrario, ella fa ciò che occorre, né più né meno, male e insieme coscienziosamente, a denti stretti, troppo assorta in una bisogna che le ripugna. Le conseguenze saranno, in un caso o nell'altro, molto differenti. Ma, nell'uno come nell'altro, il neonato, plasmato giorno per giorno dalle cure che gli vengono rivolte, si compenetra del proprio passivo «esser presente», cioè a dire che interiorizza l'attività materna come la passività che condiziona tutti gli impulsi e tutti i desideri – ritmi interiori, velocità, burrasche affastellate, schemi che rivelano, nello stesso momento, costanti organiche e voti impronunciabili – insomma che la sua propria madre,

inghiottita nel più profondo di quel corpo, diviene la struttura *patetica* dei sentimenti.

Ciò non basta, e Margaret Mead ha dimostrato come, in certe società, l'aggressività dell'adulto dipende dalla maniera con cui è stato nutrito in culla. Questa può esser regolata dall'uso: qui lo si ingozza; là lo si alimenta malvolentieri, dopo averlo lasciato strillare. Nella nostra società borghese, l'allattamento non è regolato dall'uso, ma razionalizzato dalle prescrizioni mediche: resta il fatto che esso dipende dai gruppi familiari e dagli individui. Nell'età in cui la fame non si distingue dal desiderio sessuale, l'alimentazione e l'igiene condizionano i primi comportamenti aggressivi, il che significa che il bisogno strappa il neonato alle violenze passive e agli sdilinquimenti del «patetico»; prima negazione e primo progetto, l'aggressività rappresenta tutt'insieme la trascendenza sotto il suo aspetto più elementare, il rapporto primitivo con l'altro e la forma preistorica dell'azione. Così si può capire che – secondo la sua natura e la sua intensità, ossia secondo il comportamento materno – il bambino diventi in seguito più o meno passivo fin nelle sue attività essenziali, più o meno attivo fin nel semplice scatenarsi delle passioni. Al di fuori delle funzioni propriamente organiche, è la madre che preparerà il neonato alle collere rosse o bianche, alle paure che fuggono, che assaltano o che paralizzano, insomma alla predominanza del *patetico* (emozione subita, interiore) o del *pratico* (violenze esteriorizzate, tumulti che arrivano all'aggressione).

Il ruolo del corpo, quale dato preesistente, è esso stesso variabile: l'organismo, sotto l'azione di fattori puramente fisiologici, può «aprirsi» all'emotività passiva; le vie dell'influsso nervoso – in unione col «temperamento» – possono facilitare o addirittura sollecitare i sentimenti passivi e i cedimenti; codesta priorità costituzionale permetterà forse alla passività d'imporsi più spesso nei casi ambigui, quando i comportamenti materni non sono in se stessi di natura tale da privare il bambino d'aggressività. Inversamente, se i dati somatici non vi sono favorevoli, la madre non potrebbe eccitare nel bambino le violenze *patetiche* che con azioni tipiche e radicali: ciò significa che vi sono delle soglie da superare e fors'anche delle porte da forzare. E, talvolta, il battente resiste, la soglia è

invalicabile. Così, in certi casi, le *attitudini organiche* solleciterebbero dal neonato un atteggiamento che i *comportamenti materni*, confusi o contraddittori, durerebbero fatica ad abbozzare nel suo corpo. E, in altri, questi sarebbero così rigorosi, il senso se ne stamperebbe così facilmente nella carne, che le reazioni indotte ne sarebbero – nella forma e nel fondo – fortemente *dependenti* (esse tornerebbero a rendere esteriore il comportamento interiorizzato) se non *a dispetto* della costituzione fisica, quanto meno *a favore* della neutralità corporale. Si va da un estremo all'altro per gradazioni infinite. Il comportamento volgare è di chiacchiera: né la madre né la natura hanno precisato nulla, infatti *quasi sempre* siamo fatti semplicemente *inclinare* in una direzione e talvolta nell'altra; s'intravedono, in ogni comportamento, gli orditi arruffati che lo regolano, prima che un rimaneggiamento spontaneo li superi in direzione di obiettivi originali. E, senza dubbio, l'incontrare in uno stesso bambino certe disposizioni somatiche e sollecitazioni definite – comportamenti materni interiorizzati – può esser preso in partenza come un fatto casuale. Ma, quando si tratta della persona umana, il caso è esso stesso produttore di senso; ciò significa, *in generale*, che l'esistenza assume un carattere fittizio senza arrivare a fondarlo e, in ogni caso particolare, che ciascun individuo deve poter apparire come *uomo casuale* (non *significante*)<sup>\*\*\*\*\*</sup> o *d'un certo caso* (iper-significante); è ciò che Mallarmé ci spiega in «Un tiro di dadi»... Il tiro di dadi non abolirà mai il caso, perché il caso, esso lo contiene nella sua essenza pratica; tuttavia il giocatore compie un atto, lancia i suoi dadi in una certa maniera, reagisce in un modo o nell'altro ai numeri che escono e tenta, nel momento successivo, di sfruttare la buona o la cattiva fortuna: il che è negare il caso e, più profondamente, integrarlo nella prassi come suo marchio indelebile. Così l'opera è tutt'insieme caso e costruzione, tanto più fortuita quanto più accuratamente edificata: Nicolas de Staël si è dato la morte, fra altre ragioni, per aver capito questa inevitabile maledizione dell'artista, perché costui non può né rifiutare la contingenza, né accettarla. Una soluzione: prendere la contingenza originale come mira finale del rigore costruttivo. Pochi creatori vi si risolvono.<sup>\*\*\*\*\*</sup> Al contrario, questa dialettica della fortuna e della necessità si realizza liberamente e

senza disturbare chicchessia, nella pura esistenza di ciascuno (cioè a dire nel vissuto che si supera come prassi e nella prassi in quanto sta immersa senza tregua nel mezzo nutritivo del vissuto). Mi colgo in pari tempo come uomo del caso e come figlio delle mie opere. E ora faccio dei miei atti, dei miei possibili, la mia verità più immediata, ora la verità della mia prassi mi appare nell'oscurità dei casi che mi fanno quale devo vivermi. Ma, né in questo né in quello di tali atteggiamenti estremi, la fortuna e l'azione sono separate. Come si vede negli amanti: per essi, l'oggetto amato è il caso; è alla sua prima combinazione che essi tentano di ridurlo e, nello stesso momento, pretendono, dal prodotto di questo incontro, che esso sia stato fin da sempre il più appropriato per loro. Quel che noi cerchiamo qui, è il bambino fortunato, l'incontro di un certo corpo e di una certa madre; rapporto non comprensibile, poiché due serie si raggiungono senza che si possa render ragione dell'incrocio e, in pari tempo, comprensione primaria, fondamento comprensibile di ogni comprensione: difatti, codeste determinazioni elementari, lungi dal sommarsi o dall'influenzarsi l'un l'altra epidermicamente, sono immediatamente iscritte nello spazio sintetico di una vivente totalizzazione; inseparabili, esse si dichiarano, fin dal loro sorgere, parti di un insieme: il che vuol dire che ciascuna è nell'altra, per lo meno nella misura in cui la parte è una incarnazione del tutto. Abbiamo finalmente risalito il corso di questa vita fino al suo inizio: l'interrogheremo sul primo caso superato, cioè a dire sul tratto fondamentale del suo destino.

Ma, l'abbiamo visto, tale inchiesta ci riconduce alla *persona* della madre: ciò che il bambino interiorizza nei due primi anni della sua vita, è Genitrix tutta intera; ciò non vuol dire che le rassomiglierà, ma che risulterà, nella sua singolarità irriducibile, da ciò che lei è. Eccoci rimandati, per capire la passività da cui Gustave è afflitto, alla storia personale di Caroline Flaubert. E non soltanto a questa, ma ai suoi rapporti col marito, col primo figlio, con coloro che ha generato in seguito e che sono morti. Il che implica, naturalmente, che si mettano in luce, *per prima cosa*, i principali tratti d'Achille-Cléophas, quelli del fratello maggiore Achille, e poiché questa famiglia è una cellula sociale che esprime a modo suo e con la propria storia particolare le istituzioni della società che l'ha prodotta, bisognerà in pari

tempo stabilire le strutture fondamentali di questo piccolo gruppo così solidamente integrato, a partire dalla storia generale che esso riflette. Perché è in tale ambiente, tessuto dalla trinità Padre-Madre-Figlio maggiore, che Gustave sta per spuntare, ed è l'essenza stessa del gruppuscolo che egli dovrà interiorizzare per prima cosa, *attraverso la Madre* e le cure che questa gli dedica. Interiorizzazione confusa, opaca, poiché Caroline esprime a modo suo, cioè a dire anch'essa attraverso la propria protostoria, le determinazioni familiari di cui lo impregnerà. Altrimenti detto, la nostra sola probabilità di capire il primo rapporto del neonato col mondo e con se stesso, è di ricostruire *oggettivamente* storia e strutture della cellula Flaubert. Tenteremo una prima sintesi progressiva e passeremo, se è possibile, dai caratteri obiettivi di questa cellula, vale a dire dalle sue contraddizioni, alla determinazione originale di Gustave – che, al principio, non è *nulla di più* che l'interiorizzazione dell'ambiente familiare in una situazione oggettiva che la condiziona dall'esterno e *fin da prima* della sua concezione come *singularità*.\*\*\*\*\*

---

\* Lacan traduce così il termine freudiano *Unheimlichkeit*.

\*\* Non è *soltanto questo*: è, prima di tutto, lavorare. Ma il lavoro come obiettivazione è, anch'esso, significante.

\*\*\* Qualunque altro dei racconti scritti da Gustave nella stessa epoca ci rivelerebbe all'esame la medesima tematica. Marguerite, Garcia, il Bibliomane, Mazza sono incarnazioni di Gustave al medesimo titolo di Djaliòh. Ho scelto *Quidquid volueris* perché lo sforzo dell'autore nel rendere lo smarrimento della sua infanzia vi è più esplicito. Studieremo più avanti lo strano «rapporto tra oggetti» che si lascia indovinare attraverso codesti fantasmi. Conviene tuttavia sottolineare che la scimmia e la schiava non rappresentano unicamente i genitori di Flaubert. È l'epoca in cui Gustave, innamorato della signora Schlésinger, si compiace d'immaginare, per sadomasochismo, i rapporti sessuali di Schlésinger con la moglie: egli immagina la donna che ama in posture grottesche ed oscene; essa è la schiava avvilita del suo preteso marito. Questi dunque è simbolizzato anche lui, con tutta evidenza, dall'orang-utan. Achille-Cléophas, invece, è – lo vedremo – sdoppiato: egli è tutt'insieme il signor Paul che presiede alla fecondazione mostruosa per amore della Scienza, e la bestia scimmiesca che mette incinta una donna.

\*\*\*\* Cfr. il testo di C. Commanville: «Davanti alle risate restava pensieroso, intravedendo chissà quali misteri». Si tratta d'un ricordo.

\*\*\*\*\* Queste passioni, precisa Gustave, non hanno, per violente che siano, l'aspro furore delle passioni umane: esse non sono gelose e nemmeno possessive; non si indirizzano che alla Creazione intera.

\*\*\*\*\* Vi è un altro silenzio, quello, per esempio, che si richiude sull'opera compiuta, cioè a dire sulla totalizzazione del linguaggio. Anche questo, Gustave lo conoscerà. Più tardi.

\*\*\*\*\* Un uomo non significante è altrettanto pienamente qualificato e significante quanto il proprio vicino, pur se questi è il prodotto «originale» di un'infanzia stravagante. Tutti i significati del mondo umano determinano la sua insignificanza, foss'anche per privazione. Egli è costretto dalla sua realtà

psicosomatica a significare l'*insignificanza* attraverso i suoi progetti; inversamente gli altri e il mondo fanno di lui un *insignificante qualificato*.

\*\*\*\*\* Flaubert, lo vedremo, è uno di costoro; ciò che fa la grandezza della sua opera.

\*\*\*\*\* Senza entrare in dettagli – vi torneremo in seguito – va da sé che Gustave, ancor prima d'essere concepito, non poteva essere che un *figlio minore*.

## 2. Il padre

Quando Gustave viene al mondo, nel 1821, Luigi XVIII regna da sei anni e la classe dei grandi proprietari fondiari si è in gran parte ricostituita: durante i quindici anni della Restaurazione, essa frenerà lo sviluppo industriale: questo, durante la prima metà del secolo, resta sensibilmente più lento di quello dell'Inghilterra. Ciononostante, la classe borghese mantiene, e spesso migliora, le proprie posizioni. Le due classi nemiche realizzano una sorta di accordo e trovano un equilibrio del tutto provvisorio grazie alla politica doganale che hanno, l'una e l'altra, interesse a imporre al Governo: si proteggeranno contro la concorrenza straniera alcuni industriali (ferro, acciaio, tessili) e insieme tutti gli agrari. Tra la classe in ascesa e la classe in declino non poteva trattarsi che di un compromesso; ma tale compromesso era necessario alla borghesia, handicappata dalla propria debolezza numerica e da quella del proletariato. Nel censimento del 1826, su un totale di 32 milioni di abitanti, si trovano all'incirca 22 milioni di francesi che vivono direttamente o indirettamente sul lavoro della terra.

Il terreno d'intesa sarà dunque il protezionismo. Da una parte, effettivamente, i proprietari di terre sono malthusiani: vogliono vendere caro il grano e non si curano affatto di allargare il mercato: i vecchi metodi di cultura (maggese, ecc.) sono conservati o rimessi in vigore. Bisogna aspettare il 1822 per vedere apparire la prima macchina per battere il grano. Senza dubbio gli ex emigrati – che hanno del danaro – procedono, nelle loro proprietà, ad alcune modifiche che hanno per risultato di aumentare la produttività. Ma la produzione non si accresce di altrettanto: si tratta semplicemente d'abbassare i costi, mantenendo i prezzi. Gli industriali d'altra parte non si lamentano troppo del caro vita; uno di essi arriva a



scrivere che l'operaio lavorerà meglio se il prezzo del pane è più alto. Non pensano, più degli «agrari», ad aumentare la produzione. Il capitalismo resta familiare e prudente: si contenta degli antichi mercati; non verrebbe in mente a nessuno di creare la domanda attraverso l'offerta. L'uso della macchina si diffonde molto lentamente. L'industriale vuol dominare la propria produzione e soddisfare le domande prevedibili e limitate. In certo modo, gli artigiani, gli operai, ve lo incoraggiano: quei lavoratori altamente qualificati temono la decadenza della qualificazione, e la disoccupazione: lottano contro la macchina dovunque la si introduce. Nel 1825, nella provincia della Senna Inferiore, la tessitura del cotone è eseguita per intero a mano. Il risultato è che le concentrazioni operaie sono rare; l'esodo rurale è praticamente bloccato, la piccola borghesia, fatta di artigiani, di commercianti, di bottegai, è numericamente assai importante.

Le classi dei possidenti, comunque, non si trovano d'accordo che sulla politica doganale. Su tutti gli altri punti una lotta sorda, ma violenta, oppone i borghesi ai proprietari terrieri. Questi sono i campioni di una monarchia autoritaria che si appoggerebbe sull'aristocrazia – cioè a dire su di loro – e che imporrebbe il cattolicesimo come religione di Stato. Organismi semi-ufficiali (il più celebre è la Congregazione) s'incaricano della propaganda religiosa e politica, dello spionaggio e dell'intimidazione. I borghesi ricchi, benché voltairiani, lascerebbero correre. Ma quel che conta prima di tutto per loro è la libertà economica che la Rivoluzione ha dato loro. Le cose si guastano sotto Carlo X, quando gli «*ultras*» parlano di ristabilire le corporazioni. In quest'epoca, effettivamente, la borghesia degli industriali e dei commercianti ha due scopi ben definiti: impedire l'intervento dello Stato e l'unione degli operai; controllare il Governo nella misura in cui la politica rischia d'influenzare l'economia. Su tali basi, i dottrinari hanno stabilito quell'economia oggi ancora virulenta, benché antiquata, che si chiama il liberalismo. Industriali, commercianti o proprietari aristocratici, le Persone Importanti non sono d'accordo che su un punto: allontanare le altre classi dal potere. Su 10 milioni di contribuenti e 32 milioni di abitanti, vi sono 96 000 elettori e 18 561 possibili candidati. Questa nazione, respinta tutt'intera fuori dalla vita pubblica, immersa in una sonnolenza apparente, colpita al cuore

dalla disfatta e dall'occupazione, sembrava raggelata in una sorta di immobilità rurale; dappertutto si riprendevano gli atteggiamenti tradizionali davanti alla vita, davanti alla morte. Mentre l'Inghilterra raddoppia e triplica il tasso di sviluppo della sua natalità, il tasso della Francia si mantiene intorno al 55 su 10 000 fra il 1801 e il 1841; il tasso di mortalità è fortemente abbassato dal 1789 (33 per cento) al 1815 (26 per cento), ma si mantiene senza grandi variazioni durante tutta la Restaurazione; nel 1789 la popolazione urbana rappresentava il 20 per cento della popolazione totale, ne rappresenta il 25 per cento nel 1850.

Le classi dette «medie», tuttavia, risentono profondamente delle tare del regime: soffrono contemporaneamente del carovita, del sistema elettorale che le esclude dagli affari pubblici, e della concorrenza della grande industria. Sarà nelle loro file che si recluteranno i nemici più violenti del regime basato sul censo e, più tardi, i repubblicani. Negli strati superiori di quelle classi medie si sistemeranno gli avvocati, i medici, e più o meno tutti coloro che esercitano una professione «liberale» e che allora si chiamavano anche le «capacità». La maggioranza di essi, formatasi sotto l'Impero, ha ricevuto un'istruzione scientifica e positivista che la oppone all'ideologia della classe dirigente. Sono rimasti toccati dalla corrente di scristianizzazione che è uscita dalla borghesia ricca intorno al 1789. Non hanno niente da guadagnare nel compromesso che maschera la fondamentale opposizione delle classi superiori; del resto, l'una e l'altra sono d'accordo nell'interdire a costoro l'accesso al potere. Tuttavia, sulle prime, non lottano contro padroni di cui sono, in pari tempo, servitori e complici. Questo soprattutto perché vivono sulla rendita degli uni e sul profitto degli altri. È anche, e principalmente, perché la «classe media», il cui aumento numerico è recentissimo, s'impiglia nelle proprie contraddizioni interiori. Basta, per convincersene, prendere l'esempio da Achille-Cléophas, il padre di Gustave Flaubert.

Quest'uomo «eminente» verosimilmente non è elettore, e sicuramente non eleggibile; in altri termini, il chirurgo primario dell'ospedale di Rouen è un cittadino passivo. Non sembra tuttavia ch'egli risenta molto profondamente della sproporzione tra i suoi meriti tecnici e la sua importanza nella vita

politica della nazione. Gli è che ha trascorso la giovinezza sotto un regime autoritario e che deve tutto a Napoleone. A Napoleone, o piuttosto alla guerra: ai bisogni degli eserciti rivoluzionari e imperiali. Non bastava, sotto l'Impero, mobilitare le competenze: fu necessario suscitare le vocazioni. I genitori di Achille-Cléophas si dissanguano per mandarlo a studiare a Parigi. Qui, egli si mostra così brillante che il Primo Console dà ordine di rimborsar loro le spese, ciò che permette al giovanotto di terminare gli studi di medicina. Se leggiamo la sua «Dissertazione sulla maniera di trattare i malati prima e dopo le operazioni chirurgiche», presentata e discussa alla Facoltà di Medicina il 7 dicembre 1810, vedremo che egli è entrato orgogliosamente nel dibattito che aveva opposto chirurghi e medici lungo tutto il Settecento e che ancora durava. Quando i chirurghi «in veste lunga» e i chirurghi «in veste corta» – i barbieri – si erano associati in una stessa confraternita, sotto il titolo di «maestri chirurghi giurati e barbieri», assumendo il diritto di cumulare questi due compiti, tagliare le gambe e «radere», i medici ne avevano approfittato per vietar loro di sostenere tesi, nonché il titolo di professori e l'uso del latino. La professione cadde in un profondo discredito, da cui l'editto reale del 1743, che restituiva loro questi diritti, non li sollevò interamente. Ci vollero le guerre della Rivoluzione e dell'Impero per consentir loro di risalire la corrente. L'ascesa di Achille-Cléophas era duplice: non soltanto passava da una classe a un'altra, ma entrava in una carriera in piena evoluzione. Se egli partecipa alla disputa, è con l'intenzione di chiuderla definitivamente: egli può permetterselo perché è insieme medico e chirurgo. L'introduzione della sua Dissertazione indica a sufficienza la forza della sua ambizione: «Il chirurgo, che si mostra così grande nelle tecniche dell'operazione in cui occorrono conoscenze precise di anatomia, destrezza di mano, finezza di quasi tutti i sensi e forza d'animo, non diviene realmente tale che quando, unendo a queste doti preziose quelle del fisiologo e del medico, considera il quadro clinico generale del soggetto, il quadro parziale dei suoi organi, l'influenza di tutte le cose che possono aver rapporto col malato, cerca ed applica, prima come dopo l'operazione, tutti i mezzi che debbono facilitarne il buon successo: soltanto allora merita il nome di chirurgo o di medico-operatore; avvicina due scienze, la medicina

e la chirurgia, che vogliono sempre marciare di conserva e che s'indeboliscono e barcollano non appena siano disunte... Le sue funzioni si estendono prima, durante, dopo l'operazione: nella prima fase egli è medico, nella seconda chirurgo, nella terza torna ad essere medico».

Idee banali oggi, ma che egli stesso dice essere, ai suoi tempi, «troppo trascurate». Riconosce che parecchi dei suoi colleghi non se ne preoccupano: «Checché si possa dire dei chirurghi che troppo hanno trascurato le attenzioni dovute al malato prima e dopo l'operazione e benché si possa, in parte almeno, rivolger loro il rimprovero che fu fatto a quel fra' Jacques de Beaulieu, il quale non preparava mai gli individui che doveva tagliare e che rimetteva a Dio solo la cura di guarirli dopo l'operazione...». In altri termini, tutti i medici non sono chirurghi ma tutti i chirurghi debbono essere medici e, quando lo sono, raggiungono «la vera grandezza». Conoscono l'anatomia e la fisiologia, le tecniche chirurgiche e mediche, e uniscono al loro sapere l'abilità manuale, la finezza dei sensi e la forza d'animo. Ecco il ritratto d'Achille-Cléophas, che in quel periodo è prevosto d'anatomia all'Ospedale Umanitario (l'Hôtel-Dieu) di Rouen. Tale egli è, tale vuol essere, sperando contemporaneamente di porsi sul gradino più alto dove il suo mestiere, praticato in tal guisa, possa farlo giungere, e di far progredire la propria arte.

Fino al 1815, Achille-Cléophas restò lontano dalla politica e dal liberalismo attivo, per una certa fedeltà al regime che gli aveva offerto le sue buone occasioni. E tuttavia, non era bonapartista, e la Restaurazione non cambiò sensibilmente il suo modo di essere. Ma le sue attività di chirurgo e di scienziato da lungo tempo l'avevano distolto dalla religione. Aveva forse adottato l'ateismo materialistico del Settecento? Lo ignoriamo. Quel che è certo, in ogni caso – la sua allusione a fra' Jacques de Beaulieu e altri brani della Dissertazione lo dimostrano – è che era anticlericale.\* Sotto la Restaurazione passava per liberale, frequentava i repubblicani e non doveva probabilmente astenersi dal criticare il nuovo regime, tant'è vero che fu oggetto di un'inchiesta; le sue idee, tuttavia, non parvero gran che pericolose: l'inchiesta fu abbandonata e non gli si dettero altri fastidi. Aveva, insomma, delle *opinioni*, ma non s'impegnava. Perché questo

intellettuale è legato in vario modo, e profondamente, alla classe dei proprietari: suo padre era un veterinario di campagna, monarchico arrabbiato; quindi il dottor Flaubert aveva trascorso l'infanzia in mezzo ai contadini; e del resto i suoi fratelli erano rimasti veterinari. Era stata la sua sola intelligenza a «distinguerlo», o meglio, era lo Stato ad averlo separato dai suoi compagni e dai suoi pari per elevarlo bruscamente al disopra di essi. La condizione di veterinario era e resterà fino in fondo il suo avvenire prestabilito, quel modo di *essere* che gli veniva dalle profondità dell'«*ancien régime*» e del passato familiare a cui un mutamento della società lo aveva bruscamente strappato. Achille-Cléophas, in seguito, esercita il proprio mestiere degnamente, ma con la ferma intenzione d'innalzarsi arricchendo. Per ciò stesso torna al mondo rurale da cui è uscito: in questa Francia che dorme, è uso comune investire in beni immobili; quando il dottor Flaubert volle «piazzare» i propri capitali – questa parte mangiata sul plus-valore che la borghesia gli attribuiva in funzione dei suoi servizi –, egli comprò, naturalmente, delle terre. Così questo chirurgo d'idee voltairiane si trovava a contatto coi grandi proprietari che governavano la Francia: aveva con essi alcuni interessi comuni; obbediva alle esigenze della rendita, e anche lui doveva augurarsi un regime protezionista: nella misura in cui il Governo proteggeva i prezzi agricoli, Achille-Cléophas non si mostrava affatto ostile alla Monarchia. Perché lo sarebbe stato, d'altronde? Il suo atteggiamento verso la Rivoluzione doveva essere per lo meno ambiguo: dopo tutto, i rivoluzionari avevano gettato suo padre in prigione; liberato, questi era morto nel 1814 per le conseguenze della sua detenzione. E poi, questo «contadino risalito» ebbe, dal suo matrimonio, una pennellata di aristocrazia: medico, aveva, come di dovere, sposato la figlia d'un medico; ma per l'appunto la madre di lei era una ragazza della nobiltà, che aveva inoltre, vicino a Trouville, una proprietà che sua figlia ereditò. È questo feudo che determinò gli investimenti del dottore: lo si volle ingrandire. Gustave e, più tardi, Caroline Commanville, hanno avuto cura di non lasciarci ignorare le origini della signora Flaubert.

Non è del tutto sicuro che Achille-Cléophas abbia progettato in partenza codesto «ritorno ai campi»: anzi si sa che egli voleva far carriera a Parigi.

Pare che fosse Dupuytren geloso del suo discepolo, a farlo spedire in provincia «per la sua salute». Noi non sappiamo quasi nulla di questa oscura storia, se non che il medico primario non se ne è mai dato pace e che, fino alla sua morte, si tenne per esiliato a Rouen. Bisogna notare d'altronde che quel cittadino di fresca data, nipotino di un coltivatore, aveva come migliore amico un industriale liberale, Le Poittevin. Non importa; quali che siano state le sue prime speranze e, più tardi, i suoi rancori, quel grand'uomo di provincia tornò alla terra e fu la provincia che decise di lui. Fu, in fondo a se stesso, la contraddizione vivente tra campagna e città, tra andazzo e progresso: possidente, lasciava coltivare i suoi campi seguendo i vecchi metodi; medico, non smetteva mai d'imparare e d'insegnare del nuovo. Puntuale, coscienzioso, autoritario, sembra abbia conservato la ruvidezza degli usi paesani, che spicca fin nell'abito: gli abitanti di Rouen hanno conservato a lungo il ricordo della pelliccia di capra ch'egli indossava d'inverno per andar a fare le sue visite. In realtà, benché sia inferiore agli uni e agli altri in fatto di danaro, si direbbe che racchiuda in sé il conflitto latente tra gli industriali, che si compiace di frequentare, e gli ex-emigrati le cui terre costeggiano le sue. Quel cittadino passivo vive nervosamente la più grande lotta delle classi dirigenti. Traditore dell'una come dell'altra: rifiuta l'ideologia dei proprietari terrieri, ma non del tutto i loro costumi, e non gli passa nemmeno per il capo d'investire nell'industria. Così – spingendo le cose fino al limite – si potrebbe dire che quel liberale contribuisce – per lo meno sul piano dell'economia – a far restare la Francia nel suo letargo.

La vita d'Achille-Cléophas si spiega, in effetti, con un passaggio di classe. Un veterinario monarchico, per più di tre quarti contadino, che considera il re suo Signore e sorgente di ogni «*patria potestas*», educa con severità un ragazzino precoce, il quale supera una tappa nuova. Questo giovane ambizioso, la cui infanzia si radica nel costume rurale, giunge a curare le persone quando i suoi fratelli non guariscono che le bestie, passa dai campi alla grande città e diventa, sotto l'Impero, un piccolo borghese intellettuale. L'ascesa continua sotto la Restaurazione: la sua scienza, l'ideologia del XVIII secolo, le opinioni della borghesia liberale, tutto concorre a dargli una «filosofia» che non riflette interamente né il suo «modo di esistere» né il suo

«stile di vita». In particolare, il suo autoritarismo di capo e di padre non va d'accordo col suo liberalismo.

Uscito da una famiglia patriarcale e separato dalle sue funzioni, dai suoi nuovi onori, questo spostato fonda una nuova famiglia e torna a comporla patriarcale. È stato fatto notare che le coppie di tipo più coniugale, via via che il bambino prende importanza ai loro occhi, divengono meno prolifiche; dal momento in cui padre e madre vedono nel nuovo nato una persona insostituibile, questi diviene di per se stesso un fattore di malthusianesimo: così l'individualismo della coppia borghese prepara ad ogni rampollo un destino d'individuo, un egotismo prenatale. Ma i Flaubert hanno conservato gli usi dell'«*ancien régime*»: fanno sei bambini, tre dei quali muoiono in tenera età. Restano Achille, nato nel 1812, Gustave, nel 1821, Caroline nel 1825. Il *pater familias* – il cui compito è di trattare il corpo umano come un oggetto – conserva tuttavia, verso la nascita e la morte, l'atteggiamento dei contadini: è la Natura che dà all'uomo i suoi piccini ed è essa che glieli toglie. Nella borghesia che circonda il chirurgo primario, cominciano a diffondersi le pratiche anticoncezionali: egli lo sa, per mestiere, ma resta fedele alla dottrina del lasciar fare. A vero dire, la giustificherebbe in pieno se fosse credente. Ateo, medico, borghese, la sua posizione sembra più tradizionalista che razionale. E poi, quel genitore autoritario sembra essersi preoccupato più di darsi dei continuatori che di creare degli individui singoli. I bambini Flaubert si sentiranno contemporaneamente soggetti di diritto, in quanto eredi, e persone qualsiasi, sostituibili, in quanto figli. Difatti vi è un patrimonio da conservare, da accrescere, e che non è fatto soltanto di terre acquisite, ma della scienza del padre, dei suoi meriti tecnici e della sua funzione sociale: medico, questi si propone di fare, dei propri figli, dei medici. Prima di tutto perché gli sembra naturale di formarli a propria immagine, e soprattutto perché ha buoni appoggi: se i suoi due maschi entrano nella sua professione, più tardi egli farà uso del suo credito per assicurar loro la carriera. Quella di Achille in ogni caso è assicurata *a priori*: dell'eredità materiale, certo, non avrà che la *sua* parte, ma gli si riserva già la totalità del patrimonio scientifico e sociale: è inteso da lungo tempo ch'egli prenderà la successione del padre e diverrà medico primario

all'ospedale di Rouen. Così, all'epoca in cui la borghesia liberale si ribella tutt'intera contro il ristabilimento del diritto di primogenitura, Achille-Cléophas, borghese liberale, pur condividendo le indignazioni del suo amico Le Poittevin, non esitava un istante a favorire il primogenito dei Flaubert a spese del secondo. Perché, d'altronde, si sarebbe tormentato? Egli era il padrone assoluto nella sua famiglia, come suo padre lo era stato nella propria. Egli era infatti borghese di fresca data: negli ambienti più agiati, e soprattutto in quelli che sono ricchi da più tempo, la famiglia patriarcale si disintegra; la madre assume un'importanza nuova: fin dal termine del XVIII secolo, in una famiglia della buona borghesia di Grenoble, Henri Beyle adora la sua, e detesta Chérubin; su Hugo, all'inizio del XIX, l'influenza materna è decisiva; più tardi, la vita di Baudelaire, contemporaneo di Gustave, è devastata dalla passione piena di rancore che gli ispira la signora Aupick. Nelle sue immediate vicinanze, Achille-Cléophas avrebbe potuto scoprire le anomalie di una famiglia tipicamente coniugale: la signora Le Poittevin, ornamento dei salotti liberali, doveva alla propria bellezza una vera e propria autorità; suo figlio Alfred l'adorava: di questo amore vedremo che morì. Ma, senza alcun dubbio, il medico primario non si preoccupava di codeste anomalie: fece in modo che sua moglie restasse, finché egli visse, quell'«essere relativo» di cui ha parlato Michelet. L'ha egli ridotta in schiavitù, o era lei a mancare di personalità? In ogni caso, essa era complice. Lo amava, non c'è dubbio; non voleva essere, nei confronti dei bambini, che la rappresentante di lui, e non aver sulla casa altra autorità che quella che egli le attribuiva. Le cose arrivavano al punto che essa rifiutava d'intercedere presso il marito, anche se i figli glielo chiedevano. Intermediaria, se si vuole, ma a senso unico. Si riconoscerà, a questi segni, il ruolo della sposa nel mondo familiare, quale l'ha così ben descritto Restif de La Bretonne.

Tuttavia il piccolo gruppo dei Flaubert è minato da una contraddizione. Le famiglie rurali, benché spesso vi si cerchi di accrescere il patrimonio, sono fondate sulla immutabilità. Ritorno delle stagioni, ritorno dei lavori campestri e delle cerimonie; ogni generazione si presenta a rimpiazzare la precedente e a ricominciare la vita. Gli è che raramente si cambia di classe.



Né il fittavolo, né il piccolo proprietario terriero, tentano in generale di trasformare la loro condizione sociale. L'arricchimento – d'altronde lento e mediocre – non li cambia. Così si può dire che quelle comunità non hanno storia. In tal modo vissero i fratelli del chirurgo: veterinari e figli di veterinari. Un caso – l'Intelligenza – ha proiettato Achille-Cléophas nella storia: egli comincia un'avventura invece di ripetere quella degli antichi. Codesto brusco mutamento lo dà in pasto alle forze ascendenti della società. La Scienza non si ripete. Né la borghesia, quella classe che un movimento continuamente accelerato porterà al potere. Dotto e borghese, Achille-Cléophas prende coscienza di un'evoluzione irreversibile. La sua famiglia ricadrà sull'ultimo gradino, tranne che non s'innalzi, lottando energicamente, fino al sommo della società francese.

Il *pater familias* è fondamentalmente – cioè a dire attraverso l'infanzia – un contadino dell'«*ancien régime*», o, ciò che significa lo stesso, un membro di quella piccola borghesia rurale, povera e sparpagliata, legata per sangue ai coltivatori, che viveva in mezzo ad essi e ne conservava le abitudini. Ma quel forzato dell'intelligenza ha stabilito solidamente in se stesso la Ragione analitica e l'ideologia liberale, prodotti lentamente elaborati nelle città. Non dispone degli strumenti che gli consentirebbero di pensarsi nella propria esistenza reale; è dilaniato, senza saperlo, tra la continuità e la storia: questa rode senza tregua l'altra, la quale continuamente si riforma. Codesta contraddizione – che egli viveva nell'incoscienza – si manifestava ai borghesi ch'egli curava, agli studenti che lo attorniavano, come un tratto di carattere: lo si trovava autoritario, ma gli si perdonavano i suoi alti e bassi di umore e le sue collere, in considerazione della sua competenza. «È fatto così», si diceva. In effetti, ciò che si chiama carattere è puramente differenziale e si manifesta con un lieve sfasamento fra i comportamenti dell'individuo e i comportamenti obiettivi che il suo ambiente gli prescrive. Codesto sfasamento, a sua volta, non esprime la Natura, ma la storia, in particolare la complessità delle origini e il grado reale d'integrazione sociale. Achille-Cléophas non era «integrato»: restava, a dispetto di una rapida ascesa, quello che Thibaudet chiama un «mi-hanno-fatto-un-torto»; prova ne è che l'azione malvagia di Dupuytren nei suoi

riguardi, ribadita a voce alta davanti a sua moglie e ai bambini, divenne un mito familiare. Egli si abbandonava a collere pazzesche, che talvolta, in privato, terminavano con uno scoppio di pianto; il suo squilibrio nervoso, la sua tensione mentale, erano le conseguenze del suo disadattamento: a dispetto dei suoi successi di professore e di chirurgo, o piuttosto a causa di essi, egli doveva affaticarsi di continuo per integrarsi in quella società liberale di cui rifletteva le idee meglio di tutti, ma i cui costumi lo sconcertavano. In mezzo a borghesi duri e calmi, ben piantati, questo carnefice di mestiere, dai nervi femminei, sembra aver ereditato la sensibilità rivoluzionaria.

Per conoscere i suoi pensieri, se non altro all'inizio della sua carriera, dobbiamo tornare alla Dissertazione del 1810.

Achille-Cléophas vi si mostra decisamente vitalista: fa spesso appello, infatti, alla nozione di *forza vitale* in lotta incessante con le forze fisico-chimiche e che neutralizza la loro azione sull'organismo vivente: «(Prima dell'operazione) una diminuzione degli elementi diviene utile se l'uomo che dev'essere operato soffre, se il male di cui è affetto ha bisogno di una somma di forze vitali alquanto grande per evitare qualche mutamento sottile e funesto. In questo individuo, molti alimenti produrrebbero o il mutamento da temere nella parte lesa, o un'indisposizione come quella che viene chiamata indigestione. Il primo incidente accadrebbe se le forze fossero chiamate allo stomaco per una perfetta digestione, il secondo se questi spostamenti delle proprietà vitali non avessero luogo...». Dopo l'operazione: «(Non tagliare i capelli né la barba durante i primi giorni) quando si pettinano o quando si tagliano, essi divengono la sede di un movimento di composizione o di decomposizione più attivo (Bichat, *Anatomie générale*, vol. iv), che probabilmente accade a spese di quello di tutte le parti e soprattutto della parte operata... Benché i capelli mantengano il calore del capo, non è il suo raffreddamento che temo col tagliarli... ma lo spostamento delle forze e il loro trasferimento al capo». Per il rimanente, egli resta ancora alla teoria fibrillare, poiché parla del «tessuto cellulare» (quello che chiameremo «tessuto connettivo») nel senso in cui lo fanno Le Cat nel 1765 e Haller nel 1769: si tratta d'un tessuto nelle fibre del quale si

trovano delle cellule, queste non essendo che il prodotto di quelle. Forze vitali, fibre: è quanto s'insegnava alla Facoltà di Medicina; codesto pensiero ancora così legato al contado, doveva piacere a Achille-Cléophas; la scienza non si allontanava troppo dalla sua infanzia rurale. Il suo maestro, più volte citato nella Dissertazione, era Bichat. È poi cambiato in seguito? E in quale misura? Non ne sappiamo niente. In ogni caso, Gustave non ci dice affatto che suo padre facesse uso del microscopio – che neanche Bichat amava. Quel che è certo è che il vitalismo, già sorpassato sotto questa forma, non quadrava col razionalismo *analitico* di cui egli faceva – Gustave ce l'ha detto – il fondamento di qualunque ricerca scientifica e che, per di più, era all'origine dell'ideologia liberale. Si direbbe che, anche qui, vi sia sfasamento fra un certo aspetto della sua pratica medica, basata su credenze feudali e rurali, e il pensiero della nuova classe sociale che ha adottato entrando a farne parte.

Il razionalismo analitico, prodotto del xvii secolo, utilizzato nel xviii dai «filosofi» come un'arma critica, diventa, agli inizi dell'Impero, sotto la penna degli «ideologi», detestati da Napoleone, la «Carta» intellettuale della borghesia. Si tratta insieme di un principio di metodo e di un'extrapolazione metafisica: «L'analisi è sempre necessaria, ed è, in ogni caso, teoricamente possibile». Ciò significa che un insieme qualunque, in non importa qual settore dell'essere, può essere scomposto in elementi più semplici e questi, a loro volta, in altri elementi, fino a raggiungere il nucleo, cioè a dire gli *indivisibili*, protetti contro la disintegrazione non tanto dalla loro unità quanto dalla loro assoluta semplicità. Senza dubbio la scomposizione dev'esser seguita da una controprova: la ricostituzione dell'oggetto in esame. Ma, le analisi chimiche di Lavoisier sembrano averlo dimostrato, la ricomposizione è semplicemente una scomposizione alla rovescia; altrimenti detto, si considera un'esperienza come una serie reversibile che libera gli elementi partendo dall'assieme e restituisce l'assieme partendo dagli elementi. Basta ciò perché, nella maggior parte dei casi, si faccia la controprova sintetica, passando sotto silenzio il momento reale della sintesi – cioè a dire precisamente la sua irriducibilità dialettica agli elementi semplici. Codesta Idea analitica fornisce i propri postulati – chiamati

principi – alla meccanica classica. L'assieme dei movimenti s'inserisce nel quadro di uno spazio e di un tempo omogenei, dunque analizzabili. Gli indivisibili ai quali si riduce lo spostamento di un corpo mobile, sono le posizioni successive occupate dagli oggetti nel corso del tempo. Il punto corrisponde all'attimo. Si può dunque ricostituire la natura a partire dai «punti materiali» dotati di un numero finito di proprietà e sottoposti a forze indipendenti da essi. Se ci si procurano tutte le posizioni e le velocità iniziali d'un sistema di punti materiali, se ne può prevedere tutta l'evoluzione. Le leggi della natura reggono i corpi e i sistemi dal di fuori; esse costituiscono un sistema completo, ciò che vuol dire che sono in numero finito e ben determinato. Codeste leggi, beninteso – in particolare il principio di gravitazione – debbono la loro universalità alla loro semplicità elementare.

È da notare che questa concezione, spesso chiamata *meccanicistica*, e che non è sopravvissuta, rappresentava, sul terreno delle ricerche fisico-chimiche, un progresso reale: si sostituivano le forze metafisiche con i calcoli, la magia del concetto con l'esperienza; \*\* s'introduceva il determinismo che ripresentava insieme la prima istanza all'unità del sapere, e il primo rifiuto deciso di ridurre le concatenazioni dell'essere alle necessità del pensiero. Per contro, al livello delle scienze umane, il sistema perdeva il suo rigore e la sua intransigenza: gli è che non era nato per questo; vi era stato trapiantato, vi veniva applicato per analogia come, per un antropomorfismo inverso, si tenta oggi di applicare la dialettica, legge della storia umana, al movimento della natura e singolarmente alla meccanica subquantica. In effetti – si tratti di Hume o di Condillac – il pubblico borghese del Settecento chiedeva ai propri filosofi di mostrarci, roteanti nella nostra testa, dei sistemi planetari in miniatura, concepiti al modo di quelli di Newton: punti materiali o molecole psichiche, elementi inscindibili collegati fra di loro da un sistema finito di leggi, che restasse loro esteriore. Quei pensatori alloggiarono delle costellazioni nel pensiero, nel cuore. L'atomo fu la sensazione, par altri l'impressione elementare. \*\*\* Lo si definì dal di fuori, non potendo ridurlo in pezzi più piccoli. Le leggi dell'attrazione furono: trovare la rassomiglianza, la contiguità. La contiguità soprattutto

ebbe il favore degli spiriti illuminati: permetteva di collegare, mercé gravitazioni sottili, degli oggetti psichici, dei quali il solo carattere comune era di non avere alcun rapporto gli uni con gli altri. Inoltre, si voleva riconoscervi la legge stessa di Newton adattata al settore psichico: due unità psichiche, una volta che siano state date insieme nello spirito, si attirano in funzione di caratteri perfettamente esteriori; se capita che una riappaia, l'altra tenderà a tornare e, per chi conosca tutta la successione dei fatti, codesta tendenza sarà presto o tardi rigorosamente misurabile. L'uomo fu spodestato di se stesso come lo era stata la Natura: in compenso, gli si predisse che il turbine di atomi che lo componevano, guidato da un'inflexibile legalità, sarebbe stato perfettamente prevedibile per chiunque ne avesse conosciuto, in partenza, le posizioni e le velocità. Il solo problema conturbante che rimaneva: in che modo questa persona stupida, falsa unità di galassie, condizionata da un'assurda memoria a restituire delle concomitanze fortuite, sotto forma di discorso scucito; come poteva, codesta *esteriorità del didentro*, comprendere, inventare, agire? La risposta dei filosofi era variabile; di solito giungevano, come Hume, a concedere alla Natura ciò che rifiutavano all'uomo: una certa costanza nelle concatenazioni, delle serie chiare e distinte, delle fruttuose contiguità; insomma, concedevano all'esteriore questo lievito d'interiorità che rifiutavano all'interiore. Quanto alle virtù, le si scomposero: l'analisi scoprì, sotto la loro complessità, degli atteggiamenti elementari. Bisognava che queste corrispondessero al livello primitivo degli atomi psichici: alla sensazione corrispose il principio semplice della soddisfazione e dell'insoddisfazione. Il bambino – quanto l'adulto – cerca quella e rifugge da questa. Per taluni, l'abbiamo visto, un simile edonismo non bastava: Bentham propone una regola per calcolare i comportamenti; altri – sempre grazie a Newton, cioè a dire secondo la legge dell'associazione – combinarono queste molecole di virtù per produrre la virtù nella sua diversità: la soddisfazione divenne interesse; l'edonismo perse il suo cinismo aristocratico e si appesantì borghesemente in utilitarismo.

Gli è che la borghesia trionfante voleva ridurre in polvere i vecchi organismi totalitari della monarchia assoluta. Il liberalismo economico si

fondava anch'esso sull'atomizzazione. Ma, da principio, non si trattava di una teoria: la borghesia riduceva in pratica i corpi sociali allo stato molecolare: basta ricordarsi come, in Inghilterra, essa liquidò le ultime vestigia della carità feudale e trasformò i poveri in proletari. La nozione di mercato concorrenziale implica infatti di per sé che le realtà collettive sono apparenze e le tradizioni vecchie abitudini. Il gruppo non è che una rubrica astratta dentro la quale si fanno rientrare le relazioni innumerevoli che uniscono fra di loro gli individui. Il monumentale edificio del meccanicismo è sul punto di completarsi: il punto che pesa, la determinazione elementare dello spazio e del tempo, l'atomo psichico, la molecola etica, tutto ci conduce all'indivisibile sociale, che altro non è se non l'individuo. Non appena questi è «isolato» dall'economista, noi lo vediamo trascinato con i suoi simili in un nuovo turbine: gli è che le leggi dell'economia debbono restarci esteriori; occorre che il ricco subisca la propria ricchezza perché il povero resti convinto di accettare la propria povertà. Tutto sarebbe perduto, come tanto bene l'hanno detto Marx e Lukács, se codeste leggi si scoprissero almeno per ciò che sono, se quelle regole bronzee, la cui perfetta crudeltà sembra un fatto di natura, confessassero d'un tratto agli uomini che sono essi a farle. Non se ne parla neanche: il meccanicismo sa render conto della disseminazione degli atomi e dell'ordine che s'impone loro. Grazie al razionalismo analitico, la borghesia può combattere su due fronti: essa dissolve con la critica i privilegi e i miti dell'aristocrazia fondiaria; scompone la propria classe e la classe operaia in atomi individuati, ma senza comunicazione fra di loro. L'offerta e la domanda, la pratica concorrenziale, il collegamento penosamente stabilito dell'interesse particolare con l'interesse generale, il principio del mercato del lavoro: tutti questi elementi si ritroveranno *integrati*, verso la metà dell'Ottocento, quando Marx avrà scritto che il processo della produzione forma un tutto. Per il momento, le interpretazioni dell'economista restano analitiche: il venditore e il compratore vengono soli al mercato, nessun gruppo li sfrutta, nessuna prerogativa li protegge; l'offerta e la domanda definiscono ciascuno *dal di fuori* ed è sempre *dal di fuori* che il prezzo sarà finalmente fissato. Ma è da ciò stesso dimostrato che devo frenare i moti del mio cuore: debbo

produrre di più, con minor spesa, dunque contenere o ridurre i salari; tale è il mio interesse e a conti fatti è quello dei miei operai: guadagneranno di meno, ma saranno più numerosi a lavorare. Ed è, beninteso, l'interesse del mio paese. Con la soppressione degli organi sociali di mediazione e con la conquista della proprietà *effettiva*, il borghese realizza se stesso: egli è una cosa, un piccolo atomo solitario e incomunicabile. Non può fare nulla per gli altri, tranne che perdersi perdendoli: è inutile e colpevole il tentare direttamente di servirli. L'unico altruismo valevole è un egoismo illuminato: io perseguo il mio interesse in conformità con le leggi generali dell'economia. E tali leggi s'incaricheranno, dal di fuori, di produrre il benessere generale sulla base del mio arricchimento personale.

Ecco il sistema: tutti i borghesi insieme lo secernono e lo respirano; lo producono e se ne impregnano. Sempre nuovo e sempre ricominciato, è esso che il medico primario è costretto ad interiorizzare. Achille-Cléophas è, in ogni istante, convinto delle reciprocità di prospettiva che gli sembrano evidenze. In fondo al cuore umano, trova quegli impulsi inscindibili, che gli appaiono un riflesso dei punti materiali e questi lo rinviano all'atomizzazione delle società o dell'intelligenza umana. Non gliene facciamo carico: questi giuochi di specchi, per la maggior parte della gente, sono delle prove. Noi abbiamo, oggi, altri sistemi di riferimenti, fragili del pari, e che trovano conferma ai nostri occhi mercé mulinelli di immagini. Non ci si può far nulla, poiché le ideologie sono totalitarie, salvo a rimettere tutto in discussione, il che non era in carattere col nostro chirurgo. In un solo campo, per lo meno all'inizio della sua carriera, rifiuta di trovare gli elementi semplici che sono impliciti dappertutto nel principio d'analisi: in fisiologia e in medicina. Avrà mai letto *Die Zeugung* d'Oken, apparsa nel 1805, in cui la teoria cellulare è esposta con precisione: «Tutti gli organismi nascono da cellule e sono formati da cellule o vescicole»? Come saperlo? Quel che è certo è che, verso il 1830-40, la teoria della cellula, lungamente ritardata in Francia per influenza di Bichat, conosce un nuovo sviluppo, e che egli non ha potuto ignorarla nella sua età matura. E si sarà accorto che il meccanismo newtoniano di Buffon, che ha sicuramente letto in gioventù, meglio si adattava della teoria delle «forze vitali» alla filosofia del

liberalismo?\*\*\*\* Egli aveva certamente delle idee, dal momento che pensava, negli ultimi anni della sua vita, di andare in pensione, lasciando il posto al suo figlio maggiore, e di esporre la propria esperienza e il proprio pensiero in un grande trattato di filosofia generale.

Insomma, fu conquistato sul tardi – a Rouen, senza dubbio – dal liberalismo. Il suo unico torto, se torto lo si può chiamare, fu di compenetrarsi così vivacemente di quelle regole di parallelismo, da illudersi di scoprirle, mentre era l'ideologia a produrle in lui da se stessa. Aveva riflettuto sulla nostra condizione, forse gli accadeva, durante l'infanzia di Gustave, di pensarci ancora. Aveva, in ogni caso, dei fermi convincimenti che non si tratteneva dall'esporre: avrebbe altrimenti meritato il titolo di «medico-filosofo» che Flaubert si compiace di dargli? Comunque, ciò equivaleva a mostrare l'unità del sapere. La filosofia analitica si esprimeva per bocca sua: ecco tutto.

Mai la contraddizione fra l'ideologia della famiglia Flaubert e la sua pratica semi-feudale si esprime meglio che nella morale del *pater familias*. Gustave ha dipinto suo padre sotto il nome di Larivière e ci fa sapere che praticava la virtù senza crederci. Qualche anno prima, Gustave scriveva a Louise Colet, parlando stavolta di sua madre, che questa era «virtuosa senza credere alla virtù». Si trattava, come si vede, di un atteggiamento comune ai due sposi, atteggiamento che porta il suo marchio di fabbrica: La Rochefoucauld, reinventato e popolarizzato nel Settecento sotto l'influenza dei negozianti inglesi e dei sensualisti (loro pensatori stipendiati), di Cabanis, infine di Destutt de Tracy, di tutti gli «Ideologi» che rimettono in cantiere la teoria per servire ai bisogni dell'Impero. Vi torneremo più avanti. L'essenziale, per il momento, è di segnare il principio: quale che sia l'atto, il movente unico è l'interesse. A seconda degli ambienti e delle epoche, se ne ricava un certo edonismo scettico e leggero o il più pesante degli utilitarismi. I Flaubert avevano scelto l'utilitarismo: questa coppia di gente seria non credeva ai magnanimi sentimenti. Donde viene, in questo caso, che ci tenessero a mostrarsi virtuosi? Gli è che anteponevano l'interesse comune della famiglia ai loro interessi particolari. Ognuno si dedicava interamente al proprio compito. Il padre non si preoccupava che di curare i malati e di



ammassare un capitale per la propria discendenza; la madre, rigida, gelida, allevava i figli e badava alla casa. Austeri, economi e, per dirla tutta, avari, i Flaubert, trascinati dal moto della Storia, praticavano un vero puritanesimo dell'utilità. Consideravano la loro famiglia come un'impresa particolare, in cui gli operai erano legati dal sangue e che si proponeva di accedere a tappe alle più alte sfere della società di Rouen, attraverso i meriti e l'arricchimento. La virtù che essi praticavano, che imponevano ai loro figli, era la rigorosa alienazione dell'individuo al gruppo familiare; strumento collettivo, imposizione dell'insieme su ciascuno e di ciascuno su se stesso, essa s'identificava, nel fondo, col lavoro ascensionale, nella misura in cui quella dura fatica era sostenuta da tutti senza che nessuno se l'addossasse esplicitamente a proprio vantaggio.

Di fatto questo giansenismo utilitaristico non rappresenta che un solo aspetto della famiglia Flaubert: esattamente il suo arrivismo. Fondato sulla Ragione analitica, esso è perfettamente adatto alle famiglie davvero borghesi, cioè a dire «coniugali», di cui riflette l'individualismo. Ma quando il dottore ne afferma i principi davanti a sua moglie e ai suoi figli, non fa che esporre l'atomismo sociale e psicologico del liberalismo. In tal modo, giustifica l'impresa, ma nel medesimo momento rischia di disintegrarla e di trasformarla in una somma di unità solitarie, ciascuna delle quali perseguirà il proprio interesse. Di fatto, la morfologia del piccolo gruppo è in ritardo sulla sua ideologia: checché il dottore possa pensarne, non è l'utilitarismo che possa sorreggere la pratica virtuosa degli individui che lo compongono. L'arrivismo ha il suo ruolo da svolgere, ma la coesione familiare e l'alienarsi di ciascuno all'insieme, si spiegano prima di tutto con le tradizioni ereditate dalla società feudale e teocratica, in cui il *pater familias* è monarca assoluto per diritto divino. Così, l'eroe genitore impone alla sua Casa la contraddizione che gli è propria. Egli giustifica con l'interesse la dedizione che esige, e che non si spiega se non con la Fede. In effetti, per i suoi figli, l'alienazione alla famiglia è vissuta, in realtà, come un'alienazione feudale al padre. Essi praticheranno la virtù per amore, per rispetto. Loro scopo fondamentale è di eseguire gli ordini dell'Onnipotente. Questa associazione di atei avrà dunque, a dispetto di se stessa, un basamento

religioso. Gli è che essa riflette fedelmente l'immagine del proprio fondatore. Fortemente strutturata, essa conserva la gerarchia dei tempi passati: prima gli uomini, le donne passano dopo di loro, né hanno altro potere se non quello che essi conferiscono loro; nel gruppo degli uomini, il genitore comanda, viene poi il primogenito, fatto a sua immagine e che gli succederà, poi il figlio minore. Questa famiglia non è «frequentata», la trovano ruvida e poco cortese, indifferente a quanto la circonda, come ne testimonia l'orrendezza della sua mobilia. Un amor proprio negativo la tormenta di continuo, ed è semplicemente lo sforzo che esercita su se stessa: fa il punto, determina la propria posizione, il livello sociale che raggiunge e che deve superare; codesto esame continua da un giorno all'altro, senza gaiezza; si *invidiano* i superiori, si condividono i rancori paterni, per un nonnulla ci si abbandona alle recriminazioni, alle lacrime. Ma, simultaneamente, la famiglia intera non può non *vivere* la propria ascesa lenta e sicura: il dottor Flaubert acquista una casa a Yonville l'anno della nascita di Gustave; acquista delle terre nel 1829, 1831, 1837, 1838, 1839 per accrescere la tenuta che sua moglie ha ereditato dal nonno; va da sé, che si deliberava su tali investimenti davanti ai figliuoli: la vita di questi è *orientata*, il piccolo gruppo non è solamente un ambiente fisso nello spazio; a dispetto dei suoi legami, appare ai suoi membri come un viaggio, una precisazione vettoriale del tempo. Ma accade in essi una collusione inevitabile della ricchezza col merito: il progresso sociale dei Flaubert è garantito dal valore del loro capo, professionista insostituibile. La scienza paga: è giusto; benefattore dell'umanità, un grand'uomo è ricompensato dal danaro che gli si dà. Dunque, il danaro è un onore. Tali nozioni non si accordano affatto con l'utilitarismo paterno: non importa, esse hanno la loro origine nell'ammirazione che i figli gli tributano. Achille e Gustave s'identificano col loro padrone e, d'un tratto, quando si trovano in mezzo ai loro condiscipoli, o quando fanno visita ai genitori dei loro amici, partecipano della sua aura sacra. Ciascuno di essi, rappresentando, all'esterno, l'eroe fondatore, giudica se stesso, *in quanto Flaubert*, superiore ai più eminenti fra i cittadini di Rouen. Insomma, quella piccola comunità integra la contraddizione d'Achille-Cléophas: essa è per intero

alienata alla sua impresa storica; sostanza permanente, è posseduta dall'orgoglio tutto aristocratico di essere una Casa. Nei figli, la contraddizione resta per un momento velata: conquistare la Normandia, è obbligarla a riconoscere un merito che esiste, ma che non si è ancora imposto. I Flaubert sono *attesi* al sommo della scala sociale: ogni ritardo è un'ingiustizia. Quando saranno arrivati in cima, saranno, nonostante i cattivi e le loro cabale, *divenuti* quel che erano.

Resta il fatto che quei rapporti organici e quasi religiosi dei figli col loro idolo venivano vissuti, per colpa del dottore, come una solitudine in comune. Autoritario e arido, con scatti di sensitività che si rivolgevano soltanto a lui stesso, irritabile, spesso cattivo per nervosismo, frenava gli slanci dei suoi figli, ora esigendo la loro ammirazione, ora capricciosamente urtandosene. Come li vedeva, i suoi rampolli? Stiamone pur certi: senza la minima indulgenza. Li amava in quanto eredi del suo nome e della sua scienza, che avrebbero trasmesso la fiaccola dei Flaubert ai loro figli. Ma, senza alcun dubbio, li giudicava molto inferiori al loro padre, al fondatore Achille-Cléophas. Più che per la fisionomia o per i tratti del carattere, li individualizzava a seconda della loro età, della loro funzione e dei loro studi. Se fossero morti quando lui era ancora giovane, ne avrebbe fatti degli altri. Poiché erano vivi, bisognava in ogni caso che gli facessero onore: li amò tutte le volte che poté esserne orgoglioso. Nobile, non avrebbe potuto essere più esigente o più autoritario; ma, se avesse sacrificato i figli al proprio nome, per lo meno li avrebbe giudicati suoi veri eredi, alienati come lui, e come lui non essenziali: il *pater familias* dell'aristocrazia non si giudica oggi superiore a quello di domani; da una generazione all'altra il passaggio del titolo e dei doveri crea, attraverso il tempo che scorre, un'eguaglianza profonda che permette, pur nella severità, tutte le forme dell'affetto. Ma Achille-Cléophas, fiero della sua Casa come un gentiluomo, era anche condizionato dall'individualismo borghese. La sua riuscita eccezionale, quel salto fatto a piè pari da una classe a un'altra, il sentimento profondo che non erano stati riconosciuti i suoi meriti evidenti, tutto contribuiva a renderlo pazzo d'orgoglio. Nessun dubbio che non pensasse: i miei figli varranno meno di me. Sarebbero bastati certamente per conservare

l'onore, ma bisognava attendere due o tre generazioni prima che un altro genio prendesse in pugno il destino della famiglia e lo innalzasse fino alle cime. La madre, senza alcun dubbio, condivideva la sua opinione. Ognuno dei figli s'inorgoglia d'essere un Flaubert, nessuno di essi conosceva l'orgoglio di essere se medesimo.

Non si comprenderà nulla di Gustave se, per prima cosa, non si afferra questo carattere fondamentale del suo «appartenere-a-una-classe»: codesta comunità semi-patriarcale – con tutte le contraddizioni che la corrodono – è insieme la sua verità originale e la determinazione sempre ripresa del suo destino. Accadrà più tardi che la rabbia o la disperazione lo spingano a lanciare imprecazioni che sembrano presagire il detto famoso di Gide: famiglie, vi odio. Ma codesta rassomiglianza del tutto esteriore non deve ingannarci: Gide, nato un mezzo secolo più tardi, quando le strutture della famiglia borghese sono in piena evoluzione, è insieme un prodotto e un agente della loro dissoluzione. Flaubert vive all'interno del gruppo domestico e non ne uscirà mai. Tale appartenenza è il nucleo segreto sul quale si costruirà tutta la sua esistenza. Ciò non significa che egli senta amore, o neanche tenerezza, per i suoi genitori; ma è solidale con loro, e codesta solidarietà prefabbricata, poi vissuta sino alla feccia, è l'infrastruttura permanente della sua esistenza reale. Fin dalla prima infanzia non è stato più di suo fratello, oggetto d'un amore esclusivo. Quando un bambino sente che la madre giudica la sua nascita come cosa impareggiabile, fonda su ciò che scambia per realtà oggettiva la tranquilla coscienza del proprio valore: per Gustave e per Achille non fu questo il caso: i due maschietti furono amati all'ingrosso d'un amore coscienzioso ed austero. Da un capo all'altro della sua vita, il secondogenito si giudicherà un caso inessenziale: l'essenziale, per lui, in ogni tempo, sarà la famiglia. Nelle ore del dubbio e dell'angoscia, nel 1857, durante il processo, nel 1870, nel 1875, è essa che ritrova in fondo a sé come la roccia; ciò che sosterrà questo instabile, sempre umile e pronto a condannarsi nella propria persona singola, è l'orgoglio familiare e le superiorità che si riconosce su tutti, in quanto è il figlio Flaubert. Per tale motivo «l'eremita di Croisset», questo «originale», questo «solitario», questo «orso», non sarà mai ciò che Stendhal fu fin dalla

prima infanzia: un individualista. Ora, verso la medesima epoca, dei giovani borghesi crescevano nei collegi e nei licei francesi, e stavano per divenire gli scrittori qualificati della generazione post-romantica; ed erano, per la maggior parte, prodotti autentici dell'individualismo liberale. Sono i contemporanei di Gustave Flaubert; egli li frequenterà e stringerà amicizia con molti di loro. Ma, in mezzo a quelle molecole che rivendicano lo *status* molecolare, il figlio Flaubert non si sente mai a proprio agio: non è dei loro. Tutto accade come s'egli fosse nato cinquant'anni prima dei suoi contemporanei. Vedremo fra poco l'importanza di questa *hysteresis* e di come essa condizioni il suo destino sociale e persino la sua arte. A causa di esso, Flaubert si trasformerà in questo strano personaggio: il più grande romanziere francese della seconda metà dell'Ottocento. A causa di esso, diverrà, a partire dal '44, quel nevrotico, la cui nevrosi esigeva oscuratamente, *fin da allora*, la società del Secondo Impero come l'unico ambiente «rassicurante» in cui essa potesse svilupparsi.

---

\* Si troveranno in quella «Dissertazione» molti tratti caratteristici del dottor Flaubert:

A. Questo chirurgo tiene ad essere umano e sostiene quello che oggi è diventato un principio comune per tutti i professionisti: «*Nunquam, nisi consentiente plane aegroto, amputationem suscipiat chirurgus*». Ma codesta umanità mal dissimula un paternalismo autoritario: per ottenere il consenso del paziente, la meglio, dice Achille-Cléophas in tutte lettere, è di mentirgli. Si gusti il sapore del paragrafo seguente:

«Spesso si fa decidere il malato a sottoporsi al bisturi, dicendogli che gli si vuol fare semplicemente una o due incisioni per evitare l'operazione stessa... È così che più volte ho veduto il signor Laumonier, nel quale la più commovente sensibilità è unita al sangue freddo che distingue l'operatore, persuadere i suoi malati, promettendo loro di non scalfire che la pelle, allo scopo di risparmiar loro l'operazione dell'ernia, o qualsiasi altra. Non tralasciamo mai di disporre per il meglio l'animo dei nostri malati, e ricordiamoci questo precetto di Callisen: “*Nunquam, nisi consentiente plane aegroto, amputationem suscipiat chirurgus*”».

L'inizio di questo brano non ha altro risultato effettivo che di annullare la formula di Callisen che pretende di esserne la conclusione: non si tratta di convincere il malato ad affidarsi davvero al chirurgo, ma, al contrario, d'ingannarlo, persuaderlo che non verrà operato.

B. La Dissertazione abbonda – secondo l'uso del tempo – in citazioni: La Fontaine, Grasset, Delille, ecc. Si potrebbe supporre che il dottor Flaubert – il quale, in una lettera a suo figlio, cita anche Montaigne – non fosse sprovvisto di cultura. Ma quelle citazioni sono così note in quell'epoca, che ci si figurerà volentieri che il chirurgo non leggeva affatto e che è dovuto restare tutta la vita col misero bagaglio letterario acquisito al tempo dei suoi studi.

C. Da buon materialista, egli non esita a riconoscere che la sessualità è un bisogno: «La seducente attrazione dei piaceri d'amore è imperiosa per l'uomo in buona salute come quella che lo sollecita a soddisfare ai bisogni della fame e della sete». Senza dubbio è qui da vedere uno degli influssi che

spingeranno Gustave a teorizzare sul «valoroso organo genitale». È in quanto *soddisfazione d'un bisogno* che l'atto sessuale ripugna al secondogenito dei Flaubert.

\*\* Condillac faceva osservare che l'analisi esige la creazione d'un sistema di segni.

\*\*\* «Tutte le operazioni dell'anima non sono che la sensazione stessa che si trasforma differentemente.» (Condillac)

\*\*\*\* Per Buffon, l'organizzazione vivente si produce per l'azione di «forze penetranti e agenti», che sono specificazioni dell'attrazione newtoniana.

### 3. La madre

Caroline Flaubert, figlia del dottor Fleuriot e d'Anne-Charlotte-Justine nata Cambremer de Croixmare, ha avuto la più triste delle infanzie. I suoi genitori si sono sposati il 27 novembre del '92; fu un romanzo, si dice; addirittura si parla di rapimento: in ogni caso, si amavano appassionatamente. Il 7 settembre del '93, la giovane donna muore nel metterla al mondo. Bisogna dare a balia la piccola. Accade abbastanza spesso che il vedovo serbi rancore al bambino che gli ha ucciso la moglie; soprattutto il rampollo criminale s'investe molto per tempo della propria colpevolezza. Non affermeremo che la cosa sia andata così per la povera Caroline; in ogni caso, il medico non l'amò abbastanza per voler sopravvivere: *patì nel fisico il proprio dolore*, come di dovere, perse la salute e scomparve, nel 1803. Sua figlia aveva dieci anni. Sembra che essa abbia trascorso il più gran numero di quegli anni in una casa deserta, a Pont-Audemer, in compagnia di un padre inconsolabile, sinistro come tutti i vedovi. Doppia frustrazione; senza madre, adorò il padre; distratto, fors'anche strambo nella sua tetraggine, egli era per lo meno presente, viveva accanto a lei. Quando quella fiamma vacillante si spense, la bambina restò sola. Ella perdeva l'amore del dottor Fleuriot – che non se ne mostrava davvero prodigo – e, soprattutto la felicità d'amare.

Gli orfani sentono oscuramente i lutti come sconfessioni: i genitori, disgustati, li rinnegano, li abbandonano. Caroline, già convinta della propria colpa, vide forse una condanna in questa partenza precipitosa? Lo si ignora. Si sa, invece, che le sue future esigenze s'impressero fin da allora nel suo cuore: essa non avrebbe sposato che suo padre. Due signore di Saint-Cyr tenevano un collegio a Honfleur: esse promisero di custodirla fino alla sua maggiore età, ma morirono anch'esse. Un cugino notaio, il signor Thouret,

ebbe l'idea di mandare la ragazza infelice, indesiderata, in casa del dottor Laumonier, chirurgo capo dell'Ospedale Umanitario: la signora Laumonier era nata Thouret. Caroline aveva sedici o diciassette anni. Una riflessione di C. Commanville ci illumina sul suo carattere: sembra che si divertissero in casa Laumonier, dove regnava una certa leggerezza. L'«indole intimamente seria» della ragazzina «la difese dai pericoli di un tale ambiente». Questa fanciulla non appartiene a nessuno: essa passa di mano in mano, si preferisce morire piuttosto che custodirla; quel che domina in lei è il senso di colpa. E la sfiducia in se stessa. Un'affettività abbastanza generosa, capace di violenza, ma bloccata. Una distanza incolmabile la separava dagli altri, indifferenti o mercenari, così pronti a tirare le cuoia. Nessun avvenire, al di fuori del matrimonio: nessun focolare, nel presente; nel passato, nessuna radice. Ella vagava qua e là: di qui il suo riserbo, la sua estrema timidezza; sempre di qui la sua freddezza: dei «costumi leggeri» – così dice la Commanville – Caroline Fleuriot, sposata dalla nascita, non sa che farsene: leggera lo è anche troppo: la si alleggerisca ancora, volerà. Quello che chiede, è *della zavorra*; tenta di mettere un limite al suo indefinito slittamento, con l'addossarsi il più pesante dei carichi, la virtù: ella sarà *ponderata* e talvolta rigida: non avendo un'ancora da gettare, tenterà di ritrovare un asse: e sarà la verticale assoluta. Questa ragazza non sa gran che: le signore di Saint-Cyr non le hanno insegnato nulla; e non sente gran che: quei suoi anni di ghiaccio l'hanno congelata: essa amerà tra breve e completamente: per ora il suo cuore tace; non che sia morto; al contrario: ma le prime frustrazioni lo hanno così ben condizionato, ha esigenze così rigorose, che non si faranno conoscere prima che sia apparso l'uomo capace di soddisfarle. Frattanto, la Virtù: le pratiche devote, le sante abitudini, fanno da cartelli indicatori. E l'Orgoglio. Questo nasce nei colpevoli, negli oppressi e negli umiliati, si fiuta dattorno, cerca di compensare l'abbiezione da cui esce, con trionfi retorici. Caroline non era abietta ai propri occhi, ma *vuota*; fu un orgoglio sciocco: non si trattava tanto di mettere in valore una singolarità individuale, quanto di fermare ad ogni costo lo scivolare di un'esistenza vaga tra cielo e terra; bisognava trovare un ormeggio. Caroline si sentiva nobile per parte di madre e «*chouanne*» per parte di padre. In



realtà, suo padre era morto troppo presto per prender parte alle insurrezioni dell'Ovest e i Cambremer de Croixmare, uomini di toga e preti, non avevano mai cinto la spada. Non importa: Caroline Commanville scrive: «Per parte di madre, mia madre era imparentata con le più vecchie famiglie di Normandia». E Gustave, nella sua Corrispondenza, fa spesso allusione alle sue nobili origini. Si trattava di uno dei principali miti di casa Flaubert. Chi poteva averlo introdotto nella famiglia? e chi, più tardi, lo tenne vivo, snocciolando i propri ricordi davanti alla nipotina, se non Caroline Fleuriot stessa? Nobile, essa aveva – in mancanza di radici – una *qualità*: partecipava, da lontano, per sangue, all'ordine stabile e sicuro di una Casa. Insomma, essa si alienò di buon'ora a quell'astrazione che le procurava un'illusoria sicurezza: la ragazza colpevole, arida e vuota, spicciolando il sentimento della colpa originale in un superficiale formicolio di scrupoli, non si trova un Ego che negli altri, in quanto altra. Laggiù, dai Danyeau d'Annebault, dai Fouet du Manoir, il suo vuoto interiore ritrovava il proprio vero essere, ridiventava una determinazione transeunte della plenitudine collettiva. Timida, impaurita, orgogliosa e severa, virtuosa *per necessità*, alienata a quell'essenza metafisica, la nobiltà di toga, e, malgrado il giuoco dei compensi, perduta: in sé e nel mondo. Tale era questa giovinetta a sedici anni, quando incontrò, nel salotto dei Laumonier, un giovane docente d'anatomia, Achille-Cléophas Flaubert. Piccola, magra e fragile, essa aveva sofferto di emottisi, qualche anno prima; e restò tutta la vita nervosa, impressionabile, nascondendo la propria angoscia permanente sotto inquietudini quasi maniache.

Non appena i due giovani si furono incontrati, si fidanzarono. Caroline aveva avuto un colpo di fulmine: quel brillante medico, inviato da Parigi dal grande Dupuytren, autoritario, virtuoso e lavoratore, aveva nove anni più di lei; soprattutto era un adulto – ai suoi occhi almeno – un uomo forte, atticciato: il padre risuscitato. Grazie a lui, gli anni vaghi e cupi del collegio, dell'esilio, scomparivano nell'oblio, ella avrebbe riannodato il filo spezzato dalla morte inopportuna del dottor Fleuriot, e si sarebbe ritrovata sola con suo padre in una casa vuota, insomma sarebbe tornata indietro e avrebbe ricominciato la propria vita dall'età di dieci anni.

L'ambiente dei Laumonier l'aveva smarrita; non già per la libertà dei costumi, che non la tentava: per la reciprocità evidente dei rapporti; nessuno comandava; in una gerarchia rigorosa ella avrebbe trovato il proprio posto; l'eguaglianza le pareva il massimo del disordine: la sua sventura le era giunta dal miserabile smacco di una coppia, una famiglia «coniugale» si era formata, l'aveva generata, e poi tutto era fallito, essa restava sola, orfana assurda; contro la fragilità di un amore egualitario, spezzato di colpo dalla morte, ella sognava un ordine rigido e nobile, in cui avrebbe trovato il proprio scopo e il senso della propria vita. La fortuna, una volta tanto, la servì: ella non poteva trovar di meglio di Achille-Cléophas. Borghese di fresca data, egli aveva un principio – ricavato, l'abbiamo visto, dalle sue origini contadine e dal suo orgoglio imperioso: lo sposo è il solo padrone a bordo. Dalla futura sposa egli esigeva ciò che lei rivendicava con tutto il suo cuore: l'obbedienza, l'essere relativo: una donna è un'eterna minorene, la figlia di suo marito. Ella era d'accordo: due complici, come dimostra il curioso episodio del loro fidanzamento: egli la vide e la giudicò; l'austerità di quella adolescente era posta in valore dalla leggerezza del suo ambiente; subito il fidanzato si arrogò i diritti del padre defunto; prese su di sé l'iniziativa di rimetterla in collegio e non la fece uscire che alla vigilia del matrimonio. S'indovina che i Laumonier non domandavano di meglio: quella vergine saggia doveva imbarazzarli. Per costei, tuttavia, quel colpo di forza ebbe l'effetto di un primo possesso: ella sentì di avere un padrone e questa certezza inebriante risuonò fin nel suo sesso. Il transfert era completo: nella sua cella quasi monacale, ella attese, paziente e sottomessa, che finalmente fosse suonata l'ora di andare a letto con suo padre. Più tardi, vedova e invecchiata, ella evocava ancora con fatuità quella prova di rigore. Quando Caroline Commanville scrive, a questo proposito, che Achille-Cléophas era «più chiaroveggente di quanto non potesse esserlo lei», sembra di sentire la voce di sua nonna: «Il mio futuro marito, più chiaroveggente di quanto non potessi esserlo io...» ciò significa: c'era sotto qualcosa, dei legami che io non supponevo o, forse, la minaccia di uno scandalo, di cui non avevo la minima idea, nella mia ingenuità; ma il mio fidanzato li vedeva; lì per lì ho protestato contro la decisione ch'egli voleva prendere, ho messo il broncio,

ma poi ho riconosciuto deliziosamente i miei torti; aveva ragione come sempre.

Si sposarono nel febbraio del 1812, installandosi al n. 8 della rue du Petit-Salut: dovevano restarvi sette anni. La signora Commanville scrive: «Nella mia infanzia, la nonna mi faceva spesso passare (davanti alla casa) e, guardando le finestre, mi diceva con voce grave, quasi religiosa: Vedi, là sono trascorsi i migliori anni della mia vita».

Per noi, una simile testimonianza è d'importanza fondamentale. Sette anni di felicità. Dopo, le disgrazie non cominciarono immediatamente, vi fu come una sospensione, ma le minacce si accumularono e, soprattutto, manca l'entusiasmo. Quali sono gli avvenimenti che hanno segnato la vita della coppia fra il 1812 e il 1819? Ebbene, dapprima, un anno meno un giorno dopo le nozze, è nato Achille. Nessun dubbio che sia stato ben nutrito e curato. La giovane madre amava quel pegno d'amore. E poi, Achille-Cléophas, dandogli il proprio nome di battesimo, aveva significato ai suoi che considerava questo primo nato – ve ne sarebbero stati degli altri – suo successore, il futuro capo della famiglia: ecco mio figlio, quanto dire me stesso, oggi mio riflesso, domani mia reincarnazione. La madre fu informata di tale predilezione e la condivise: amò nel bambino la tenera infanzia disarmata del suo sposo, tenuta a lungo per morta, finalmente risuscitata. Oggetto di tante cure e tanto appassionate, Achille fu un bambino fatto su misura: sano, docile, sveglia. Fu un piacere per la madre, un poco più tardi, insegnargli a leggere. Intanto il genitore metteva incinta per due volte sua moglie: la quale gli diede due maschi. Due misure per niente: morirono in tenera età. Ed ecco appunto quel che mi stupisce: una sola morte prematura basta in generale a sprofondare i genitori nell'infelicità; nei Flaubert se ne produssero due, una dopo l'altra: tanto da doverli devastare a lungo e da far prendere loro in orrore quel primo domicilio. Ora, la vecchia signora Flaubert, trent'anni dopo, si compiace di tornare nostalgicamente nella rue du Petit-Salut, di fermarsi davanti al suo antico alloggio, e di ricordare senza tregua che ella vi ha conosciuto la felicità. Se si taglia in due la sua vita coniugale, com'ella ci invita a fare, si nota che ebbe, *prima* di stabilirsi all'Hôtel-Dieu, tre figli, uno solo dei quali vivrà: *dopo* il suo trasloco, la

proporzione si rovescia: dei tre bambini che fa, uno solo muore. Tuttavia, è lei che ce lo dice, nonostante quelle cocenti delusioni, ha gustato la vera felicità nel corso dei sette primi anni, quando abitava in rue du Petit-Salut.

Da dove può venir ciò? Un punto mi pare acquisito: né i morti hanno potuto disgustarla dei sette primi anni, né i vivi affezionarla agli anni che seguono: dunque la sua progenitura non ha dovuto pesare molto sulla bilancia. Felicità e infelicità di Caroline Flaubert dipendevano da una sola persona, che era Achille-Cléophas. È Gustave stesso che ne rende testimonianza, in una lettera a Louise: «Essa ha amato mio padre quanto una donna ha mai potuto amare un uomo e non finché erano giovani, ma fino all'ultimo giorno, dopo trentacinque anni d'unione». A riporli nel loro contesto, appare, come sempre, che codesti begli elogi non sono gratuiti, ch'egli vuol dare sua madre come esempio a Louise – tu sei gelosa, mia madre non lo era, lei che amava mio padre mille volte più di quanto tu mi ami: ecco l'esempio da seguire; amarmi e tacere. E poi si riconoscerà, per poco che la si sia praticata, una certa frenesia, destinata innanzi tutto a convincere gli altri. Il tono si alza, l'iperbole nasce, per compensare la debolezza patetica dell'affermazione. Può darsi che egli esageri i sentimenti di sua madre. Ma noi abbiamo, fortemente, quest'altra prova, di cui egli è beninteso l'origine, ma che non sembra essere una menzogna: la signora Flaubert, teista, aveva serbato la sua fede, benché si fosse data a un medico miscredente. Ci voleva un cielo per la madre che essa aveva ucciso, per G.B. Fleuriot, morto troppo presto, e per quegli angioletti che Dio mandava a fare un giro sulla terra e richiamava regolarmente a sé, prima che scadesse il permesso. E poi, anche un po' d'amore, per attenuare l'angoscia della colpevole, per soleggiare le ingrate virtù che le venivano dalla paura. Essa era di quelle donne che dicono: «Ho una mia religione» o «Ho il mio Buon Dio» e che si limitano a vampirizzare un poco la religione cattolica: esse ne prendono gli agi, gli incensi, le vetrate, l'organo, e lasciano perdere i dogmi. Il teismo di Caroline, il suo super-super-io, era un ricorso a Dio contro il padre, e poi, senza alcun dubbio, era la poesia di quella sensibilità troppo presto avvizzita: armonie, meditazioni, raccoglimenti, elevazioni; Lamartine piacque perché rendeva conto dei pensieri incompleti, ma così belli, che

traversavano le teste durante la messa. In effetti vi si andava, si ricevevano i sacramenti – non foss'altro che per l'onorata clientela e per timore della Congregazione.

Si può star certi che il dottor Flaubert non fece il minimo sforzo per illuminare sua moglie: questa avrebbe abbandonato immediatamente le proprie opinioni per poco che egli ne avesse dimostrato il desiderio. Ella le mantenne grazie alla tolleranza del marito, ma senza toccarle, tutto rimase poetico e impreciso; in realtà dopo la perfetta riuscita del transfert, non aveva bisogno del suo super-super-io. E immagino abbastanza difficilmente che essa si sarebbe appellata al suo Dio contro una sentenza emanata da Achille-Cléophas. Non importa: essa dispose i suoi figli, e in ogni caso Gustave, a ricevere dall'alto delle intuizioni senza contenuto, dei richiami. Il medico primario lasciava fare: occorre della religione nella camera dei bambini, ne occorre nel gineceo, è il mezzo migliore per conservare bambine le mogli. I figli, li prendeva in pugno verso i cinque o sei anni, e disperdeva al vento, d'un soffio, le sottili polveri materne che sporcavano i loro lobi frontali.

Ora, dopo aver visto morire, uno dietro l'altro, suo marito e sua figlia, la signora Flaubert, bruscamente, perde la fede – quella fede che non era stata turbata dalla morte di tre bambini, dati e ripresi assurdamente. Senza dubbio il trauma fu terribile: tuttavia non esigeva che ella commettesse un peccato di disperazione. È in occasione di lutti che l'incredulo si converte il più spesso: gli occorrono dei soccorsi e che la vita non sia un racconto idiota; ha bisogno soprattutto di credere che i trapassati fanno un viaggio e che egli li ritroverà. La prima volta che suo padre l'abbandonò, Caroline aveva dieci anni: ella fece come tutti e consolidò la propria religione. La seconda volta, ne aveva più di cinquanta: sarebbe stato il momento di cadere tra le mani dei preti; non andò affatto così; la vedova ebbe questa reazione poco comune: la ruppe con Dio. Si dirà che ella vi fu soprattutto spinta dalla scomparsa di sua figlia? Certamente: i due lutti sono inseparabili. Ma è il primo che rischiarò il secondo con la sua luce nera. Il chirurgo primario, tuttavia, quando morì, aveva raggiunto la sessantina: ai tempi nostri, sarebbe già una bella età; in quell'epoca si giudicavano queste vite lunghe come favori

eccezionali della Provvidenza. A prima vista, Dio sembra irreprensibile; ha spinto la bontà fino a non liquidare il Padre prima che il figlio maggiore fosse in età di sostituirlo. Non importa: codesta moglie appassita d'un vecchio marito non si rassegnò; dopo trentacinque anni di vita comune, la scomparsa d'Achille-Cléophas fu, ai suoi occhi, uno scandalo altrettanto intollerabile quanto dovette esserlo quella della giovane sposa Cambremer de Croixmare per il giovane dottor Fleuriot; una così rivoltante ingiustizia chiama in causa l'Universo: il male vi è onnipotente, Dio non esiste. Gustave ha ragione: essa ama come il primo giorno; per codesta creatura relativa, il chirurgo primario rappresentava, certamente, l'unica fonte di felicità; ma non basta ancora: egli la giustificava, la disculpava, legittimava la sua esistenza, le dava la sua ragion d'essere; era il Bene. Se il Bene muore, non resta nulla né sulla terra né in cielo: essa ritrovava gli smarrimenti della sua giovinezza, ma senza speranza. Tutta la sua vita le ritornò nella memoria, con i suoi lutti, essa cancellò con rabbia l'Onnipotente: fu un regolamento di conti. E poi, soprattutto, essa si convertì all'ateismo come altri lo fanno alla religione rivelata: per fedeltà al morto; riprenderlo in sé, tutto intero, per *essere* lui. Accettava di non rivederlo mai più, a condizione di portarlo nel suo ventre, come un nuovo bambino, assumendo su di sé le orgogliose e dure dottrine che tanto avevano fatto per la gloria di suo marito. Quando era vivo, l'ateismo del dottor Flaubert garantiva la religiosità di Caroline: la quale considerava oscuramente la propria fede senza dogmi come un incanto secondario, conforme al suo sesso; il suo maschio era ateo per due. Morto, era lei a rappresentare Achille-Cléophas; risputò le caramelle lamartiniane e prese il sano partito della disperazione. È questo che mi colpisce: bisognava conservare Dio o rinunciare per sempre a ritrovare l'anima del caro defunto. Scacciò l'Onnipotente ingannatore e con questo, coscientemente, uccise suo marito per sempre: non essendovi anima, non sarebbero restate che delle ossa bianche nella terra corrosiva. Ciò vuol dire che preferì la fedeltà alla speranza: il medico-filosofo, in nome dei propri principi, doveva cadere in polvere; essa conosceva le conseguenze della dottrina e, ciononostante, la adottò: ritrovare in cielo il marito, era una bella cosa; rappresentarlo sulla terra, nel suo proprio cuore, e per sé sola – non frequentava più nessuno –

era meglio. Parleremo di identificazione, di reincarnazione? No: ma di costanza; Caroline sarebbe scivolata via verso la morte, come aveva fatto il fu Achille-Cléophas, sapendo che l'ultimo naufragio è totale, e augurandosi di raggiungere suo marito, ad ogni battito del cuore e *in questa vita*, piuttosto che ritrovarlo, *nell'altra*, eletto suo malgrado in quel cielo che aveva negato. Ciò accadde senza tanti ragionamenti. O piuttosto, non vi furono argomenti di sorta: essa fece quel che poteva fare, divenne lei stessa di giorno in giorno sempre più rassomigliante al suo uomo; risecchita, vuota, inquieta, con un'infelicità infinita e smerciata un giorno dietro l'altro, trattenuta dall'uccidersi dall'utilitarismo dei Flaubert, bisogna essere al servizio della famiglia; fintanto che questa esiste, non ci si dà la morte.

Ecco che cosa chiamo amore: ve ne sono di altre specie, nessuna che sia più forte. C'è tutto: quel padre la dominava, la guidava: l'ancoraggio, la virtù e il sesso vi trovavano il loro tornaconto. Essa possedeva tutto: il Bene l'aveva presa e messa nel proprio letto, essa aveva portato su di sé questo angelo schiacciante, era andata in deliquio; di giorno, le severità paterne del dottore la turbavano: essa vi trovava la promessa di nuovi deliqui; docile e maneggevole, la sua obbedienza le sembrava il voluttuoso prolungamento delle sue sottomissioni notturne.

Ho detto che il ramo rouennese dei Flaubert si costituì in aspetto di una famiglia semi-patriarcale: Achille-Cléophas costruì egli stesso la cellula familiare, la fece – l'abbiamo visto – *quale egli era*, quale lo avevano fatto e quale progettava di essere. Ma non fu lui il solo responsabile: la sua sposa, scelta con discernimento, gli conveniva a meraviglia; essa eseguì tutto il lavoro all'interno della casa, sotto l'alta direzione di lui. Non che ella tenesse a questa o a quella struttura della «cellula sociale», o che respingesse la talaltra: non gliene importava niente. Ciò che contava ai suoi occhi era la coppia. E che fosse la più incestuosa possibile. Ribadì il marito nei suoi poteri di *pater familias*, per sentire nel proprio cuore e nel proprio corpo di non avere altri amanti che suo padre. Tutta la sua esistenza, dal matrimonio alla morte, fu segnata, orientata, penetrata – nel cuore di questo patriarcato – dall'amore coniugale. Ella si fece complice dell'autorità del

genitore per difendere verso e contro tutti l'unità di quella coppia onde traeva le sue voluttà, la sua felicità, il suo posto nel mondo e la sua essenza.

I figli, senza dubbio, li amò: attraverso loro, amò il padre. Amò, *in loro*, la fecondità del genitore. Ancora un'altra cosa: certamente la piccola orfana, in passato, avrà sognato spesso l'unica maniera in cui potesse ritrovare la famiglia perduta: essa si augurava il matrimonio, di essere madre a sua volta e di risuscitare sua madre con le proprie maternità. Non si trattava, come si vede, che d'un rapporto con se stessa: i figli, purché fossero normali, non avevano ai suoi occhi altro ruolo che quello di metterla in possesso della propria funzione materna. Anche nei suoi sogni più precisi, essi dovevano restare indeterminati. Le più brillanti immagini delle sue allucinazioni erano quelle che la mostravano nel suo nuovo ruolo: in atto di dare il seno, di curare, di allevare una filza di marmocchi. O meglio, no: quanto ho detto non lo si deve applicare che ai maschi. Ella ne avrebbe avuti quanti Dio gliene avrebbe dati; ma, per le femmine, è un'altra cosa: *ne voleva una*. Un'infanzia mancata – oggi lo si sa, grazie agli analisti – è qualcosa che ricomincia; ricomincia con un altro bambino. Caroline, sgravandosi d'una figlia, era la propria madre che metteva lei al mondo. L'amore e le cure che contava di prodigare alla propria figlia erano quei medesimi di cui la signora Fleuriot, con la sua morte precipitosa, l'aveva frustrata. Insomma, un'altra Caroline era attesa. Se l'orfanella d'un tempo, che si era ritrovata un padre incestuoso, arrivava a realizzare, con una creatura del proprio sesso, una versione migliorata della propria infanzia, se, prevenendo tutti i desideri della carne della sua carne, arrivava retrospettivamente a colmare di felicità quella prima età frustrata, a limare gli artigli di ricordi ancora laceranti, la signora Flaubert avrebbe saldato il cerchio: godendo di un'eterna infanzia, sotto l'autorità paterna di suo marito, avrebbe sradicato la propria, la vera, se la sarebbe strappata dalla memoria, e l'avrebbe fatta riuscire in un'altra. La prova di così profondo desiderio è che ella chiamò col proprio nome la figlia che il medico primario riuscì a farle fare dopo tredici anni, e non è neanche un caso se la figlia di quella figlia diede alla propria figlia questo nome: in realtà bisognava, prima di tutto, conservare il ricordo della giovane madre che morì dando alla luce una bambina, come aveva fatto la signora



Fleuriot alla fine del secolo precedente. Non importa: com'è strana, quella dinastia di Caroline, la prima e l'ultima delle quali assassinano la loro madre! Il genitore, per il primogenito, aveva regalmente detto: «Sono io, prova ne è che lo chiamo Achille». Le intenzioni di sua moglie, tredici anni dopo, non sono differenti, e senza dubbio ella s'ispirava al proprio padrone: «Sono io, io che rimedio alla mia infanzia, io, provvista d'una madre che vive per amarmi». Per tale motivo, la sorella di Gustave fu certamente la preferita: in certo modo, essa rappresentava il solo rapporto personale che la sposa del medico primario manteneva con se stessa, la sola intimità soggettiva alla quale il padre incestuoso non avesse accesso; nell'azione stessa d'allattare, per quanto regolata da considerazioni oggettive, essa metteva, senza saperlo, un mondo che egli non poteva nemmeno indovinare. Ella si faceva seno per cancellare nell'oggi le frustrazioni indistruttibili del passato, si faceva amore per poter *dare* almeno la tenerezza che non aveva *ricevuta*.

Attese tredici anni codesta occasione che venne troppo tardi. Dodici anni, durante i quali Achille-Cléophas le fece cinque bambini. Il primo, essa lo accolse con piacere: per prima cosa bisognava assicurare la discendenza, e che il nome fosse perpetuato; d'altronde i desideri della sposa passano dopo quelli del Padrone, e poi non sta bene che il maggiore sia del sesso debole. Ma, fin dalla seconda gravidanza, essa cominciò ad attendere. Vi furono quattro delusioni: Gustave fu la terza. È così che bisogna spiegare, a mio avviso, la sua strana indifferenza ai due primi decessi. Quei figli, Dio glieli dava, essa li accettava per amore di suo marito, per dovere: la famiglia doveva crescere e moltiplicarsi. Ma, quando Dio glieli toglieva, gli occhi della madre restavano asciutti: se Egli li riprendeva, voleva dire che erano stati ceduti per errore ai Flaubert: si ricomincerebbe, ecco tutto; si sarebbe cercato di far meglio; non era proibito sperare che il prossimo rampollo sarebbe stato una bambina. Comunque, suppongo che ella restasse colpita: i neonati le morivano tra le mani, a dispetto delle cure abili e vigilanti che essa dava loro; lei aveva la missione di farli vivere, di proteggerli, compiva a meraviglia i suoi doveri, solerte e coscienziosa, senza mai risparmiarsi: pur essendo innocente, quei decessi diventavano i suoi smacchi personali:

assassina di sua madre, il rapporto con la morte sembra esser stato il suo legame fondamentale con questo Mondo e con l'Altro, fonte primaria della sua colpevolezza; si può scommettere che essa giudicava ciascuna di quelle scomparse precipitose, una ripetizione della sua colpa originale e, insieme, l'effetto di una oscura maledizione materna.

Il dottor Flaubert, fortunatamente per lei, non aveva tali raffinatezze: sicuramente preferiva i maschi, e soprattutto, quale che ne fosse il sesso, voleva una progenitura vitale. Ma le sue inquietudini restarono a lungo benigne: il primogenito era di buona salute, e questa era la cosa principale. Quanto agli altri bambini, si equivalevano: ciascuno rappresentava la famiglia, nessuno poteva esserne l'incarnazione privilegiata. Insomma, non si affezionava ai neonati. Del resto, all'inizio del secolo scorso, si raccomandava di non amare troppo i lattanti, dato che crepavano come le mosche. Le due prime morti parvero certamente da rimpiangere, ma non eccezionali: erano nell'ordine delle cose. Achille-Cléophas, non appena messo al mondo un bambino, non vedeva in lui che una calcolata probabilità di sopravvivenza. Avventure incomparabili e sfortunate facevano, con uno scorreggio, una brutta partenza sotto i suoi occhi, senza che gli venisse in mente di scoprirvi nient'altro che degli incidenti fisiologici. Occorrono parecchi bambini per perpetuare una famiglia, pensava, e molti morti per farne uno vivo; la conclusione s'impone: un medico, se oltre a tutto è filosofo, deve prevedere la mortalità infantile e sopportarla con lo stesso animo anche quando devasta la propria famiglia. Ciò che torna a dire, come sappiamo: l'individuo è il modo inessenziale e passeggero, la comunità familiare è la sostanza che produce e riassorbe in sé i modi. Nessun dubbio che codesta saggezza un poco ottusa avesse il miglior effetto su Caroline: egli le spiegò, certamente, che metteva al mondo quello che chiamerò, non conoscendo in francese una parola che abbia il medesimo senso, dei «*morituri*».\* Essa li sentì tali, già nel suo ventre, quando li portava dentro di sé.

Dispiacere, indifferenza: due sepolture; poi, dopo, Gustave, il terzo figlio. La madre non si toglieva mai il lutto, o almeno mai, per molto tempo. Ma noi sappiamo che era di umore cupo e per quali ragioni: non poteva accettare

che una felicità luttuosa. Il nero, per lei, giustificò tutto, persino la voluttà: orfana, madre di bambini nati-morti, poi vedova, lo portò tutta la vita, o quasi. Queste osservazioni ci spiegano perché parlasse dei suoi primi sette anni «con voce grave, quasi religiosa». Sottomissione, rispetto, austerità, devozione al capo della famiglia e, attraverso lui, alla famiglia futura, voluttà notturne, giuochi dell'amore e della morte; questo le bisognava, e nient'altro; una vita brillante e generosa, aperta, le avrebbe ricordato il salotto dei Laumonier, essa l'avrebbe respinta nell'angoscia e nella frigidità. I suoi figli, fossero sopra o sotto la terra, le restavano sempre estranei: l'autorità paterna s'insinuava tra la sposa e i suoi ragazzi, i maschi appartengono al padre, è la regola, non appena sono in condizione di lasciare il gineceo. Achille, finché fu il padre in culla, la affascinò. Il padre lo riprese dopo qualche tempo: essa continuò a curarlo, fu lei che gli insegnò a leggere, ma il fanciullo prodigio, l'eletto del medico primario, le sfuggiva: egli si riduceva per lei al destino virile, estraneo, che il padre gli preparava. È ciò che spiega la quasi rottura tra madre e figlio dopo la morte del genitore: ce l'aveva con la nuora, d'accordo, e poi Achille non era affatto amabile; ma tali ragioni non varrebbero nulla se ella avesse provato, per il suo primogenito, l'amore violento e condiviso che, in quella stessa epoca, la signora Le Poittevin sentiva per Alfred. Dopo vent'anni, i malintesi, le sgarberie, possono far marcire un sentimento così profondo, infettarlo di rancore e, talvolta, tramutarlo in odio, ma non riusciranno mai a far sì che esso non abbia lasciato traccia nei cuori, e che talora un ricordo non lo risusciti nella sua ingenuità, nella sua forza antica; la signora Flaubert non amava il chirurgo primario Achille – fatto, questo, che Gustave lascia volentieri intendere nella sua Corrispondenza. Ma codesta indifferenza, venata di biasimo, e priva di animosità, non sarebbe neppure concepibile se, sulle prime, ella lo avesse amato. Quand'era bambino, amava in lui suo padre; quando diventò Achille, non la interessò più. Né per l'uno né per l'altro dei due ragazzi, provò un affetto possessivo o geloso. I diritti che riconosceva di avere su di loro, bisognava che le fossero dapprima assegnati dal padre. Mai ella prese iniziative, né diede loro ordini in proprio nome: la volontà sovrana dello sposo la faceva depositaria della *patria potestas*, essa

riceveva il potere, la sua autorità era soltanto presa in prestito. È quanto il medico primario esigeva dalla sua sposa. Ma essa, ben lungi dall'ubbidire per abitudine, per educazione, per seguire gli usi, si compiaceva di essere sottomessa, tanto più autoritaria coi suoi bambini quanto più si mostrava ubbidiente al padrone. Non gli riferiva le loro lamentele; la contestazione a un ordine, le obiezioni sollevate dai suoi figli, sarebbero divenute, in bocca sua, una *irriverenza personale*. Il *no*, quale che ne fosse l'origine, non doveva venir pronunciato davanti al padrone: era, *in ogni caso*, una bestemmia. Il resto va da sé: a differenza di tante altre madri, ella non prese mai le parti dei figli contro il marito; non fu mai tentata di difenderli, tanto era sicura che le decisioni di Achille-Cléophas fossero le migliori del mondo. Lo amava e troppo lealmente, per tentar d'influire su di lui; e credo che il suo più grande merito fu, contrariamente a tante altre spose, di non aver «saputo prendere» il proprio marito. Ma si tratta di un merito *domestico*: per acquisirlo e conservarlo ha rifiutato tutte le connivenze – più o meno losche, più o meno felici – che uniscono i figli e la madre nelle famiglie a tipo coniugale. Spingendo la virtù fino all'estremo, cioè a dire fino al vizio, non ha mai *interceduto* per i suoi figli: fino alla morte d'Achille-Cléophas, più temibile, ma più elastica, più capricciosa, ma più malleabile quando questi la esercitava egli stesso, più rigida e più burocratica quando era sua moglie a far da intermediaria, l'autorità del *pater familias* si esercitò sovraneamente sui due maschi, senza che la madre l'abbia mai temperata con la sua tenerezza. E d'altronde, come l'avrebbe fatto? Essa li amava, senza il minimo dubbio, ma non teneramente, perché serbava il cuore per la nuova Caroline, la quale non doveva essere che il proprio ricominciamento. E se si chiede che cos'è amore senza tenerezza, dirò che è devozione assoluta e valorizzazione collettiva: per salvare i suoi figli ammalati, non dubito che si sarebbe rovinata la salute e che avrebbe offerto la vita in cambio di quella dell'uno o dell'altro: è, in ogni caso, quel che essa fermamente credeva. Ciononostante ha dichiarato di non sapere che cosa fosse sacrificio; il dovere, niente di più. Bisogna crederle, a condizione di ben comprenderla. È quel che ella vuole: prima di tutto, condannare certe amiche, la cui agra generosità materna, sempre col fiato grosso, sempre

piagnucolosa, sostenuta dal «senso del dovere», non ha altro fine che di procurar loro dei diritti e, quando tali diritti non sono riconosciuti, si conclude in rancore. Caroline, invece, non si è mai *addossata* nulla; ella agisce per suo piacere, o per difendere gli interessi della famiglia. Le uniche azioni *valide* nascono dalla spontaneità. È una buona cosa per un bambino che sua madre non dica di sacrificarsi a lui quando lo picchia: il *lato positivo*, qui, è l'interesse che la signora Flaubert riponeva nelle faccende quotidiane e precise della maternità. Per lo meno risparmiò ai due ragazzi il penoso sentimento che non si avvicinava loro senza superare una certa avversione. Ma non la seguiremo oltre; è vero, in codesta epoca d'utilitarismo, la teoria della virtù le faceva difetto; ma se, malgrado tale carenza, fu virtuosa come suo marito, non lo fu, contrariamente a quanto ne dice Gustave, per indole, ma per *bisogno*. Era nel compimento delle faccende prescritte che trovava il suo equilibrio e la sua pesantezza terrestre; allattando, curando, passando le notti a vegliare il neonato, *faceva il punto*: deriva zero, posizione stabile a duecento braccia da terra. Bisogna ben rendersi conto che amava codesti compiti familiari per se stessi, e gli utensili – i fasciatori, i pannicelli, le culle – piuttosto che il bambino. Si era verificato, in quella ragazzetta ansiosa, fin dal suo primo parto, un completo rovesciamento di mezzi e di fini: il neonato non era più che l'*oggetto* delle sue cure, il mezzo indispensabile per diventare la migliore delle madri; curato *in maniera generica*, la sua singolarità passava inavvertita, non gli si chiedeva che di vivere: gli utensili assorbivano l'amore e non lo restituivano.

Tale generalità si ritrovava nell'atto valorizzante: quando essa teneva un marmocchio in braccio, ammirava in lui quella sorgente di vita che l'aveva fecondata: lo sperma del genitore divenuto carne. Ma quale che fosse il bambino, il seme rimaneva il medesimo: essi gli apparivano, nei primi mesi, intercambiabili. In ciascuno – ciò che, tutto sommato, non era che una socializzazione del suo turbamento – ella rispettava anche le famiglie Flaubert e Cambremer de Croixmare, strettamente mescolate. Ma, durante la prima infanzia, nessuno poteva esserne una incarnazione privilegiata. Bisogna tornare a questo punto: essa amava nei suoi figli l'eterno ritorno –

cioè a dire il tempo ciclico della virtù – la potenza paterna e la Casa Flaubert. Nessun tratto individuale; nelle famiglie borghesi di oggi, la più amorosa delle madri ama, in parte, il figlio contro il marito: sarà questa la sua rivincita; appena nato, essa si affretta ad adorare i tratti individuali di questo genitore futuro; un'avventura comincia per l'uno e per l'altra, unica, imprevedibile, e per ciò stesso amabile. Caroline, nel 1830, non poteva rimproverar nulla al medico-filosofo: non che questi fosse irreprensibile, ma perché aveva deciso, ancor prima del matrimonio, di trovare buono tutto quello che egli avrebbe fatto; mancava a quella sposa l'ombra di rivolta che ne avrebbe fatto una madre.

Più sposa che madre: frase nota; bisogna applicarla alla signora Flaubert? Non senza restrizioni. Se si vuol dire, effettivamente, che essa faceva all'amore più volentieri che non facesse dei bambini, ci s'inganna: perché prendesse piacere a quello, bisognava evidentemente che le apparisse come l'unico modo per produrre questi. Ella godeva per virtù materna. Si scriverebbe con maggiore esattezza che era, più che madre, figlia incestuosa. Fra lei e i suoi figli non v'è nulla: i legami che sembrano unirli, sappiamo che sono presi a prestito, che uniscono i piccoli Flaubert al loro padre. Con la madre, le comunicazioni sono tagliate. In realtà, è la sorella segreta dei propri figli: una sorella maggiore, si affidano i fratellini alla sua custodia, è responsabile di loro di fronte al *pater familias*, li ama in lui, come i cristiani si amano in Dio, ma il solo rapporto diretto dei figli con Caroline è la *coabitazione*; col che bisogna intendere non solo la coesistenza nel medesimo luogo, ma l'appartenenza alla stessa Casa.

Ecco perché la felicità coniugale della signora Flaubert non ha veramente sofferto dei primi lutti. Ora sappiamo che essa diminuì sensibilmente quando la famiglia traslocò. Che cos'è accaduto? Ignoriamo il dettaglio, ma le condizioni generali ci sono note. Questa, innanzitutto (la prima, e l'origine delle altre): Caroline era così fatta che né le gioie né le pene potevano toccarla se non direttamente provenienti da Achille-Cléophas. In altre parole, fu nel suo cuore incestuoso che ella fu colpita. Sette anni sono una scadenza: i serpenti cambiano pelle, molti uomini cambiano donna ogni sette anni. Non dico che Achille-Cléophas cambiò donna, e neppure che ingannò

la moglie, ma semplicemente che l'amore, nella vita rigorosa del medico primario, non ebbe che un posto secondario. Al contrario, Caroline viveva nell'amore; era una forza immutabile, il suo asse e il suo nutrimento; più ancora, era il mezzo sacro della ripetizione: attraverso di esso, diventava poetico e religioso ricominciare ostinatamente, col successo mediocre che sappiamo, l'opera della cova e dell'allevamento. Ella non desiderava nulla: neppure un'intensificazione del sentimento – che non avrebbe giudicato possibile o che l'avrebbe spaventata. Questo soltanto: la continuità; tutto torna, ogni annata richiama tutte le altre, ripete i medesimi giuramenti, garantisce che l'avvenire non è che un futuro ricordo, niente cambia. A dirla tutta, è questa la felicità: prima di tutto, bisogna essere vassalli; poi, l'ordine delle sottomissioni e delle generosità feudali dev'esser fissato una volta per tutte; si riceve il proprio posto, lo si tiene stretto. Con la reciprocità, la felicità scompare: un impiccio di meno. Alla minima alterazione degli umori o dei sentimenti del Padrone, non pretendo che Caroline fosse immediatamente sensibile. Ma, certamente, quando la giovane sposa se ne accorgeva, ne soffriva o, quanto meno, se ne preoccupava; per poco che Achille-Cléophas fosse cambiato, ella scopriva oscuramente che la legge particolare del suo uomo era di andare sempre e non tornare mai: insomma, che la sua felicità coniugale era fondamentalmente in pericolo in colui stesso che gliela procurava. Durante i sette anni, le premonizioni di questa specie non dovettero mancare, ma traversavano la vita, la coscienza, della sposa, come stelle cadenti presto dimenticate. Tuttavia, il medico-filosofo non rassomigliava affatto a quei carnefici di mestiere, un po' logori che, fino alla morte, saltano addosso alle loro mogli, perché sono di *loro* proprietà, e vogliono averne il godimento, persone deludenti e rassicuranti tutt'insieme, che non cambiano, ma non danno nulla. Un aneddoto riferito da Gustave illumina suo padre di una luce singolare: doveva adorare le donne, affascinarle, cortese come un principe, sfrontato come un popolano, e non far mai nulla che potesse risparmiarle alla sua sposa i morsi della gelosia:

«Mi ricordo che dieci anni fa eravamo tutti all'Havre. Mio padre venne a sapere che una donna, da lui conosciuta in gioventù, a diciassette anni, vi dimorava col figlio. Gli venne l'idea di andare a trovarla. Codesta donna,

d'una bellezza celebre nel suo paese, era stata in altri tempi la sua amante. Egli non fece come tanti borghesi avrebbero fatto, non agì di nascosto, era troppo superiore per questo. Andò dunque a farle visita. Mia madre e noi tre restammo in piedi per strada ad aspettarlo... Credi che mia madre ne fosse gelosa e provasse il minimo dispetto? No».

Questo racconto vuole alcune osservazioni. Prima di tutto questa: può darsi che la signora Flaubert non abbia provato né gelosia né dispetto, ma, avesse anche sofferto mille morti, i suoi due figli e sua figlia non lo avrebbero indovinato. La cosa di cui Flaubert può testimoniare è che non vi sono state scene per la strada, che la madre non manifestò davanti ai bambini, né quel giorno né i seguenti, un malcontento visibile; ecco tutto. La cosa non stupirà: la signora Flaubert non era molto espansiva e, anche lo fosse stata, si sarebbe categoricamente rifiutata a mettere i figlioli al corrente dell'indegna del loro padre. Del resto, quella figlia obbediente, in tale circostanza come in tutte le altre, dovette mettere tutta la sua applicazione a incassare.

Ma, in quest'occasione, è il padre che m'interessa: vi è molta costanza e non so quale cortesia del cuore, in un uomo che tiene a rivedere, dopo trent'anni, una donna che ha amato; è un omaggio che ha reso alla sua amante: viene a dirle: Non vi ho mai dimenticato. Lo stesso uomo, con la propria moglie, si comporta, disgraziatamente, come un bifolco: che non le abbia nascosto la propria intenzione, d'accordo. E inoltre bisognerebbe conoscere il significato di una tale franchezza: che un simile rifiuto di mentire alla propria pari, per la doppia ragione che tale parità si fonda sulla verità e che la menzogna procura al mentitore un'abbietta superiorità temporanea, la quale copre un'inferiorità durevole, niente di meglio. Ma «troppo superiore» per mentire, chissà se non diceva il vero per *conservare* codesta superiorità? Il *pater familias* considerava i propri desideri come ordini, la famiglia aveva il dovere di sottomettervisi senza discriminazioni; egli aveva voglia di rivedere un'antica amante: capriccio di re, dunque legittimo; ne faceva parte ai propri sudditi, affinché potessero servire i suoi disegni; quanto al suo grande vassallo, a sua moglie, che se la sbrigasse. Dopo di che, la lasciò su un marciapiede con i bambini, obbligandola a far



da piantone, mentre egli faceva il grazioso con l'altra donna. Questa mascalzonata colpisce: perché appaia così spontanea, perché il figlio minore la trovi così naturale, bisogna che sia stata abituale; perché la signora Flaubert non ne fosse neppure indispettita, bisogna che questa donna-bambina vi si sia avvezzata di buon'ora, rompendosi le ossa con l'esercizio costante della docilità.

Caroline Flaubert, nata Fleuriot, meritava la felicità di cui ha goduto sette anni: sapeva incassare. Ora, codesta arte difficile non s'impara tutto d'un colpo. Orfana rispettosa, riconosco che ne aveva la vocazione; ma ciò non basta: dovette esercitarsi fin dal primo giorno a subire cose sgradevoli, a inghiottire singhiozzi, a disarmare rancori. Soprattutto le fu chiesto di approvare tutto, in anticipo e per principio: vi riuscì, simile a quella contadina d'un racconto popolare che ripete ogni momento: «Quel che il vecchio fa è ben fatto». La moglie del medico-filosofo finì per incarnare la quiescenza incondizionata. Il che non ha mai luogo senza un travaglio spietato, sfiancante: nell'anima esausta, alcune facoltà diventano ipertrofiche, altre tendono ad atrofizzarsi. La moglie di Achille-Cléophas, col suo zelo di *ratificare*, con la callosità del suo cuore, e la sua voluta insensibilità in certi campi, doveva la fiducia del Padrone al numero delle virate che aveva dovuto compiere. Ma, si facciano pure quante virate si vuole, non si fanno impunemente. La destalinizzazione ha moltiplicato le nevrosi in Europa: bisogna ben concluderne che le scontentezze taciute, i ragionamenti troncati, i sentimenti imbavagliati, i fatti passati sotto silenzio, sono stati respinti e seppelliti sotto l'impiantito delle anime, ma non soppressi. Gli uni sono morti e puzzano, gli altri, sepolti vivi, rientrati in scena dopo la fine dello stalinismo, si sono inaspriti fino alla follia: aprendo gli occhi, il «destalinizzato» si scopre senza radici in un mondo senza cartelli indicatori, atroce e nudo. Niente più miti, niente più verità mortali e passeggiare; ne ha fatto le bave come un russo, e per nulla.

Dopo sette anni di stalinismo privato, non accadde nulla di così grave in casa Flaubert. Lo sposo non era morto; regnava. Ma la storia riferita più sopra prova che era capace di lasciarsi trascinare dalla passione: poco manca, e si direbbe che sapeva amare; in ogni caso, serbava in cuore vecchi

ricordi romantici e vivaci, inquietanti fedeltà: quando faceva un figlio alla signora Flaubert, *a che* pensava? *A chi*? Ella dovette accorgersi molto presto che suo marito aveva «vissuto», che teneva alla sua vita passata: il medico primario era «troppo superiore» per non infliggerle il racconto dei propri amori: essa accettava tutto, si diceva orgogliosa di avere un diritto di accesso a quell'abbondante memoria. Ma lo sposo, a raccontarsi così, senza smettere d'esser padre, diventava uno sconosciuto: ogni episodio della sua vita, ogni inclinazione, ogni piacere, erano fughe. Caroline lo sentiva inafferrabile, fin nella sua presenza carnale: egli le sfuggiva nel determinarsi; un altro Achille-Cléophas volgeva un volto oscuro verso un passato che aveva vissuto da solo e che le si sottraeva. Questo non sarebbe stato nulla: per lungi che una donna possa spingere l'identificarsi o l'alienarsi all'uomo, quale che sia lo slancio che ha messo per amputarsi da se stessa, a rincantucciarsi nell'essere assoluto del marito, questi tradisce sempre, non foss'altro per il semplice uso della sovranità che gli viene riconosciuta: egli è una variabile indipendente, quale l'ha voluto la sposa per spingere all'estremo l'integrazione della coppia; tuttavia, codesta indipendenza, anche se egli non avesse fatto altro, per tutta la vita, che affermarla, diviene in lui, e attraverso lui, il peccato originale, l'opzione che favorisce un sesso a spese dell'altro, la sorgente di tutte le infedeltà. Il che torna a dire: per fare tutt'uno, bisogna essere, e rimanere, due. Medico divorato dall'ambizione, saggio amministratore del suo piccolo peculio, padre e marito imperioso, Achille-Cléophas apparteneva a sua moglie. Grazie ad antichi abbagliamenti nascosti nel più profondo della sua memoria, attraverso quel che si può indovinare di una sensibilità acre, cupa, nervosa, e talvolta tenera, con le lagrime che versava su se stesso, per un rapporto con se stesso singolarissimo e di rado cosciente, egli tanto più sicuramente le sfuggiva in quanto la moglie non pensava a trattenerlo: che bisogno aveva, Caroline, debole e colpevole, di quella solitudine e di quella disarmata debolezza? Le figlie desiderano, per la maggior parte, *essere oggetto* dell'amore paterno. Quale di esse vuole sul serio che il padre, questo soggetto assoluto, divenga oggetto del suo sapere o della sua carità?

Niente, dunque, tranne che i sentimenti cambiano, in sette anni. Senza questo strano sprazzo di luce su Achille-Cléophas, avremmo potuto credere che fosse rimasto il medesimo fino alla morte, non avendo fatto in tempo a diventare un altro: medico oberato di lavoro, professore, ricercatore accanito, in che momento avrebbe posto di questi problemi? Di fatto, egli si trasformava senza tregua: quell'uomo instabile ha avuto i suoi sogni, e la fedeltà gli ha pesato. L'omaggio reso ai suoi antichi amori ci fa intravedere ciò ch'egli fu durante il fidanzamento e nei primi tempi del matrimonio: rese felice Caroline con la sua galanteria severa, con un rispetto imperioso, traversato talvolta da un lampo di passione. E l'aneddoto stesso ci illumina sull'evoluzione della sua condotta coniugale; alla fine, rispetta ancora sua moglie: abbastanza per dirle in ogni caso la verità, non abbastanza per evitarle una lunga attesa in mezzo alla strada, mentre egli va a raggiungere la propria giovinezza e a versare lacrime su di sé. Abbiamo qui le due estremità della catena: lo scadimento dei rapporti è manifesto. Forse sette anni bastano per portar le cose fino a quel punto. Ciò che è più probabile, tuttavia, è che la morte di Laumonier sorprese la giovane coppia in qualche tappa intermedia di tale evoluzione. Achille-Cléophas lavorava ogni giorno di più, per gusto ancor più che per necessità e poi si riposava la sera, raccogliendosi in se stesso sempre più sovente. La sposa annuiva o taceva, affermava dentro di sé che niente era cambiato. L'immutabilità dello scenario, il ripetersi dei compiti – era madre e donna di casa – mascheravano quella impercettibile distanza che altro non esprime insomma, se non la morte dell'amore in un cuore. Caroline amava sempre, Achille-Cléophas non amava più, o, se si preferisce, amava altrimenti. Le prove di tale cambiamento pullulavano, infine, saltavano agli occhi della giovane donna che le vedeva senza percepirle; entrate senza autorizzazione e poi sepolte, queste la corrodevano pian piano, senza che ella si degnasse di sentirne i morsi.

Il trasloco, atteso, temuto, fu una catastrofe: illuminò ogni cosa d'un'altra luce. Il nuovo appartamento, anzitutto, era sinistro. È stato descritto spesso, si è mostrata la strana familiarità di Gustave, fin dai quattro anni, coi cadaveri. Ma non ci si è domandati, ch'io sappia, come la sua giovane madre

sopportasse quella compagnia. Segnata quattro volte dalla morte, essa la ritrovava nuda, familiare, accanto a sé. Nel sottosuolo, delle carogne, nell'anfiteatro, delle membra fatte a pezzi, nelle corsie dell'ospedale, degli agonizzanti. Ella era figlia e moglie di medici, è vero, poteva dire a se stessa con orgoglio, se gliene coglieva l'uzzolo, che suo marito lottava a denti stretti per salvare vite umane. L'uzzolo non gliene coglieva: quella immaginazione un po' misera non aveva risorse sufficienti per trasformare il Padre introvabile in Paladino. E poi, quel lottatore conduceva il combattimento lontano da lei, la lasciava sola, in un vecchio edificio, che quanti l'hanno veduto concordano nel trovare orrendo. Codesti appartamenti dentro agli ospedali, si conoscono: fossero anche arredati con civetteria, che non era il caso, vi si entra con le narici inquiete, fiutando l'odore del fenolo e della decomposizione. Da tutte le finestre si vedono, la mattina di buon'ora, i carri funebri dei poveri sgattaiolare – e non vuoti –, si vedono prigionieri in uniforme traversare il cortile o ammassarsi nel vano delle porte, malati pallidi e convalescenti che sbrigano degli umili servizi e che, talvolta, servono a tavola il Direttore; la malattia produce le sue tecniche, e le tecniche producono i loro uomini; l'interno della casa del medico, dentro le mura dell'ospedale, è invaso dall'esterno; la sofferenza pubblica schiaccia la vita privata. Durante qualche anno, circondata da decessi che le riflettevano i suoi propri lutti come casi particolari della mortalità francese, Caroline dovette sentirsi ossessionata, solitaria e anonima. Suo marito la lasciava all'alba; anche se pranzava in casa, non v'indugiava, usciva di nuovo per tornare poi tardi e andare a letto presto: le sue nuove attribuzioni non mancavano di aumentare considerevolmente le sue responsabilità e il suo lavoro. Le serate si facevano più corte, nel momento in cui sarebbero stati necessari più sforzi e maggior perseveranza per ricomporre l'intimità coniugale. Che succede a una donna di casa, quando la sua casa diventa un crocicchio? La signora Flaubert, da molto tempo taciturna, si chiuse del tutto. Sempre sottomessa, sempre affettuosa e leale, non smise di riverire il marito, né di praticar la virtù, ma la rassegnazione – senza osar dire il suo nome – le diede una visione più distaccata, non so quale ghiaccia profondità. È grazie a codesta distanza infima che la vita le apparve, e chiese di essere

riesaminata: nuove abitudini, o semplicemente le vecchie ricominciate in un ambiente estraneo, le mostrarono la propria persona *dal di fuori*. Dare la vita, allattare nel regno della morte era perseveranza o incongruenza? Ella finiva per concludere in vantaggio della perseveranza, ma senza poter cancellare l'assurdità delle proprie imprese. Quanto al marito, figura familiare che si ritagliava a ore fisse su uno sfondo sconosciuto, quasi ostile, partecipava, a dispetto di lei stessa, a questo «estraniarsi» che la circondava. Ciò significa, tutto sommato, che essa aveva perduto l'immediato: niente camminava più da sé, nemmeno l'amore. Possiamo immaginare che ella scoprì, nel corso di questa silenziosa contestazione, il senso vero delle sue ultime annate felici, e che già i vermi vi si erano annidati, che il dottor Flaubert si era allontanato da lei molto prima della morte di Laumonier, che l'amore di cui le donne sognano è immutabile, e che quello degli uomini non lo è affatto. Ma avrei paura, per parte mia, di attribuirle una coscienza troppo lucida. In mancanza di prove, un'altra congettura è più verosimile: essa non ha voluto comprendere che il suo malessere era incominciato in rue du Petit-Salut, né soprattutto che ve l'aveva sentito senza confessarselo; l'allontanamento del marito, le proprie inquietudini, la propria lieve spersonalizzazione, essa ne attribuì tutta la responsabilità al nuovo appartamento: tutto datava dal loro trasloco; in pari tempo, non esitava, per arricchire le proprie ruminazioni, a ricorrere agli anni antecedenti: vi erano stati degli imbarazzi, dei silenzi, degli interludi, quando Laumonier era ancora vivo, che essa aveva seppellito, e che riaffioravano, ma sebbene li provasse amaramente, come profezie oggi realizzate, si asteneva dal datarle e dal localizzarle: piuttosto che vedervi i cartelli indicatori di una inflessibile evoluzione, ne nutriva la sua requisitoria contro l'Hôtel-Dieu, cimitero dei vivi, che le rubava suo marito. Achille-Cléophas usciva da codesti dibattiti interiori come vi era entrato: a testa alta, innocente, il suo cuore non era cambiato; era la morte universale e la sofferenza degli uomini, trasparenti vetrine insinuatesi tra i due sposi, che li separavano. Questa mascheratura salvava gli anni della felicità, ma a spese del presente: Caroline aveva proiettato tutto – delusione, angoscia,

rancore, imbarazzo di sé – sulle mura cupe che la imprigionavano; quelle mura le riflettevano i suoi dolori come un tutto.

Ho preferito la seconda ipotesi; può darsi che si preferisca la prima: poco importa: non considerando che i nostri obiettivi, esse si equivalgono. Più o meno lucidamente, con più di vera sventura, o con più di smarrimento, la giovane donna scopre che il freddo l'ha agghiacciata: è la morte che si avvicina a suo marito a retrocedere di un passo. È quasi sicuro che ella fece parte delle sue inquietudini al chirurgo primario: appena installato, questi acquistò una casa di campagna a Butot per passarvi le vacanze; dal 1820 al 1844, abitò, durante l'estate, a Yonville; nel '44 acquistò la proprietà di Croisset, dove contava di soggiornare. Insomma, fin dal primo anno, gli inconvenienti della sua residenza invernale furono compensati dalla residenza estiva. Non si capisce bene perché quel ricercatore fanatico si sia, di propria iniziativa, allontanato dal luogo delle proprie ricerche: bisogna che l'umore, e forse anche la salute di sua moglie, si siano alterati, che egli vi abbia fatto caso e l'abbia interrogata. Quel pre-romantico, nervoso, appassionato, utilitario e ragionevole, ha dovuto vedere l'Hôtel-Dieu con gli occhi di Caroline. Non più di un attimo; ma fu abbastanza perché egli giudicasse valida la richiesta di lei. Lo era talmente, che la loro cupa dimora è, da un mezzo secolo, disabitata: nessuno la occupa più: abbiamo acquisito, noialtri uomini, la sensibilità delle nostre bisnonne.

---

\* Così fece Goethe, che, mentre gli annunciavano la morte di suo figlio, dichiarò tranquillamente: «Sapevo di aver generato un mortale».

#### 4. Il fratello maggiore

Nato nel 1812, Achille ha nove anni più di suo fratello. L'ironia voltairiana, l'intellettualismo empirico, il meccanicismo e l'analisi, la dissezione delle anime e i fetori dell'anfiteatro, la soffocante austerità del gruppo familiare e i rigori d'una disciplina talvolta capricciosa, egli ha tutto conosciuto. Per lui, nove anni prima che per Gustave, Achille-Cléophas ha rappresentato l'Assoluto. A ciò si aggiunsero le sue proprie difficoltà: egli ebbe dei fratelli, e sorelle, appena nati, quasi subito morti. Quelle nascite devono averlo agitato, suscitando la sua gelosia; quelle morti, se mai ebbe il tempo di desiderarle, gli diedero forse dei rimorsi segreti, immersero comunque la famiglia nel lutto: i primi anni di Achille furono certamente grigi o – chissà – neri. Ciononostante, ha spezzato immediatamente il cerchio che Gustave non romperà mai: collegiale attento e brillante, studente d'eccezione, discuterà la tesi a ventott'anni, nel momento in cui il minore, che ne ha diciannove, interroga con angoscia l'incerto avvenire; quattro anni più tardi, mentre questi si ristabilisce lentamente dalla sua «crisi nervosa», Achille comincia ad esercitare «la più bella professione medica di tutta la Normandia». Se non occupa ancora tutte le cariche di suo padre, queste gli sono state promesse, è questione di qualche anno. Più tardi, verso l'epoca in cui Gustave teme d'aver messo incinta la sua amante e si getta in un rabbioso panegirico della sterilità, Achille, da buon Flaubert, assicura il perpetuarsi del gruppo familiare con un matrimonio ponderato. Il seguito è prevedibile: il dottor Achille Flaubert è un medico molto apprezzato, le sue cartelle di rendita ispirano fiducia alla clientela, questo amabile conversatore riceve la «società» – quella medesima che suo padre già curava ma non frequentava. Insomma, non è ancora uno per il quale si mette la mano sul fuoco, ma è già

un notevole. E gode di un certo prestigio: esercita una sicura influenza sui prefetti, agisce sul personale dei ministeri traverso l'amministrazione locale. I ministri cambiano, i regimi anche: il suo prestigio resta intatto, ciò che basta a provare il suo opportunismo.\* Flaubert padre passava certo per un *saggio*: ciò vuol dire che non si comprometteva. Quanto meno, quell'uomo caparbio era costretto a tenere a freno il proprio liberalismo per prudenza contadinesca e per un acuto senso dei propri interessi; ricacciato, trattenuto, più filosofico ancora che politico, aveva, borghese di fresca data, una passione borghese per la libertà: libero pensiero, libere inchieste, liberi suffragi, libera concorrenza, libero godimento dei beni acquisiti. Ma il figlio maggiore se ne infischia della cosa pubblica. Un pizzico di liberalismo, per fedeltà al genitore; e poi, naturalmente, occorre che l'ordine regni. A parte ciò, la sua elasticità è effetto della sua indifferenza. Sicuramente, l'indifferenza politica è sempre controrivoluzionaria; è controrivoluzionario, codesto distacco massiccio degli intellettuali dalla politica, che caratterizza la seconda metà dell'Ottocento, ma per la destra in quanto tale, Achille non provava nessuna attrazione; è quanto gli permise di prendere con disinvoltura, senza capottare, le svolte pericolose della sua epoca.

Con lui, a quel che sembra, la famiglia Flaubert superò una nuova tappa: «gli Achilli» sono ricevuti, hanno casa aperta, hanno pratica di mondo; meno logorato di suo padre dalla fatica, il nuovo medico primario trova il tempo di «coltivarli»: legge, si tiene al corrente, attento a procurarsi quelle nozioni «mondane» che alimentano le conversazioni da salotto. Persino nel suo mestiere, il figlio s'innalza al disopra del padre: o piuttosto viene innalzato, sono i progressi della medicina a portarlo più su; è un contemporaneo di Claude Bernard. L'osservazione, nelle scienze della vita, si trasforma in sperimentazione; tale cambiamento lo turba dall'esterno, ma profondamente: professore, bisogna che assimili i nuovi metodi. È di lui che Dumesnil dovrebbe scrivere che «controlla l'analisi attraverso la sintesi» e non dell'infelice fratello minore che si dibatte tra le insidie del meccanicismo e ne evade in sogno – per mezzo di totalizzazioni infinite.

Nel momento in cui Gustave, accusato di pornografia, è «trascinato sul banco dell'infamia», si parla già, in alto loco, di concedere un'onorificenza



al dottor Achille Flaubert; può darsi che le stravaganze del romanziere abbiano fatto ritardare la cerimonia: non a lungo; nel 1859, l'onorificenza verrà a compensare «un grande talento, una certa agiatezza, quarant'anni di un'esistenza laboriosa e irreprensibile». Allorché Gustave scriveva queste parole, pensava a suo padre; dopo il 1860 si può applicarle altrettanto bene al figlio maggiore.

Quale eccezionale riuscita! Achille sfugge alla contraddizione fondamentale dell'impresa Flaubert, famiglia borghese a struttura semipatriarcale, si sottrae al servaggio senza cadere nella ribellione, e assume la successione in piena libertà. Ha saputo creare, per proprio conto, un'impresa più evoluta, meglio intonata all'ambiente borghese che lo circonda, una famiglia, in una parola, tipicamente coniugale: è nella borghesia che egli è radicato, poiché il medico-filosofo, contadino risalito, lo ha generato in essa. Nella schiacciante autorità di Achille-Cléophas, non ha dovuto vedere che un tratto di carattere, mentre suo padre, trent'anni prima, riconosceva in quella del nonno monarchico e veterinario, il normale esercizio della *patria potestas*: e la differenza sta in ciò, che il chirurgo primario, da bambino, ritrovava le medesime esigenze e il medesimo potere discrezionale nei padri dei suoi compagni, mentre il giovane Achille ha conosciuto parecchi padri di famiglia, ma un solo *pater familias*. Insomma, il maggiore dei Flaubert non ha da compiere uno sforzo per adattare la nuova cellula sociale alla nuova società: la sua fortuna è d'esser nato in una classe ascendente, nel momento dell'ascesa. È sostenuto, spinto, tirato da essa, essa lo modifica per modificar *se stessa* attraverso lui. Basta che Achille si lasci andare: vivace, laborioso e adattabile, un unico movimento sempre uguale, e sempre rinnovato, lo regola a seconda del suo ambiente e lo rimette d'accordo con se stesso. Si ammirerà questo equilibrio sempre instabile e sempre ricorretto: grazie a codesto *estroverso* si fa la storia delle scienze, in collegamento con quella delle istituzioni. Ordine e Progresso: non merita dunque questo blasone borghese? non produce in se medesimo e fuori di se un progresso che rimane, come voleva Auguste Comte, lo sviluppo dell'ordine? Quest'uomo felice sembra aver liquidato tutti i propri complessi e superato le contraddizioni oggettive dell'ambiente familiare;

questo lavoratore non chiede di essere obiettivo che al lavoro scientifico e medico; questo padre liberale, questo ospite giocondo, sa unire l'utile al piacevole, questo capo-cordata trascina «excelsior» tutti quanti, questo estroverso «sintonizzatore» non perde mai il senso del reale. Dopo tutto, soccorre gli abitanti di Rouen, li cura, li consiglia; senza dubbio è «paterno con i poveri»: se non ha la durezza caustica di suo padre, tanto meglio per lui: il medico-filosofo si mostrava troppo aggressivamente ironico per essersi liberato del tutto delle sue vecchie catene. Certo, del carattere ci vuole, ma non troppo, altrimenti si rischia di diventare tipi originali. Per questo motivo, ci si rallegrerà con Achille di offrire un'immagine di Achille-Cléophas più leccata: è il progresso.

A questo punto, tutto si sgonfia: per dirla come un analista, Achille è un «adulto», sia pure, ma non un vero adulto, per il motivo che gli adulti sono essenzialmente falsi: questi fintoni sono fabbricati in certi ambienti, in certi momenti; la loro piacevole fisionomia lusinga i nostri sguardi; abbacinata, ancora selvaggia, la nostra specie s'indirizza, dietro loro, sulla via senza ritorno dell'autoaddomesticamento.

Si noterà, per prima cosa, che quest'uomo amabile gode della stima di Rouen e non ha mai fatto nulla per meritarsela. A quale scopo? La carica dell'Hôtel-Dieu diventava ereditaria, sul figlio si è riversato il sentimento che veniva votato al padre: basterà che Achille non demeriti. Per questa ragione, il passaggio dal primo al secondo dottor Flaubert, si accompagna, se non a un indebolimento, quanto meno a una degradazione di energia: Achille buon professore e buon medico, non ha mai conosciuto la violenta passione del padre, quella curiosità quasi crudele che lo rinchiudeva con cadaveri febbrilmente consultati. Non trova mai il tempo di fare ricerche personali. Se anche gli è capitato di trovarne, le sue inchieste sono state così mollemente condotte che non hanno avuto risultato. In fondo, non s'interessa che di problemi scientifici già risolti: Achille-Cléophas vuol *scoprire*, Achille vuol *tenersi al corrente*. Sociale, socievole, non vede che vantaggi nel conoscere la verità attraverso gli altri. La curiosità, folle e cupa, del primo, era il legame dell'individuo con l'universo delle tecniche: poco imparò, d'altronde, ma vi riuscì con le proprie forze; il secondo,

informandosi, apprende assai di più e, soprattutto, socializza il sapere. Lo scandalo, è l'idea a crudo; acconciata, riavvicina gli uomini senza trasformarli. Achille si preoccupa senza tregua di ritoccare le proprie nozioni, appropriandosi quelle degli altri: vuol mantenere la sua situazione di professore e di medico praticante, in un'epoca in cui il rapido sviluppo delle discipline mediche obbliga i dottori a stagnare nell'immobilità o a leggere ogni cosa. Di colpo, egli accumula idee nuove: o, per meglio dire, queste si accumulano in lui, perché la scienza è, tra l'altro, accumulazione. Ma il suo rapporto coi cittadini di Rouen, coi suoi studenti, coi suoi confratelli, malgrado tutto, resta stabile: gli è che soltanto la fissità era il suo obiettivo. Vuol tenere la posizione, niente altro: progredire, attraverso il progresso degli altri, per conservare il proprio posto in seno alla classe ascendente; se cambia, è per restare il medesimo: consoliderà il proprio *status* personale, ciò che è un perpetuare lo *status* di suo padre, conquistato da questi prima del 1830, poi trasferito a lui. Queste due osservazioni – l'una riguardante i rapporti familiari di Achille, l'altra i suoi legami col sapere – mostrano nella sua vera luce l'esistenza quotidiana dell'erede: nonostante la duttilità che dimostra, o forse a causa di questa, non è una vita vissuta, la sua, ma l'adeguamento di una vecchia morte al corso delle cose. L'aspra maledizione che manterrà bambino fino all'ultimo, per sua sventura e per sua gloria, il fratello minore, si vedrà come essa trae la propria origine dalla schiacciante benedizione che fece, del primogenito, un adulto, spezzandogli le reni.

Achille-Cléophas aveva dei progetti per la sua famiglia. Quando i padri hanno dei progetti, i figli hanno dei destini. Medico, il *pater familias* si è ammogliato nella medicina e non vuol generare che dei medici.\*\* La famiglia Flaubert doveva essere scientifica; una torcia senza tregua rianimata da nuovi venuti, e che la morte dei vecchi non avrebbe estinto. Il genitore si ricordava la propria infanzia difficile, i rischi sofferti; senza la benevolenza consolare, avrebbe egli condotto a termine i suoi studi? Si felicitava della propria agiatezza: essa dava ai suoi rampolli l'uguaglianza iniziale delle probabilità. Ciò significa che essi erano certi di arrivare fino all'internato degli ospedali, fino alla tesi. «Dopo di che» pensava, da quel partigiano che

era della libera concorrenza «vinca il migliore». Il dottor Flaubert non favoriva nessuno: era un liberale, tinto sui margini di repubblicanesimo.

Solo che sarebbe stato un peccato, sarebbe stato inammissibile, di lasciar perdere i suoi titoli, le sue cariche, la sua clientela, la sua influenza. Quanto a dividerli fra i suoi eredi, impossibile: avrebbe potuto dare una mezza cattedra ciascuno? Un mezzo incarico? Divisa, la sua potenza decade: qualcuno deve riceverla da lui *intera*, e sostituirlo un giorno in tutte le sue funzioni – anche e soprattutto in quella di *capo della Casa*. L'ambizione di Achille-Cléophas non è mai stata quella di spogliare un figlio a profitto dell'altro, ma di trasformare la sua professione rispettabile e lucrativa in carica ereditaria. Per trasmettere di padre in figlio ciò che lo Stato non concedeva che al merito, era necessario e sufficiente che i Flaubert, di padre in figlio, fossero i più meritevoli. Quel figlio di un monarchico non dimenticava la propria nascita: si ricordava di quella gentuccia del Settecento che si trasmetteva i propri titoli, e non immaginava che l'élite borghese divenisse prima o poi un'aristocrazia titolata. Insomma, questo ritardatario vedeva la propria classe adottiva sotto la fisionomia di una futura nobiltà togata. Con la piccola differenza che gli scienziati vi diventerebbero Duchi e Pari. Pretendeva dalla Società che questa riconoscesse agli uomini di scienza un'autorità proporzionata alla loro effettiva importanza. Ma, intellettuale contadino, dominato dalla propria infanzia, non poteva impedirsi di considerare la medicina come un patrimonio da trasmettere. Le circostanze ve lo sollecitavano: a Rouen godeva d'un tal credito che non avrebbe penato molto per designare il proprio successore. La sua onnipotenza all'Hôtel-Dieu, il rispetto che gli portavano i confratelli, la fiducia che testimoniava la clientela, tutti questi fatti obiettivi preparavano, al di là della sua morte, lo stampo dell'avvenire di un figlio Flaubert. Di quale? Se egli pretende di scegliere il migliore, rischia di perdere la partita: meglio vale decidere tutto prima e presentare il delfino da piccolo alla sua buona città di Rouen: i confratelli e l'onorevole clientela avranno il tempo di abituarsi a lui. Dunque sarà il primogenito. Due bambini uscirono dal limbo, videro il fratello maggiore che veniva loro offerto, si rituffarono: il Fratello Maggiore Achille divenne, solo, la fragile

speranza di una famiglia minacciata di morte. Quando sopravvenne Gustave, la partita era già decisa, e poi la differenza d'età era così considerevole da togliere ogni possibilità di confronto. Quale misura comune si sarebbe potuta applicare al bambino decenne che è appena entrato in collegio e il signorino che ne esce e che va per i suoi diciannove anni?

D'altronde, Achille-Cléophas non intendeva defraudare il nuovo venuto: la carica era indivisibile, dunque l'aveva riservata al primogenito. Ma i possessi sarebbero stati divisi con perfetta equità borghese. Il piccolo Gustave, fatti i medesimi studi del fratello, avrebbe goduto delle medesime conoscenze, avrebbe potuto persino superarlo sul terreno della ricerca scientifica; quanto al guadagno, il padre non dubitava che esso dovesse essere sostanzioso anche per il secondogenito; non sono di troppo due buoni medici per il capoluogo della Senna-Inferiore.

Ci si chiederà perché Achille-Cléophas, così orgoglioso della propria carica, della cattedra e degli onori che vi erano connessi, non avesse il sentimento di avvantaggiare scandalosamente Achille, quando intrigava per trasmetterglieli. La risposta offre la chiave dell'impresa Flaubert: essa mostra Achille nudo, nella sua insignificanza.

Il vecchio contava sulla progenitura per elevare la famiglia fino agli strati superiori della società di Rouen. «Conosceranno quel che io ignoro.» Achille sarebbe risultato migliore di Achille-Cléophas: è così, l'abbiamo visto, che ai borghesi appare il progresso. Il secondo chirurgo primario l'avrebbe avuta vinta, senza sforzo, grazie al movimento dell'epoca, sul primo. E poi, il patrimonio sarebbe aumentato senza tregua, suddiviso dalle ridistribuzioni testamentarie, ricostituito dai guadagni. Era questo che voleva, il *pater familias*: voleva l'accrescersi e il moltiplicarsi dei Flaubert.

Ma quel diavolaccio è pazzo d'orgoglio; giacché la sua progenitura possa fare, tutto il merito torna a lui. Un brusco mutamento si è operato un bel giorno in una famiglia campagnola; la madre credeva di partorire un veterinario: fece un medico. Con questi nasce una nuova specie Flaubert: così nasce l'uccello dal serpente – come diremo subito. Il primo uccello è Achille-Cléophas: costui ebbe l'audacia di strapparsi al suolo con un balzo

stravagante e di stabilirsi su un ramo. Dopo di che, senza dubbio, la sua discendenza sarà, sino alla fine dei secoli, alata: perché la nuova specie, a partire dalla sua apparizione, ha consolidato i propri tratti specifici. Quelle penne sulle scapole del primo chirurgo, erano una causa iniziale, un improvviso dischiudersi, presto seguito dallo svolo, selvaggia libertà *inventata*. E dopo, che cosa vedremo? dei ricominciamenti. I futuri uccelli saliranno di ramo in ramo, è evidente: ma dobbiamo ammirare quei saltellini? Sono le conseguenze rigorosamente prevedibili d'un balzo imprevedibile.

Altrimenti detto, il primo uccello è anche il solo: un uccello ancestrale e le infinite successioni delle sue immagini, sempre più brillanti, sempre meno vive: ecco la famiglia Flaubert quale essa appare al suo fondatore. È a questa gloria infinita – se stesso via via ritrattato in mille altri sé – che egli si è alienato. Per il medico-filosofo, si direbbe che la storia accada per crisi: una serie muore, oppressa dal proprio peso, un'altra sorge interamente nuova; l'estremità iniziale è la sola che conta: basta conoscerla per dedurne tutte le altre. Si può *dedurre* Achille. Suo padre ne è sicuro: con questa spaventevole certezza egli lo genera e lo uccide con lo stesso colpo.

Il dottor Flaubert dà al suo primogenito un destino: e il destino di Achille non sarà nemmeno l'avvenire, ma la persona stessa di suo padre. Lo si è prodotto nel piccolo mondo arcaico della ripetizione. Medico, figlio di medico, futuro capo dell'Hôtel-Dieu, come i suoi zii veterinari erano figli di veterinari. Ma il veterinario genitore, quale che fosse la sua capacità, non si considerava in anticipo *il migliore*: trasmetteva un mestiere che aveva ereditato. Allo stesso modo i proprietari terrieri: di padre in figlio, il dovere è il medesimo, conservare, aumentare, ma per questa ragione stessa, la permanenza dell'impresa esige l'equivalenza delle persone. Achille sa che riceverà dal padre generoso tutti gli onori e tutte le cariche che il medico-filosofo ha *conquistato*. Dunque, quand'anche si proponesse di eccellere nella sua specialità, accetta in partenza di essere da meno, per principio, del genitore. Quando dico: «accetta», intendetemi: è un bambino; se si deve parlare alla lettera, non accetta né rifiuta nulla. Ma l'ammirazione e il terrore sacro hanno già iniziato il lavoro dell'identificazione; e poi quale

insostenibile pressione, questa scelta che non è ancora favoritismo: durante quasi nove anni, il rapporto del figlio docile e del padre incomparabile resterà singolare; Achille non conoscerà lo *status* borghese dell'erede scelto, deliberatamente particolarizzato dalle pratiche malthusiane dei genitori: in una parola, le strutture della famiglia Flaubert vietano al primogenito di ricorrere all'individualismo; nessuno – e soprattutto non quella madre fredda, interamente sottomessa al Padrone – gli ha voluto bene come a un individuo. Ma, tranne poche bollicine di vita immediatamente scoppiate, niente verrà a turbare, durante la sua prima infanzia, questo lungo *tête-à-tête* del figlio col padre. Peggio: i lutti rendono più cupa la famiglia, e il Genitore, benché si ostini a procreare, comincia a diffidare del proprio seme; si domanda se potrà mai dare dei fratelli minori al suo primogenito. Achille subisce gli inconvenienti dell'unicità senza conoscerne i vantaggi: il padre vede in lui il sopravvissuto, non l'eletto, e non trova in questo primo nato nessun'altra incomparabile qualità, se non quella – del tutto provvisoria – d'essere il solo mezzo di perpetuare la famiglia. Il bambino si sente schiacciato da codesta insistenza quotidiana, da questi sguardi inquisitori: ha il dovere di stare in buona salute: così esige l'onore del nome. La premurosa sollecitudine del dottor Flaubert comporta senza dubbio un certo grado di affetto: il padre tiene come ai propri occhi alla fragile speranza dei Flaubert; e non dobbiamo nemmeno dubitare che l'attaccamento paterno per il ragazzino, costituisca l'assise profonda della sua sostanza; ma, nella misura in cui questo sentimento è l'espressione di una rivendicazione rigorosa, esso si trasforma nel figlio in responsabilità. Quando il medico-filosofo fa visitare l'Hôtel-Dieu al piccolo Achille, quando gli dice: «Se studi, fra trent'anni sarai tu il principale, e io sarò morto», quando si diverte, la sera, a mettere la propria filosofia alla portata di un'intelligenza infantile, apre, lo voglia o no, la zampillante fontana dei doveri filiali: metti tutto in opera per diventare me quando io non ci sarò più; salva i Flaubert. In pari tempo, è sottinteso, il padre gli offre tutti i mezzi per accollarsi gli obblighi che lo sopraffanno: prodotto dallo sperma, plasmato dalle mani paterne, riprodotto, sostenuto, modellato dalla Scienza e dal lavoro del *pater familias*, molto presto Achille conoscerà il proprio destino:

sarà, figlio, un anello di quella catena immortale che si chiama Achille-Cléophas. Sente su di sé, cera molle e sensibile, i colpi di pollice che lo trasformano insensibilmente in quel medesimo Dio che, dopo avergli ceduto ad uno ad uno i suoi terribili poteri, scomparirà, fenice, per rinascere, il *Padre*, nel proprio figlio. Achille sarà la creatura di suo padre; non gli lasciano scelta; la sola spontaneità che gli è concessa è la pratica delle virtù passive dinanzi al Genitore, spirito di sacrificio, docilità, apertura mentale. Ma il Padrone l'ha ben detto: la sottomissione sarà redditizia, permette alla vittima di acquistare progressivamente i meriti del Dio che la fa patire. Essa diviene profezia: quando il figlio si conforma alla volontà *presente* del padre, comincia a distinguere la propria immagine futura. Ed è ancora quella del padre.

Ecco quello che chiamerei il quadro oggettivo e sacro dell'identificazione. Oggettivo perché giunge al figlio dal padre; sacro, perché quel *pater familias* è una potenza numinosa per tutti i suoi figli. Si poteva sfuggirvi? No: possibile, l'identificazione era necessaria. Capitemi bene: in quei tempi, in quel moto che scuoteva la società, in quella famiglia semi-patriarcale. Oggi, per esempio, il conflitto coniugale – sempre presente fin nelle coppie più unite – lascia al bambino una certa scelta. E, certamente, sarà la sua storia a fare la scelta in lui. Quanto meno – anche se dovesse diventare nevrotico – sarebbe la sua; il numero dei padri prepotenti diminuisce in proporzione con l'emancipazione delle donne. E, già all'inizio della Restaurazione, aveva luogo più raramente, questo movimento che porta a farsi *il medesimo di un altro*. Non era, del resto, un vero pericolo nell'aristocrazia terriera; il padre è nullo, e anche il figlio: non c'è niente di più sano. Ma allorché alla borghesia intellettuale veniva in mente d'imitare chi godeva di grosse rendite, tutto era perduto: il padre installava nella testa del figlio un'intelligenza prefabbricata. E nemmeno la propria: un prototipo familiare. È il caso d'Achille-Cléophas.

Ma si può anche capire che Achille non possa *realizzare* il modello imposto, senza motivi che gli siano propri e che lo definiscano nella sua particolarità: perché ogni progetto è anche fuga; Achille fuggiva il padre prepotente, insostenibile presente, verso quel medesimo *pater familias*, suo



avvenire. La soggettività è il brusco accostamento dell'esteriore con se stesso nel corso del processo d'interiorizzazione. È in Achille, in lui solo, che il padre può sdoppiarsi. Il figlio sente anche l'insopportabile contraddizione tra la religione domestica che gli viene inculcata senza nominarla, e la filosofia liberale che gli si spiega. Gli dèi Lari e la tecnica: ecco qualcosa di aberrante. Il figlio minore cercherà delle uscite, troverà delle strade sbarrate, vivrà la contraddizione fino all'ebetudine. Il primogenito se la cava: la sua fortuna è di ritrovare la filosofia meccanicistica, spingendo fino al limite lo stato di vassallaggio. Dimostra abbastanza devozione per voler essere suo padre, secondo l'invito paterno: che gli importa, quindi, la religione rivelata, le sue buffonate, la pretesa aridità del metodo analitico? Nella fisionomia di suo padre egli scopre i tratti dell'eterno Medico-Filosofo, che egli sarà, e che genererà non appena avrà preso moglie: s'inabissa in Achille-Cléophas e diviene, grazie a una felice sottomissione, l'uomo scettico, virtuoso per indole, lo scienziato, il pensatore meccanicistico. Per dir meglio, *lo è perché lo sarà*, perché, sotto i suoi occhi, l'adorabile Dottore s'incarica di esserlo al massimo. Insomma, l'autorità del chirurgo primario e le sue contraddizioni schiacciano quel bambino che non può sfuggirle senza *diventare il proprio padre*: vogliamo dire che reinventa i comuni procedimenti d'identificazione e si fa semplice intermediario – indispensabile ma secondario – fra i due Genitori, nati da un misterioso sdoppiamento, ma rigorosamente identici, ciascuno dei quali ha per missione d'essere il rappresentante dell'altro. Grazie a ciò, vivendo la sua necessità oggettiva come la più intima delle sue passioni, evita le avversioni e le paure di Gustave. Questi detesterà l'analisi – benché sempre vi si riferisca – per esserne stato troppo spesso l'oggetto. Achille, in simbiosi con suo padre, la pratica fin dall'infanzia.

O piuttosto, il padre la pratica per lui. Per fortuna Achille-Cléophas anatomizza volentieri i grandi sentimenti degli altri, ma non ha né i mezzi né la preoccupazione di conoscersi: identificandosi a lui, il bambino diveniva eterno soggetto, perpetuamente sconosciuto a se stesso. Il suo sguardo chirurgico non aveva altro oggetto che il mondo. Un dotto, un medico praticante: luce pura. I morti non lo spaventavano. Non più, in ogni caso, del

suo proprio cuore dimenticato, atrofizzato: è la sua eredità. Quando il padre fa passeggiare suo figlio nelle corsie dell'ospedale, attraverso i fetori dell'anfiteatro, sembra che gli dica: «Questo popolo è tuo». Il popolo dei malati e dei cadaveri: ecco il suo impero; un impero che rende. Guarda la sofferenza e vede gli onori, il guadagno. Non senza provare, beninteso, una giusta compassione. Sentimento da adulto e che viene da suo padre: un bambino in balia, senza mentore, della propria infanzia, non proverebbe che orrore. Sempre dalle labbra paterne impara che «guarire è il più bello dei mestieri». Se capita che abbia paura, il suo timore non dura che un attimo: egli è già futuro, è già quell'uomo in camice bianco, già curvo sulla piaga purulenta che adesso lo terrorizza. «Ti ci abituerai.» Basta questo: ci si è già abituato. Tenta, a partire dai nove o dieci anni, di scimmiettare la «maestosa bonarietà» del medico-filosofo. Quanto alle illusioni, credo che non ne abbia affatto. Per codesto ateo prefabbricato, la fede non è altro che oscurantismo. A che gli servirebbe? Respinto da suo padre, Gustave si lascerà tentare dal vassallaggio religioso. Ma Achille? È un vassallo già riconosciuto. Si slancia verso il medico primario e questi, da lontano, gli apre le braccia. Achille è protetto contro il cristianesimo da un culto più antico e più meticoloso: è il più fedele adepto della religione domestica. S'indovina che ignorerà fino in fondo le inquietudini di suo fratello. Achille, falso figlio unico, sola futura sopravvivenza dei Flaubert, possiede suo padre e ne gode, ne è posseduto; come se Achille-Cléophas facesse nascere nel figlio i suoi più intimi pensieri, come se il figlio vi riconoscesse il frutto della propria più intima spontaneità. Padre futuro, questi contagia il Padre presente di idee senza contenuto, che concepirà più tardi, quando sarà diventato padre. In questa trinità, il Padre pensa nella testa del Figlio, il figlio stabilisce l'epoca in cui pensare con la testa del padre. L'obbedienza era dolce: dal di fuori, il Padrone, impaziente, nervoso, poteva gridare, dare ordini capricciosi; legislatore a colpi di testa, poteva decretare leggi così rigorose da restare inapplicabili. Non è niente: ci se la cava con scuse, promesse, lacrime; tutto accade *all'esterno*; l'importante è che un Altro non comandi *dall'interno*. In Gustave, l'Altro, ben installato, deciderà: è una cosa intollerabile. Ma Achille, poiché è sempre d'accordo col proprio creatore, è lui stesso che

decide nell'altro; prima di tutto è *erede*; l'intera sua giovane persona esige gli onori, i guadagni, le cariche del padre. Dunque occorre mostrarsene degno a tempo debito: soltanto il titolare attuale è qualificato per formare il titolare futuro. Achille si fida di suo padre: essi hanno uno scopo comune, il medico primario conosce la strada da seguire. Così, anche la massima severità potrà dar fastidio, ma non soffocare: è un mezzo, il bambino conosce il fine a cui essa mira; si tratta di preparare la difficile manovra mediante la quale un padre trasmette al proprio figlio beni che non gli appartengono. L'incontestabile generosità dello scopo ricade sui mezzi: il padre ha generosamente prodotto e riproduce la vita, ha generosamente dato la propria essenza al bambinetto; ora, essi sono uno solo in due, e la severità stessa è generosa, perché prepara la più giovane incarnazione del dottor Flaubert a meritare i privilegi dell'altro. E poi, gli ordini paterni rivelano al bambino le *sue* volontà future: avrà più tardi il medesimo obiettivo, la medesima generosità per il proprio figlio, la medesima severità, dato che questa sembra necessaria. In certo modo, il volontarismo paterno è addolcito: poiché regolerà i rapporti del futuro Achille con la sua progenitura, il bambino può comprenderlo anche come un rapporto strettissimo della propria realtà futura con la propria infanzia presente. È Achille stesso, divenuto erede universale, a dare ordini al discolo che egli è stato, sognando che ne darà al discolo che genererà. Insomma, tutto è chiaro, si sa dove si va e come ci si va. Effettivamente, nulla è *sentito* con altrettanta chiarezza: è una cosa che si vive senza parole, giorno per giorno, senza delicatezza e soprattutto senza effusioni: è la famiglia, esterno interiorizzato, è la tradizione, è la proprietà, è l'eredità. Achille si è comodamente stabilito nel ruolo paterno e crede di conoscere l'uomo per avere «disarticolato», traverso l'analisi, dei sentimenti a fior di pelle. Di colpo, quanto in lui resta oggetto, non è più veramente lui stesso, non ha altra realtà sostanziale che quella d'Achille-Cléophas, ciò significa l'unità misteriosa dei poteri paterni. Codesta unità, quando è in atto, è l'intelletto; fintanto che essa rimane potenziale, è il centro di un'*aura* sacra. È facile immaginarsi gli stadi intermedi: in una parola, il bambino, al termine di un'iniziativa che

incomincia con la nascita e finisce con la maturità, entrerà in possesso del *mana* di suo padre.

Si avrebbe torto a considerare l'identificazione una commedia; è un ruolo, senza dubbio; ma, nella misura in cui essa esige l'interiorizzazione d'un sistema obiettivo, è anche travaglio: in questo caso particolare, per esempio, non si può raggiungere l'identità dei meriti senza ripetere in collegio gli studi sfolgoranti d'Achille-Cléophas. Tutto il sistema è comandato da un termine sdoppiato che si tenta d'incarnare nell'immediato per mezzo di atteggiamenti, ma a cui bisogna prima di tutto avvicinarsi con una successione d'imprese reali (concorsi, esami, tesi), ciascuna delle quali è definita dai programmi oggettivi e scopre un avvenire rigoroso, prevedibile fino al dettaglio nei programmi dell'annata seguente. Si penserà forse che quel processo reale – studi in collegio, all'Università, la tesi – abbia costretto Achille a costruire apparecchi, a predisporre mezzi, in vista di una meta a breve termine (per esempio la soluzione d'un problema scolastico), a sviluppare in lui, con l'uso, quella libertà dell'intelletto, che si chiama capire. La cosa è innegabile: codeste operazioni mentali mantengono in vita il giovane assestato; fuori dalle lezioni sonnecchia, agli esami risplende. E, soprattutto, non ci si domandi: se non fosse stato che uno sciocco, che cosa sarebbe successo? E nemmeno più precisamente: e se non avesse primeggiato nelle scienze, se avesse, come Gustave, preferito le lettere e progettato di scrivere? Sarebbe un ritornare una volta di più, a malgrado di tutti gli sforzi, all'atomismo sociale: vi sarebbero *delle* indoli. Differentemente dotate; il caso avrebbe colmato il giovane Flaubert degli stessi doni che aveva fatto in altri tempi al padre, tutta la storia della famiglia verrebbe di lì; faccende di globuli rossi, di materia grigia: l'identità delle capacità avrebbe per origine l'identità di certi tratti fisiologici e per effetto l'impresa d'identificazione. Si è riconosciuto questo cattivo materialismo, questo materialismo borghese e molecolare: lo stesso che il medico-filosofo prendeva per una filosofia. È un capovolgere gli avvenimenti e le ragioni: Achille non dovette alla sua eccezionale intelligenza la fiducia che suo padre non mancò mai di manifestargli; dovette le sue rare qualità di mente alla decisione irrevocabile che l'aveva, fin dalla

sua concezione, e fors'anche da prima, fatto principe ereditario della Scienza.

Il buon senso è la cosa che meglio si condivide: nulla è mai stato detto di così astruso e di così vero. L'idea si capisce male nella solitudine: ognuno vuole fissare la propria gerarchia; ci si pone di rado al sommo, di rado ai gradini più bassi: le buone, e perfino le cattive medie, sono particolarmente ricercate. Ma codeste vanità onanistiche scompaiono nel commercio degli uomini: tutto si parifica; il più sciocco inventa argomenti che turbano, e voi, considerato astuto, non sapete che dire: effettivamente, non sarete astuto, è vero, che se egli vi raggiunge al livello «superiore»; altrimenti cadrete al suo: come di regola. In verità, i livelli sono variabili, ma è il complesso della gente a definirli: è un rapporto sociale e codificato; niente di più complicato, poiché esso riflette non soltanto le strutture oggettive – ambiente, generazioni, classi – e le affinità particolari fra i vari gruppi, tra le persone, ma anche i pregiudizi di ciascuno, cioè a dire il giudizio normativo sui valori assoluti dell'intelligenza: il vostro amico vi terrà tanto più facilmente per un cervellone, quanto più trova e giudica gli intellettuali gente da poco e non dà valore che alla violenza irragionevole oppure alla sensibilità – che dichiara irrazionale. Con questo, egli si classifica. Classifica anche voi? A mala pena: ma, se siete ebreo, per esempio, sappiamo ch'egli si compiacerà di proclamare che voi siete molto più furbo di quanto egli saprebbe essere, e tale modestia sospetta tradisce il suo antisemitismo profondo. Insomma, dei livelli: variabili, complessi, ognuno riceve il proprio dagli altri; quando verremo a parlare della famosa «bestialità» che Gustave dimostra dappertutto, vedremo in dettaglio che essa è oppressione. Si può mettere un uomo in situazione di bestialità; una volta che questi vi si trova, vi resta, a meno di una via d'uscita. Inversamente, vi sono delle intelligenze che nascono dai privilegi. I re avevano uno stile: senza cercarlo. Semplicemente, si erano convinti che la lingua nazionale *era loro* per diritto. L'intelligenza, Achille, ancora bambino, capì che era per diritto dei Flaubert. Appena sa leggere, si lascia compenetrare delle concezioni di suo padre; adotta, senza farci caso, gli schemi che guidano il pensiero paterno, le articolazioni visibili delle idee; i suoi ragionamenti

fanno apparire, dalle premesse alle conclusioni, il rigore delle scienze esatte: è per diventare in anticipo, in una festa istantanea, medico, solo padrone a bordo dell'Hôtel-Dieu e scienziato. Diremo che questa intelligenza *imita* o che *prende in prestito*? Sia come si vuole. La mia opinione è che essa si sveglia. Il bambino, l'abbiamo visto, non dà alcuna fiducia al proprio cuore, né al proprio corpo, m'immagino, perché non è stato oggetto d'un amore esclusivo: infatti, il cuore si atrofizza e il corpo fa quel che può per diventare quello del padre, il suo mento, non appena potrà, si nasconderà sotto la barba paterna. Ma, quanto meno si attacca alle proprie singolarità, tanto più si affida e si abbandona a quel torrente di fuoco che attraversa l'impresa Flaubert e che il padre ha così ben saputo sfruttare. L'intelligenza è in Achille qualcosa come il suo privilegio supremo, e la sorgente dei suoi diritti futuri, essa è il merito e il dono di Dio, tutta intera in lui in quanto egli è tutto intero figlio del Padre e Padre futuro, a condizione di non usarne mai se non per il bene della famiglia. È privo, in un'epoca d'individualismo, di ogni valore individuale, ma, precisamente per questo, trova la propria ragione di vivere in quella ammirevole intelligenza di cui si fa servitore inessenziale (in quanto molecola isolata) e di cui è il proprietario (in quanto incarnazione futura del *pater familias*). E, si dirà, basta questo perché egli sia effettivamente un bambino dotato, il primo della classe in tutte le materie uno studente eccezionale? Sì, ciò basta. Quando il pensiero testardo, originale, attivo, diventa *creativo*, bisogna spiegarlo con altri motivi, rispondenti ad altre sollecitazioni. Ma Achille *non produce niente*: capisce tutto. Non s'innalza al disopra di quel carattere che tutti abbiamo in comune: l'apertura di mente. Con ciò intendo quella unità prospettica, ma vuota, che definisce un campo sintetico in cui i rapporti oggettivi entrano in coesistenza, e immediatamente, *si mettono in rapporto* tra di loro. L'origine è la tensione del campo, semplice espressione della nostra unità biologica e pratica, che non impone né categorie né relazioni particolari, ma che inibisce ai rapporti, quali che siano, di isolarsi. Come dice Merleau-Ponty, l'uomo è il solo animale che non abbia un equipaggiamento originale: così le dimensioni dell'apertura mentale non sono definite *a priori*; il diametro varia sotto l'influsso di fattori psicologici

e sociali; la natura della prassi individuale o comune la dilata o la restringe. La miseria, le botte, o lo sfinimento la riducono a non essere che un punto, ma ciò accade nella misura stessa in cui degradano gli uomini fino alla sub-umanità. Soprattutto, quando la gente mangia a seconda della fame, quando viene pagata convenientemente per un lavoro moderato, sono le inibizioni, le difese, i tabù che limitano l'apertura e arrivano fino a maculare il vuoto con macchie cieche, affermando i principi, nascondendo le conclusioni. Oppure si fuggono insopportabili contraddizioni con un'assenza intermittente del pensiero. Anche la diffidenza trattiene l'adesione. Tutte queste restrizioni vengono a ciascuno dalla propria protostoria: egli le ricomincia in quanto le subisce; lo si liberi, e la sua mente si dilaterà: nessun limite è prescritto; a nessuno. Tranne che dagli incidenti corporali.

Ma, appunto, il piccolo Achille non diffida. Meglio; il Settecento ha trasmesso il suo cosmismo al padre Flaubert; Achille-Cléophas interroga la *Natura*; medico, ne osserva un dettaglio infinitesimale: la frattura delle ossa; filosofo, pone come principio che l'Universo infinito è tutto intero conoscibile per mezzo della ragione. Ora, esiste una scienza bell'e pronta, che è stata conquistata vincendo la superstizione: il bambino sente parlare molto presto di Newton, di Lavoisier; quel che apprende di loro conferma gli orgogliosi discorsi di suo padre; pensa che Achille-Cléophas continua l'opera dei pionieri e che il suo figlio maggiore continuerà l'opera di lui. La Scienza è la Ragione oggettiva, l'intelligenza è la soggettività della Ragione: la seconda fa la prima, la prima si porta garante della seconda. L'intelligenza del piccino, garantita dai secoli, unione permanente della creatura Achille col suo onnipotente creatore, bisogna bene che si misuri sull'illimitata apertura della sua mente. Intelligente per docilità: egli s'abbandona al Vero senza alcun pregiudizio, fiducioso, aderisce fin dall'inizio all'insegnamento del padre; riceve i collegamenti, impara a prevederli, poi a dedurli: l'intelligente Achille è l'inventario superbo del patrimonio Flaubert, la sua futura eredità. Egli è nato proprietario: apprendere è fare un censimento; di tutte quelle conoscenze – già note a quel Padre che egli sarà – si farà dei meriti che gli varranno gli onori e le cariche trasmesse. Insomma, per imparare – cioè a dire per ricevere – basta abbandonarsi: quel che ci

ostacolo sono le nostre resistenze, la cui origine è da ricercare nelle stratificazioni arcaiche della nostra storia. Ma Achille, padre futuro, legatario universale, non offre *alcuna resistenza*: in lui non vi è quasi nulla che non vi sia stato messo dal padre. Spinto dall'ambizione feroce del suo Creatore – ripresa, interiorizzata, fino a divenire la sua propria spontaneità – fiducioso, docile, partecipe dei fini del medico-filosofo e rimettendosi a lui per la scelta dei mezzi, questo figlio non ha altra intelligenza che il proprio convincimento di essere intelligente per diritto divino. Non c'è bisogno d'altro.

Il primogenito, quale che sia, è incaricato di ripetere la vita paterna. Eccolo dunque lanciato in una progressione che non si arresta. È salvo? No: perduto. Sarebbe stato necessario superare lo stadio dell'identificazione, eseguire l'uccisione rituale del Padre. Il dispositivo esteriore non lo permetteva: diventare il *pater familias*, significava chiudersi per sempre nell'immagine di questi. Effettivamente, a partire dalla prima infanzia, l'orgoglio del Padre e l'umiltà del bambino non lasciano alcun dubbio: mai la creatura eguaglierà l'Onnipotente che l'ha estratta dal fango. Col suo lavoro accanito, il piccolo Achille-Cléophas ha prodotto *ex nihilo* il famoso dottor Flaubert che oggi egli incarna dinanzi a tutti; alla sua morte, il figlio riprenderà il suo ruolo, senza nulla mutarvi: l'essenziale è compiuto. Vassallo abbagliato, Achille si lasciò persuadere: ma questo, in fondo lo rassicurava: rampollo di una famiglia quasi feudale, provava il bisogno che Gustave sentirà più tardi: adorare un Padrone ineguagliabile. Tutto sarebbe naufragato nell'angoscia, se egli avesse immaginato di dovere un giorno superarlo. Quando Achille-Cléophas lascia capire di essere l'archetipo e che, dopo la sua morte, non vi sarà più che una catena di ripetizioni, il figlio è complice del padre. Complice anche quando il Genitore promette al figlio di trasmettergli la propria essenza, ma in formato ridotto. L'accordo è perfetto: il Signore stravagante torna ad essere polvere, senza perdere un niente della sua statura; assente, resterà superiore in tutto al sostituto che si è scelto. Il suo fido vassallo si rallegra; quale sogno orgoglioso e tranquillo: diventare un potente di questo mondo e signore di se stesso, senza mai uscire dal vassallaggio. Non ci vuol quasi nulla per emergere nei gas poveri, nelle



tenebre interstellari dell'angoscia: di fatto è sufficiente non abbassarsi; Achille eviterà codesta angoscia troppo umana: nuovo Enea, curva la testa e porta Anchise sulle spalle.

Achille-Cléophas *lo ama*? Ciò che si può dire è che, nei suoi ultimi anni, si preparava dolcemente a una nuova partenza: suo figlio Achille era vicino a lui, lo assisteva in tutto; bisognava completare la formazione del giovanotto e, in pari tempo, assicurarsi *in alto loco* appoggi che gli avrebbero assicurato il posto e gli onori di suo padre; dopo di che, Achille-Cléophas si sarebbe ritirato. A poco a poco: Achille avrebbe assunto le cariche ad una ad una, il Padre *si sarebbe riposato su di lui*. Liberato dalle preoccupazioni terapeutiche, il vecchio medico praticante avrebbe potuto finalmente realizzare il proprio desiderio, di divenire unicamente uno scienziato: aveva acquisito e trasmesso verbalmente tutta la sapienza medica dei suoi tempi; ma ciò non bastava: *scripta manent*; non sarebbe morto senza aver raccolto le proprie nozioni – alcune provenivano direttamente dalla sua esperienza – in un trattato di fisiologia generale che avrebbe perpetuato il suo nome. Il medico-filosofo esponeva il suo progetto a questi e a quegli: e non mancava di aggiungere che questa ultima felicità non sarebbe stata possibile *senza Achille*. Achille, o la chiave di volta. Logorato troppo presto da un lavoro massacrante, il vecchio medico non trovava la speranza, il gusto di vivere, la timida ambizione di sopravvivere, che grazie alla cieca fiducia che riponeva in suo figlio. Facile immaginarsi una simile reciprocità: il padre si preparava gioie future, preparando il figlio a futuri doveri, a futuri onori; questi non poteva mancare di scoprirsi contemporaneamente come lo scopo supremo del padre e come il mezzo della sua gloria; insomma, senza togliergli le gioie della sottomissione, gli sarebbe stato consentito di esercitare la propria generosità sul tiranno magnanimo che l'aveva colmato di doni. Tutto li legava, quei due uomini: il passato, l'avvenire; attualmente, ogni nuovo malato rappresentava una connivenza: essi discutevano il suo caso con tranquillità; e l'idea clinica sorgeva nell'una o nell'altra testa indifferentemente. È amare, questo? Sì: la morte di Achille avrebbe fulminato il padre; l'amore di Achille-Cléophas era questo: un affetto *pratico* che non si distingueva dal lavoro in comune, una fiducia costosa,

prodotta dal figlio nel profondo del cuore paterno, grazie a vent'anni di fatiche. Ciò è accaduto lentamente, insensibilmente: in partenza, il medico-filosofo non ha fatto che avvantaggiare il primogenito, per principio; giunse poi a preferirlo e quindi, sul tardi, a volergli bene, per lui stesso. Fra i due uomini, nessuna espansione: l'intimità, ecco tutto. Alla lunga, suppongo, il dottor Flaubert finì per affezionarsi alla fisionomia di Achille, alla sua voce, a quel lungo corpo «tutto gambe». A vero dire, quale che fosse stato il fisico se ne sarebbe accontentato: non vi vedeva che il marchio di fabbrica.

Il 10 novembre del '45, Achille-Cléophas si ammala. Chi lo visita? Suo figlio. Achille gli trovò un flemmone nella coscia, che ben presto si diffuse. I migliori amici del moribondo, due medici apprezzati, accorsero al suo capezzale: l'intervento chirurgico viene deciso ed è ancora suo figlio che il vecchio medico incarica di operarlo. I confratelli si fecero un po' pregare: Achille sembrava loro troppo giovane. Vana resistenza: il medico primario impone suo figlio, l'operazione ha luogo, egli ne muore.

L'aneddoto è conosciutissimo, ma non ho visto che gli sia stata mai attribuita l'importanza che merita. Certamente; si riconoscerà in codesta scelta un rito di successione, la più rigorosa trasmissione di poteri: è l'operatore operato; un chirurgo minacciato di morte designa il proprio successore ponendo questi nell'obbligo di macellarlo: tu mi salvi o mi rimpiazzhi; e se mi salvi, hai fatto le tue prove, mi succederai fra qualche anno. Può darsi che si distingua in codesta opzione, rapidamente conosciuta in tutta la «società», non so qual manovra pubblicitaria, come se il testatore avesse voluto assicurarsi che la carica diverrebbe ereditaria attraverso un'ultima pressione sugli abitanti di Rouen: «Io sono del mestiere; se quest'uomo è buono abbastanza per me, siate certi che lo è anche per voi; tant'è vero che lo provo su di me prima di raccomandarvelo». Di fatto, la sfumatura è qui; è una determinazione dell'atto e del suo senso oggettivo; ciò non significa, tuttavia, che si possa farla corrispondere a qualche modo autonomo e definito della soggettività.

Comunque, quel che importa a noi è di descrivere e di fissare il rapporto di questo padre con questo figlio, quale esso ci appare attraverso quest'ultimo dono paterno. Perché è un dono. Trentadue anni prima, il dottor

Flaubert ha dato la vita al maggiore dei suoi figli: una vita che egli non ha cessato di *riprodurre*; ha nutrito il suo futuro successore con la propria sostanza al punto di trasformarlo in suo *alter ego*. Al momento di morire, è del proprio corpo consunto, è della propria vita che gli fa dono; offre al Fratello Maggiore Achille il cliente più lusinghiero: il migliore specialista, ammirato, temuto, rispettato dai suoi clienti, dai suoi studenti, e dai suoi confratelli. Perché? Forse, effettivamente, per sferrare un gran colpo: quando ciò fosse, bisognerebbe vedervi assai più che un'ingegnosa pubblicità. Ma questo non è che un dettaglio superficiale: quando si penetra più profondamente nella volontà del malato, non si può far a meno di essere colpiti dall'orgoglio familiare che vi si esprime: solo un Flaubert può curare un Flaubert. È l'onore di quella Casa di medici. Il vecchio imperioso, oppresso dalla malattia, non si è messo a letto che all'ultimo momento; ha scelto il suo medico, ha mantenuto, durante l'intervento, la propria vigilanza e poi si è spento, tre settimane dopo, in seno alla famiglia, senza aver mai perduto conoscenza. Codesta morte volontaria avrebbe incantato Rilke: è l'immagine di una vita volontaristica. S'indovina che ha guidato la diagnosi di Achille e, più tardi, il suo bisturi. Tuttavia la docilità di Achille, mille volte pretesa in altri momenti, quel giorno non lo interessava affatto: prima di tutto ne avrebbe trovata una uguale dovunque; la sua età, la sua dottrina e la sua reputazione gli assicuravano che il confratello scelto, quale che fosse, avrebbe accettato i suoi consigli, dato prova di deferenza, di sottomissione. Ma, al contrario, dopo un mezzo secolo di pratica, Achille-Cléophas era convinto che la docilità non serve ai chirurghi, che essa nuoce loro; ai suoi studenti insegnava che le più alte virtù chirurgiche restavano quelle di cui lui aveva dato prova lungo tutta la sua carriera: l'indipendenza, lo spirito d'iniziativa, l'energia; che bisognava, come egli aveva sempre fatto, decidere da soli, se necessario contro tutti. Quel che esigeva da suo figlio, in quelle ore decisive, erano il rigore e l'autorità, qualità Flaubert per eccellenza, da una generazione all'altra trasmesse col sangue e con l'esempio, per lo meno a partire da quel ringhioso di Nicolas, il nonno di Achille, che fu gettato in prigione sotto il Terrore per non aver accettato né di cambiare le proprie opinioni né di tacerle.

Se il dottor Flaubert scelse Achille, fu soprattutto per una totale fiducia, che venne a ricompensare, pochi giorni prima della morte, l'incrollabile fede del suo figlio maggiore. Gli attribuiva dunque i propri meriti. Questo padre tirannico ha così ben modellato il suo futuro sostituto, che ha fatto di lui, come abbiamo visto, il suo contrario: un essere relativo, inessenziale e timido, che non si decide mai *dall'interno*, ma sempre in funzione del modello esteriore che gli è stato dato e ch'egli vuole in tutto imitare. A non considerare che l'autorità, per esempio, il Padre l'ha distrutta in Achille fin dall'infanzia: la disgrazia di Achille è l'eteronomia della sua volontà: non vi è niente in lui che non sia imposto *dal di fuori*, niente che lo esprima nella sua spontaneità originale. Questa, d'altronde, lentamente e sicuramente soffocata, non è più che una parola. È dunque perfettamente impossibile ch'egli manifesti mai quell'autorità sovrana che appartiene a tutti e a ciascuno. Meticolosità maniaca, ossessiva, esitazioni, silenzi, diagnosi intuitive i cui motivi gli restano oscuri, altrettanti procedimenti per combattere un'angoscia insidiosa, altrettanti segni che ci indicano l'importanza del deficit interno, provocato dalla tirannia paterna. I suoi clienti lo rispettano, ma lo trovano poco convincente. Tale sarà fino alla morte; tale è già alla fine dell'anno 1845. Ma, d'altra parte, l'identificazione col padre, pur devastando quel figlio sottomesso, esige che egli produca in sé, al di fuori di sé, le apparenze dell'autorità. Le apparenze, niente di più; quel che si può dire, è che il figlio crede nel padre: fintantoché questi rimane in vita, egli conserva un po' di sicurezza. Il dottor Flaubert non domanda di più: è convinto che quella parte mal recitata è la verità di Achille, non crede di essersi semplicemente riprodotto, ma *rifatto*. Si opererà dunque da sé con la mano del figlio; non frastornandolo di consigli, ma per avergli dato, fin dall'infanzia, il proprio carattere, il proprio colpo d'occhio, la propria inflessibilità. Codesto rapporto del padre col figlio è un rapporto d'amore? A piacer vostro. Ma è raro che una passione avvicini altrettanto due amanti. Per l'uno e per l'altro Flaubert, *l'essere profondo* del figlio è il suo *personaggio*; e per l'uno come per l'altro, questo personaggio è il Padre. Scegliendo il figlio, imponendolo ai colleghi, Achille-Cléophas si sceglie; abbattuto dal flemmone, risuscita: grazie alla sua reincarnazione, conserva

l'iniziativa; il pericolo mortale l'ho rovesciato sul letto, ridotto all'impotenza: nel medesimo istante si raddrizza, ringiovanito, in piedi si curva sul suo vecchio corpo e lo strapperà alla morte. Uno in due: resta fino in fondo il Padrone di se stesso. Quand'anche l'operazione non dovesse riuscire, l'avrebbe per lo meno decisa, portata a compimento. Qualcuno morirà, una spoglia mortale sarà seppellita: il dottor Flaubert sopravviverà.

Ma vi è ancora qualcosa di più di codesta reciprocità d'identificazione: a guardare da vicino il senso oggettivo di una simile scelta, si trova il segno di un'intenzione più profonda, non formulata, carnale e tenera, che sembra rinviarci al mondo oscuro degli affetti *subiti*: quell'uomo offre a suo figlio il suo vecchio corpo consunto; è attraverso suo figlio che ha deciso di soffrire. Minuziosamente: *sentirà*, passiva, nella sua carne, l'azione incisiva del bisturi. Si direbbe che vuol pagare un debito di sangue e che gli piace consegnarsi fra le mani del giovane come se codesta impotenza reale e consentita fosse il prezzo e il riflesso di un'altra impotenza, di quella del neonato tra le mani del suo giovane padre, trentadue anni prima. Il vecchio Flaubert non voleva, lo abbiamo visto, scomparire, proclamando la regalità di uno dei suoi confratelli, tranne che non fosse un Flaubert; ma si direbbe al contrario che si è compiaciuto, morendo, di ricevere umilmente da Achille la buona sofferenza, a ricercare negli occhi, nella voce, nei gesti di suo figlio il più piccolo segno rassicurante: come se avesse assunto l'essere relativo che la malattia dà ai malati, affinché l'erede trasfigurato fosse condotto dalle dimissioni paterne all'essere assoluto; il padre si fa neonato, il figlio deciderà circa i bisogni del vecchio corpo, come il medico primario, in altri tempi, decideva sovranamente su tutto ciò che riguardava i suoi bambini. Ma, soprattutto, è un sacrificio: l'intervento sembra tardivo, il successo non è assicurato; Achille-Cléophas lo sa meglio di chiunque: se è condannato, gli venga la morte dal suo figlio maggiore. «Io ti ho fatto, tu mi hai fatto: siamo pari; o piuttosto no; non del tutto; il mio sangue cola sotto il tuo coltello, è la trasfusione dei poteri: morendo per tuo mezzo, sento nel dolore che il *mana* mi sfugge e che entra nel tuo corpo.»

Ciò che colpisce è la passività consentita. Sofferenze e morte inflitte, accettate in anticipo, dipendenza richiesta, subita, brusco rovesciamento di

ruoli, come nei Saturnali, il padre che diventa il figlio in fasce per un figlio che trasforma nel proprio padre: tutto ciò non è voluto, né visto né conosciuto, ma *sentito*, Achille-Cléophas si immerge in quella pesante e profonda inerzia che avvolge indistintamente i dolori fisici e i sentimenti. È grazie a suo figlio, e per lui, ma soprattutto *in lui*, che egli manifesta la propria generosità di feudatario, come una malattia, insomma come una Passione. Ma questa, a sua volta, in che modo la concepiremmo noi, se non come una passione al calor bianco. Bisogna ben riconoscerlo: gli ultimi rapporti del padre col figlio sono stati vissuti appassionatamente. Achille-Cléophas avrà tutto donato al primogenito: la vita, i beni materiali, la propria scienza, la propria carica e finalmente il proprio corpo. Insomma, egli non amò mai in suo figlio un'avventura singolare, un «mostro» non paragonabile a niente, una vita problematica, i cui casi e la morte inevitabile sono il prezzo, quale che ne sia il corso. Egli amava *se stesso* nel figlio, *come Altro* e per ciò stesso fece di Achille un altro Achille-Cléophas.

Il più sorprendente risultato di questo rapporto è che il Vecchio, offrendosi spontaneamente al coltello, tolse al suo primogenito fin la possibilità di liberarsi mediante il classico *omicidio del padre*: certo, Achille l'ha ucciso, ma si è fatto, tremando, fin nell'operazione, il docile strumento d'un suicidio sacro.

Dopo la morte del chirurgo primario, il figlio maggiore completa l'identificazione col padre. Stessa città, stessa carica, stessi clienti, stesso alloggio: è l'eredità. Ma ci mette del suo: stesso portamento, stessi abiti. Quando entrava in calessino in un villaggio, gli anziani credevano di vedere il vecchio dottor Flaubert resuscitato. Sembra che d'inverno la rassomiglianza divenisse allucinante: Achille s'ostinava a indossare la vecchia pelliccia di capra del *pater familias*. Questo abbigliamento, già «originale» sotto la Restaurazione, sottolineava alquanto la ruvidezza contadina del Genitore; nel 1860 diviene aberrante. Non importa: quel lungo personaggio dalle gambe sottili gode di una grande popolarità e, se si sorride del suo abito, ciò accade cordialmente, rispettosamente: bisogna semplicemente notare che la sua strana pelliccia non è *scelta*, è *ereditata*; quest'uomo, così duttile quando si tratta di adattarsi a mutamenti senza

importanza, diventa rigido quando gli si vuol proporre di modificare, per poco che sia, il ruolo del Padre, il *proprio* ruolo. Ripulito, affinato dalle sue nuove amicizie, era urbano nei salotti, contadino nel suo calessino; gli è che, nell'uno e nell'altro caso, *continua* il *pater familias*: quest'ultimo, senza allontanarsi dai suoi modi paesani, voleva prima di tutto che la sua famiglia s'innalzasse fino all'élite dei rouennesi ricchi. Achille serba il contrasto e sopprime la contraddizione unificando ogni cosa: la pelliccia di capra non ricorda più ai clienti l'origine rurale dei Flaubert, ma soltanto la figura riverita del medico-filosofo.\*\*\*

Il ruolo non è muto, d'altronde: Achille conosce a memoria le proprie battute. Louis Levasseur scrive, nel 1872: «Dall'eredità paterna ha ricevuto tutto un inventario d'opinioni, di tesi, di dottrine, che sono per lui la legge dei profeti che egli oppone ostinatamente a certe novità: *Pater dixit* e alle quali, per restar d'accordo con lui non c'è che da rispondere: amen. Ne è così fortemente preso, che si getta in anticipo contro tutto ciò che può opporvisi. S'impantanerebbe nelle vecchie idee, se non temesse che lo accusassero di essere troppo all'antica».\*\*\*\*

Egli «si getta in anticipo contro tutto ciò che può opporvisi»: la contraddizione profonda di Achille risulta ben chiara; bisogna adattarsi, accettare il nuovo, o impantanarsi, cioè a dire perdere la propria clientela, rovinare il patrimonio che Achille-Cléophas gli ha confidato; ma se deve, per questa ragione, abbandonare un'opinione che suo padre gli ha trasmesso, si perde, ha il sentimento di tradire il suo creatore e di demolire la sua stessa persona sostituendo le regole con una determinazione generalizzata. Tuttavia si organizza: nei campi che il padre non ha esplorato, immagazzina le conoscenze, si «tiene aggiornato»; dovunque, al contrario, il medico-filosofo ha cacciato il naso, si rifiuta di cambiar checchessia. Quegli assiomi antiquati, quei metodi superati, che egli ostinatamente conserva, sono sopravvivenze; ha un bel rimanervi aggrappato, la loro importanza relativa non cessa di decrescere: l'afflusso delle conoscenze nuove sta per respingerle alla periferia. Non importa: queste callosità, queste cisti, per lui sono l'essenziale, l'intimo marchio del suo essere, il luogo medesimo in cui la vita ripetuta si confonde con l'inerzia permanente della morte.

Al di fuori di questi conflitti permanenti, s'indovina abbastanza bene ciò che egli fu. E Lavasseur, che sembra malevolo, ma perspicace, ci offre un'altra informazione: «È prudentissimo, spulciatore meticoloso nell'esame del soggetto, tanto per difesa della propria reputazione quanto per incertezza verso il malato». Niente di meglio, tutto sommato: si vorrebbe che fosse negligente? Ma non è un caso se l'autore utilizza, uno dietro l'altro, due epiteti peggiorativi: spulciatore, meticoloso. Achille doveva esagerare, interrogando senza posa il malato e i suoi parenti: ogni volta che questo personaggio usciva dal guscio per prender contatto con la realtà clinica, bisognava che prendesse tempo per ringiovanire il vecchio morto e per metterlo in condizione di affrontare la nuova situazione: l'incarnazione, perplessa, cominciava col proteggersi contro l'angoscia e la solitudine con la meticolosità; le sue domande cavillose, le sue precauzioni spesso inutili, erano scongiuri: si garantiva contro i metodi della giovane medicina con manie ossessive; e poi guadagnava tempo; quando, finalmente rassicurato, puntellato da tutte le parti, quel timido tornava ad essere il dottor Flaubert (padre e figlio), lasciava libero corso ai moti spontanei della sua mente, con la convinzione che il Vecchio, come in altri tempi, pensava in lui. Di fatto, gli veniva riconosciuta «un'intuizione nella sua arte. Sa meglio indovinare, diagnosticare, che definire o spiegare». Dov'è andata a finire quella brillante intelligenza discorsiva che gli aveva valso tanto successo nei suoi anni di collegio e di Università? Si è spenta nello stesso momento di Achille-Cléophas? No. Ma definire, spiegare, è sorreggere la diagnosi su talune concezioni teoriche e pratiche; occorre, in particolare, avere dei punti di vista precisi su quella che oggidi si chiama la sintomatologia. Nella quale, m'immagino, eccelleva il medico-filosofo. Perché questi era *del suo tempo*: un po' in anticipo, un po' in ritardo, come tutti, ma sostenuto, nutrito, trascinato dal movimento dell'epoca; i suoi colleghi, in tutta la Francia, avevano avuto, direttamente o no, gli stessi maestri: dunque Achille-Cléophas credeva di aver diritto alla loro approvazione. Così, diagnosticare restò per lui, fino in fondo, legiferare. Sembrava sempre, a quel medico magnifico, che il caso particolare impegnasse le idee generali e i principi; in pari tempo, poiché vi erano più malattie sulla terra e più strane di quanto non



sognasse la sua filosofia, non appena aveva a che fare con qualche varietà a lui sconosciuta, aveva il sentimento che la sua diagnosi creava un precedente, come se fosse stato un Presidente di Tribunale. E se mi si domanda da dove ricavo tutto questo sul Vecchio, raccomando di rileggere il ritratto del dottor Larivière dove tutto è detto: in particolare, non si mancherà d'istruirsi se si considerano da vicino i rapporti del celebre medico col suo disgraziato collega.

Mestiere prestigioso, superbamente esercitato; che cos'è dunque che trattiene Achille dall'imitare suo padre? Rispondo: Achille-Cléophas stesso. Ci sarebbe voluto, per liberare suo figlio, un altro brusco mutamento, che non gli fu concesso. In mancanza di ciò, si era talmente penetrato della scienza paterna, quand'essa era viva, che ne è rimasto segnato per sempre. Assiomi e principi, regole e leggi: era l'intelligenza in atto; suo padre scopriva i rapporti e li faceva risalire alle verità primarie con un moto di pensiero ininterrotto; Achille imitava, poi comprendeva, ripercorreva da solo il cammino, con rigore e spontaneamente. L'invecchiamento delle idee mediche fu, per disgrazia, rapidissimo, da Claude Bernard a Pasteur. In tutte le scienze, il positivismo inclinò a rimpiazzare il meccanicismo che i nuovi sapienti giudicavano macchiato di metafisica. Infatti si trattava di castrare il meccanicismo con le buone: per evitare, si diceva, di ricadere nel solco filosofico, se ne cancellò il materialismo. Anche le cause scomparvero – il che non fu un male – e non restarono più che le leggi. Insomma, i contemporanei di Achille si sono evoluti: i suoi colleghi fanno un'altra medicina. Diciamo piuttosto che essa non è «né del tutto la medesima né del tutto un'altra». Achille conosce le idee e le rifiuta: per il semplice motivo che egli è il dottor Flaubert N. 2. Tuttavia occorre intendersi: il padre invecchiato, se fosse sopravvissuto qualche anno, avrebbe provato qualche difficoltà ad adattarsi; forse avrebbe rifiutato in blocco tutte le novità. Ma questo non è sicuro: egli aveva la passione di conoscere; qualcosa sarebbe passato in lui delle preoccupazioni e delle scoperte della giovane generazione. Abbandonare *le mie* idee, mi è duro; ma, essendo *mie* le lascerei con minor sforzo che se l'Altro, chiunque egli sia, le avesse stampate in me. Achille-Cléophas poteva, a rigore, mutar di principi: erano i

suoi. Achille non lo poteva: era il patrimonio. Dimostra insieme un'intransigenza e un'inquietudine che suo padre non ha mai avuto; è in agguato, alla minima allusione s'impenna o punta le sue armi. E, subito dopo, la paura genera la violenza: bisogna tacere o rompere i rapporti con lui. Gli è che egli sente che la dottrina paterna altro non è che *lui stesso* quale Achille-Cléophas l'ha cambiato in dottor Flaubert. E, insieme, che essa è responsabile del lieve sfasamento che lo separa sempre dalla realtà medica. Quindi non ha il linguaggio adatto per definire, dedurre, spiegare: il solo che accetti, quello del padre, non conviene del tutto; è addirittura preferibile di non servirsene: formulate, quelle verità parrebbero antiquate. Quanto all'altro linguaggio, se ne fa uso, tradisce; è un apostata. Il misoneismo, in lui, è prima di tutto un obbligo sacro. Non c'è dubbio che le sue letture lo influenzino; tuttavia conserverà fermamente i principi ereditati. Incapace di basare le sue diagnosi, ricorre il più spesso alla nuda intuizione. Nuda: è quel che dice la gente. Difatti, l'idea sintetica si forma nella sua testa a partire dalle nuove conoscenze che vi si sono infiltrate suo malgrado; al di fuori, essa si fa pratica e terapeutica, produce atti, ricette; in pari tempo, il Figlio devoto, senza aprir bocca, tenta, forzando un poco le parole, di esprimerla soltanto per se stesso, silenziosamente, nella lingua paterna.

Dopo la morte del padre, Achille non sarà neanche il capo della famiglia Flaubert. Eppure, la trasmissione dei poteri è accaduta correttamente. Avrà ben poca influenza sugli abitanti di Croisset. Gli è che il Padre risiede in lui, inerte peso, come la somma delle sue impotenze. Achille non è un uomo, questa «cavità sempre futura», poiché s'è costretto ad essere una plenitudine sempre passata, mai superata, la plenitudine di un altro. Vivo, il Padre era, per il suo figlio maggiore, *il medesimo*. A partire dal '46, Achille si ritrova alienato al più esigente dei morti. Cessa di vivere e muore giorno per giorno. Voleva essere suo padre interamente vivo; sarà fino in fondo suo padre defunto. Achille, funebre citrullone, non ha voluto altro che *essere*. Tutti i suoi sforzi d'adolescenza e di giovinezza non avevano che uno scopo: interiorizzare al più presto l'essere di suo padre, farne la propria sostanza interiore e il proprio condizionamento perpetuo, per *essere*, in caso di sventura, pronto a sostituirlo immediatamente. Vi è riuscito; e dopo? Per

restare in questo ruolo, bisogna che abbandoni la ricerca, la filosofia, l'intelligenza stessa e perfino l'autorità del *pater familias*, insomma tutto quello che definiva il padre vivo nella sua libera esistenza. La sua esistenza è finita. Quell'orologio morto segnerà il 1846 fino alla fine.

È il caso di dire che Achille era infelice? Non lo penso. Godeva del proprio Creatore attraverso l'immagine indegna che egli, modestamente, offriva a tutti. Che vita *protetta*! Ricominciava tutti i giorni, nella felicità, il ciclo degli atti paterni: ospedale, anfiteatro, visite, calessino, e pelliccia di capra. Quella carcassa vuota non desiderava che la ripetizione. Dopo tutto, era un uso di famiglia: i veterinari, figli di veterinari, ripetevano il comportamento dei loro padri; il brusco mutamento d'Achille-Cléophas liberò una generazione. Una sola: la successiva ristabilì a un livello superiore l'eterno ritorno e le sue pompe sacre. Lo stesso sarebbe accaduto per secoli, fino alla prossima mutazione. L'erede godeva della clientela, della ricchezza e della notorietà paterne, senza augurarsi di accrescerle: bastava mantenerle. Non ignorava che gli onori e il danaro s'indirizzavano attraverso di lui al Fondatore scomparso, ma era precisamente quella la ragione del suo più profondo piacere: le attenzioni, il rispetto dei rouennesi, gli davano la certezza soggettiva d'essere la migliore reincarnazione dell'Eroe eponimo. Così la sua verità era il Padre, questo «Ego» protettore che era, nel medesimo tempo, il *suo* Ego; e la sua perfetta sicurezza gli veniva da quella strana e molto intima tensione: non era mai se stesso, se non scoprendosi inferiore a sé. Insomma, soddisfatto, in ogni caso tranquillizzato; e leggermente funebre per il vuoto che aveva installato in sé: l'analisi meccanicistica, le lezioni del padre e il loro rigore logico, poi, più tardi la necessità di *non essere che Achille-Cléophas*, avevano respinto brutalmente, schiacciato contro la parete, tutti i profondi sentimenti, tutti i pensieri irrazionali che ciascuno di noi rumina e che fanno la nostra ricchezza. Non restava nulla. In lui, l'irresistibile slancio di Achille-Cléophas agonizza: s'egli s'innalza ancora un po', gli è che il suo ambiente, la sua classe lo portano seco; ma egli si lascia portare, si fa più pesante che può: professa di amare il progresso dei lumi per imitare il Genitore, ma, in pari tempo, detesta i cambiamenti che lo allontanano dal suo Dio. A non

considerare che lui, il primogenito, l'erede, il capo della famiglia, la caduta della casa Flaubert sembra vicina: auguriamogli di avere dei figli che riprendano le ambizioni del nonno morto; se deve averne, vivranno: Achille – è la sua sola qualità, ma è importante – non è *abbastanza ammirevole*; non avrebbe turbato i figli. Ahimè! la fatalità vuole che egli non abbia che una figlia e che il ramo rouennese dei Flaubert si estingua con lui.

---

\* Fu consigliere municipale sotto il Secondo Impero e tale rimase dopo il 4 settembre del '70.

\*\* È quanto meno ciò che ci riferisce la nipote di Gustave, Caroline Commanville. Testimone sospetto, lo so: vanità, iattanza, e alcuni grossi misfatti da dissimulare. Ma quando mentisce, foss'anche per omissione, i suoi interessi sono evidenti: ella si tradisce. Adesso, si tratta invece di un fatto anteriore alla sua nascita, persino a quella di sua madre: perché si prenderebbe la pena di deformato? Vi perderebbe credito senza guadagnarci: Flaubert ha dei confidenti che sopravvivono e che forse vorranno ristabilire la verità. Quanto a ingannarsi in buona fede, impossibile: ella ha passato tutta l'infanzia tra Gustave e la Regina Madre: ciò che i suoi occhi non han potuto vedere, lo ha saputo da loro. Tuttavia, il signor Dumesnil ci dichiara senza ambagi che il medico-filosofo contava di trasmettere al primogenito i propri incarichi e fare del figlio minore un Procuratore del Re. Può darsi: ci limiteremo a rimpiangere che egli abbia serbato per sé le proprie fonti. Per parte mia, sia l'una che l'altra versione mi convengono, poiché in ciascuna di esse si vede il *pater familias* istituire il diritto di primogenitura: tutto per Achille e il resto per Gustave. Da tale punto di vista, dovrei persino preferire la tesi di Dumesnil, lo scarto sembra più considerevole e la premeditazione paterna vi assume l'aspetto di una vessazione. Achille-Cléophas non aveva che un solo orgoglio e una sola passione: la Scienza. Su essa e con essa aveva fondato la sua casa. Come figurarsi questo razionalista a contemplare senza disprezzo l'oscuro pensiero giuridico che si trascina a mezza strada fra le usanze e la ragione, pretende l'universalità del concetto e non dispone, in realtà, che di quella del Codice? Il gergo dei tribunali doveva urtare quel voltairiano che amava il bel linguaggio chiaro dei «filosofi», quel saggio che cercava parole precise per designare concetti rigorosi. Se ha deciso a priori che Gustave «avrebbe studiato Legge», che avrebbe fondato i propri meriti professionali sulla conoscenza del Codice Napoleone e sulla vuota eloquenza delle Assise, bisogna assolutamente che suo figlio gli abbia ispirato una profonda repulsione. Ecco Gustave votato dalla nascita al martirio.

Non chiedo tanto: per poco tollerabili che siano le sue sofferenze, Gustave non ha nulla della vittima. È proprio questo che mi dissuade dal credere Dumesnil sulla parola. Si conoscono dei padri atrabiliari che hanno odiato fin dalla culla uno dei loro figli; tale era il vecchio Mirabeau, che quando gli si domandava il motivo del suo odio, rispondeva, con altre parole, come quella madre che esecrava la sua figlia quindicenne: «Questione di pelle». Ma non si sarebbe mai assunto di portare a spasso il figlio in calessino, ciò che fece tante volte il medico-filosofo. No: quando il bambino vide la luce – il secondo che gli fosse riuscito in nove anni – stiamo pur certi che Achille-Cléophas gli fece una buona accoglienza. Per quale sadismo astratto lo avrebbe obbligato, senza conoscerlo, a derogare, a lasciare il Sapere e l'Arte di guarire al fratello? perché – senza dargli il tempo di mostrare le proprie attitudini – l'avrebbe *a priori* confinato nel retrocucina? E se fosse stato, quel secondogenito, un Newton in erba? meglio ancora: un Dupuytren? Sarebbe morto nell'ignoranza: quale mancato profitto per una famiglia attaccata all'utile! E poi, il vecchio Flaubert ama il danaro: la Scienza stessa, bisogna che renda: i suoi eredi maschi hanno il dovere di accrescere il patrimonio, sarebbe un delitto rosicchiarlo. Ora, un Procuratore del Re vive delle proprie rendite e talvolta sui propri capitali, lo Stato lo paga assai male in quell'epoca.

A bella posta: per amministrare una Giustizia di classe, non c'è che avere un patrimonio. Che lo si abbia in partenza, pensa il genitore, niente di meglio, purché si sia raddoppiato il gruzzolo quando si va in pensione. Quanto a ritirarsi da una carriera più poveri di quando vi si sia entrati, no: si sarebbe lavorato per niente.

Opto per la versione di Caroline: essa mi sembra vera nella sua moderazione. Ma si può benissimo preferire l'altra: non per questo cambieranno gli svolgimenti né il risultato della ricerca.

\*\*\* Gustave non se n'è lasciato ingannare. Scrive in *Madame Bovary*: «(Il dottor Larivière) apparteneva alla grande scuola chirurgica uscita dal grambiule di Bichat; a quella generazione, ora scomparsa, di medici-filosofi che, amando l'arte loro di fanatico amore, la esercitavano con esaltazione e sagacia. Tutti tremavano nel suo ospedale quando egli s'incolleriva, e i suoi allievi lo veneravano a tal punto che si sforzavano, appena affermatasi nella carriera, di imitarlo al massimo possibile; al punto che si vedeva addosso a loro, nelle città vicine, il suo lungo cappotto di lana merinos ovattato e il suo ampio abito nero, i cui risvolti sbottonati coprivano in parte le sue mani grassocce, bellissime mani, sulle quali non c'erano mai guanti».

\*\*\*\* «I notabili di Normandia», citato da Dumesnil, *Gustave Flaubert*, p. 81.

## 5. Nascita d'un cadetto

I Flaubert s'installano nel 1819 a l'Hôtel-Dieu. Gustave è concepito alla fine del primo trimestre del 1821, cioè a dire circa diciotto mesi più tardi; nasce il 12 dicembre; un altro bambino lo segue rapidamente, poi viene Caroline nel 1824. Ciò significa – si divezzava molto tardi, in quell'epoca – che la madre di Gustave lo allattava ancora quando incominciò la nuova gravidanza e che egli non aveva più di un anno e mezzo quando scomparve il suo fratello minore. Egli ha tre anni più di sua sorella, dunque bisogna che la signora Flaubert si sia trovata incinta una volta ancora quando egli aveva due anni e qualche mese. Così, dopo la nascita del futuro scrittore, e fino al suo terzo anno, la signora Flaubert passa senza transizione da una gravidanza al parto, dall'allattamento al lutto, dal lutto alla gravidanza e a un nuovo parto. In nove anni, tre bambini; tre bambini in meno di quattro: si passa dalla noncuranza alla frenesia. Dopo, viene una calma piatta; tuttavia la madre è ancora giovane: trentun anni. Non importa: famiglia al completo, il genitore non genererà mai più. Forse che i Flaubert non faranno più all'amore? Torniamo al nostro paragone: tre in nove anni, questi innamorati si baloccano, nascono loro dei figli perché vanno a letto insieme; tre in quattro anni, i genitori si affrettano, vanno a letto insieme per avere dei bambini. Poi, soddisfatti e stanchi, hanno dovuto rinnovare talvolta – sempre più raramente – degli abbracci che non avevano più scopo e che davano scarso piacere. Tale era, per lo meno, il sentimento del dottore. Non sono sicuro che sua moglie abbia rinunciato altrettanto volentieri ai piaceri del letto. Ma, che dire? gratuiti, essi l'avrebbero spaventata; avrebbe richiesto che fossero legittimi per la necessità di perpetuare la famiglia. La coppia si era strettamente conformata alla pianificazione familiare: compiuta l'opera della

carne, messi al mondo i bambini, sarebbe stato peccaminoso ricercare per se medesime le voluttà carnali.

E perché fermarsi dopo la nascita di Caroline? Ebbene, la ragione è manifesta e l'ho già detta: la signora Flaubert voleva una figlia; quando la ebbe, si strinsero i freni. Dobbiamo pensare che la signora Flaubert aveva già questa idea in testa quando il marito le fece Gustave? Lo credo. Abbiamo visto che la sua infanzia la disponeva a ritrovarsi, a volersi bene, nella persona di una nuova Caroline. Non ci si stupirebbe perciò se la riscoperta di qualche lettera ci informasse che ella avrebbe desiderato uscire da se stessa, carne della propria carne, fin dalla prima gravidanza. Ma questo desiderio – volendolo supporre già manifesto – non aveva ancora preso l'aria di una imperiosa esigenza. Di esigenze, la sposa incestuosa e sottomessa non ne aveva alcuna: il primogenito era il figlio del padre e suo successore: essa mise da parte senza esitare le proprie esigenze personali e si rallegrò di essere entrata di primo acchito nell'Impero del sole; ci sarebbe sempre tempo, più tardi, di raggiungere gli Stati della luna, il proprio impero. Arrivarono altri due maschietti, che si ritirarono scusandosi. Durante i nove mesi di ogni gravidanza, la madre ebbe tutto il tempo di sognare il futuro neonato: fosse stata una femmina, la si sarebbe amata follemente, le si sarebbe dato tutto. Questo libero gioco dell'immaginazione le rivelò, finalmente, la forza del suo desiderio: *voglio* una figlia. Ma i maschietti morirono prima di deluderla: il sesso non contava più nulla in confronto alla salute. A quale fatto ereditario si poteva attribuire la responsabilità di queste disgrazie? I genitori e i nonni di Achille-Cléophas sembrano esser stati perfettamente sani; Caroline invece poteva ricordarsi i lutti della sua infanzia, la morte della sposa e soprattutto quel padre, così fragile, sempre malato, che sopravvisse dieci anni a quella. Ella poteva ricordarsi le proprie emottisi: \* triste bilancio; il profondo senso di colpa dell'orfana se ne nutriva avidamente. Ella dovette degustare fino alla feccia quello che certi analisti chiamano la maledizione della madre. La signora Fleuriot le diceva: tu mi hai uccisa, io ti maledico, i frutti del tuo ventre marciranno perché le tue viscere sono imputridite.

Per fortuna, il dottor Flaubert, incarnazione di Dio, rassicurava e calmava; e poi, l'ho detto, in quel tempo della loro vita, il bambino giustificava l'amore, ma prima di tutto contava l'amore. Da sette anni di esperienza, Caroline trasse delle conclusioni molto semplici: per il momento stesso della nascita, la cosa poteva andare, ella era feconda, col bacino largo; ma, senza essere malsana e nemmeno fragile, vi era nella sua carne un germe di delicatezza che ella avrebbe trasmesso ai suoi figli, e per il quale questi avevano le più forti probabilità di morire. Finalmente il suo temperamento – o meglio quello del dottore dominante – la inclinavano, nonostante i suoi desideri, a fare dei bambini di sesso maschile.

Giunge l'inizio delle annate cattive: l'Hôtel-Dieu, il detestato Hôtel-Dieu, le discopre il leggerissimo riserbo di un marito troppo occupato. Per la seconda volta, Caroline è privata d'un padre: ella ritrova, senza saperlo, attraverso quel riserbo, le disgrazie della sua infanzia solitaria, la muta condanna del dottor Fleuriot. Per la prima volta ella volle un compenso; non ve n'era che uno possibile. Non sapremo mai se ella ebbe l'audacia di parlare in presenza del Padrone: quel che è certo, è che si fece intendere. Achille-Cléophas sembra aver immediatamente accettato: una figlia, benissimo, essa l'avrebbe avuta. Contro i maschietti indiscreti, che si sbagliavano di ventre, contro la fragilità che ella comunicava alla carne della sua carne, una sola tattica: si cancella tutto e si ricomincia, tutte le volte che occorrerà, per dare alla luce una bambina e che sia vitale. Achille-Cléophas sperava che un bambino sarebbe nato durante questa ricerca: il suo onore spermatico vi era impegnato. Ma prima di tutto egli voleva far presto: la coppia aveva a disposizione cinque o sei anni, non più; se non ci si affrettava, gli ultimi venuti sarebbero stati figli di vecchi. Così nacque Gustave, primo risultato della recente pianificazione: la sua disgrazia fu di inaugurare il nuovo corso.

Dopo il trasloco, la giovane madre rimase più di un anno senza essere incinta. Quando ciò finalmente accadde, ella aveva avuto il tempo di rimasticare i suoi rimpianti; l'Hôtel-Dieu, interiorizzato, aveva incupito per sempre la sua sensibilità. Per sempre? Dipendeva, era testa o croce.



Testa: se il bambino atteso era di sesso femminile, Caroline avrebbe imparato un amore sconosciuto, dei rapporti di cuore mai provati, questa donna fatta di doveri avrebbe conosciuto la generosità; si sarebbe ritrovata, rinnovandosi, e si sarebbe rinnovata per questo essersi ritrovata. Il riserbo impercettibile del padre e l'avidò abbandono della figlia avrebbero trovato l'equilibrio in lei; l'Hôtel-Dieu avrebbe perduto il suo valore di simbolo; esso *rappresentava* la sventura e Caroline avrebbe vissuto una nuova felicità: senza scomparire, la vecchia prigione delle sofferenze sarebbe balzata all'indietro, avrebbe perduto il suo potere di sortilegio. Non esiste carcere così nero che una passione non rischiarì quando vi è fiorita.

Croce: se per malasorte ella avesse portato nei suoi fianchi per la quarta volta un maschio, ella non l'avrebbe messo al mondo senza una terribile delusione. L'intruso avrebbe confermato con la sua nascita la maledizione della signora Fleuriot: la figlia colpevole era condannata a non fare che dei figli maschi. Di qui a concludere che tali figli – meno il primo – sarebbero morti in culla, non c'era che un passo subito compiuto. D'altronde, i rapporti tra madre e figlio non si sarebbero rinnovati: tutt'al più risuscitati; con minore intensità, ella avrebbe curato il suo cucciolo d'uomo, come l'aveva già fatto tre volte, con applicazione e dedizione, senza troppo slancio, temendo, al minimo malessere, che una febbre improvvisa non lo portasse via, e rimproverandosi senza parole di non temerlo abbastanza. Una sola modifica: il penultimo dei «*morituri*» aveva menato la sua breve esistenza nell'ambiente della felicità, in rue du Petit-Salut; l'ultimo sarebbe nato nel cuore della sofferenza pubblica, in una fuliggine indelebile: la sua apparizione sarebbe stata per la giovane madre uno smacco profondo, avrebbe sanzionato tutti gli smacchi passati, presenti e futuri, l'eccessivo affaticarsi di un marito un po' distratto, l'abbandono ch'ella non voleva confessarsi, tutti i lutti, la morte futura del neonato; questo iettatore avrebbe attirato sulla propria testa e su quella dei suoi genitori tutte le potenze maligne che turbinavano nell'ospedale: sarebbe stato il figlio dell'Hôtel-Dieu.

Nove mesi assai agitati. Ella dovette considerare ogni cosa, povera Caroline, e sperare e disperare, ora accogliendo la figlia futura come una

manca dal cielo, e altre volte facendo scongiuri per rifiutare il figlio imminente. Questi alti e bassi dell'anima restarono senza dubbio nascosti. Ma ella non poté dissimulare l'ardente desiderio di fare una figlia, di rifarsi. Dopo di che, la levatrice trasse da lei un maschietto; glielo mostrarono con grida e risate, nudo, e, come siamo appena nati, magnificamente provvisto. Se la mia ipotesi è giusta, la giovane madre vide in lui una strana bestia: aveva sperato fin troppo di riprodursi – nel senso letterale della parola – per non sentire che un usurpatore si era incarnato senza autorizzazione nella carne della sua carne. Un Altro. Che era del partito degli Altri, della fuliggine, della morte, e che veniva a soffrire, a morire, su questa terra per eseguire la sentenza emessa da un Tribunale sconosciuto. Questa nascita gettò nuovamente la madre nel suo stato d'abbandono. Felice d'averne un secondo figlio, il dottor Flaubert non dovette condividere, e nemmeno indovinare, lo smarrimento di sua moglie.

Caroline era una donna ligia al dovere: abbiamo visto che cosa bisogna intendere con questa espressione. Mai essa detestò Gustave, il simbolo del suo smacco. Essa confessava a se stessa la propria delusione, niente di più. E del resto, c'era quel neonato che bisognava nutrire, lavare, proteggere. Essa fece il necessario. Ma anche senza interrogarci sulle pieghe di quell'anima falsamente trasparente, è chiaro che l'oggetto di quelle cure minuziose non aveva che due modi di apparirle: o come *il suo* smacco di donna e di madre – ciò significa come singolarità detestabile e del tutto negativa – o nella sua pura generalità di neonato. Essa preferì non vedervi che un'esistenza avida, che *non era* la figlia desiderata e, a parte questa negazione ben definita, rimaneva nella pura indeterminazione. Una vita sessuata, niente di più. Che cosa erano stati d'altronde – Achille a parte – gli altri figli, se non oggetti *generici* delle sue cure? Essa li amava d'un amore generico che, lo abbiamo visto, rispettava in essi il sesso del padre e la gloria futura dei Flaubert. Ma era pur necessario che essa sentisse ogni nascita maschile come una ripetizione. Vivendo fianco a fianco, essi avrebbero creato, sostenuto, le loro differenze, essa sarebbe stata forzata a riconoscere i loro caratteri individuali, che la convivenza avrebbe sottolineato: nei loro litigi, essi avrebbero mostrato l'uno più impetuosità,

l'altro più rancore. Ma essi nascevano e morivano nella solitudine, senza che si potesse confrontarli. Ognuno appariva alla madre come il ricominciamento dei precedenti. Ritorno delle nascite, paragonabile a quello delle stagioni, dei lavori stagionali e di un'antica maledizione. Gustave ripeteva i due morticini. Per sua madre, egli fu morto dalla nascita: lo curarono contro la morte, in attesa che essa giungesse, inflessibile. Per molti genitori il loro neonato sembra il più disarmato presente, l'avvenire più sontuoso: Gustave, no; non per i genitori Flaubert; essi avevano paura, si nascondevano i loro sentimenti, il padre affermava con voce posata, medica, che suo figlio era vitale: questi sforzi impedivano probabilmente che la parola «decesso» fosse pronunciata, o che vibrasse in silenzio in una delle due coscienze: non impedivano che il bambino fosse privo d'avvenire; i genitori spiavano questo organismo, minuto per minuto, e una tale sorveglianza li assorbiva troppo perché essi potessero pensare agli anni futuri. Ora son questi che, prima ancora di essere vissuti, determinano un'individualità: non *soggettivamente* nella testa di un padre, ma *oggettivamente* come una pre-fabbricazione; basta che un capo di famiglia abbia mancato la propria vita, o che vi abbia avuto successo: il destino del fanciullo è segnato. A partire da quel punto, si torna su di lui, lo si osserva, lo si giudica: sarà capace di affrontare l'avvenire che gli si prepara? Le esigenze di domani sono gli schemi di oggi, le idee direttrici che guideranno i genitori; si comincerà col dare al cucciolo d'uomo, spesso troppo presto, un «carattere» che altro non è, a dire il vero, se non la somma delle previsioni paterne: «Il bambino rassomiglia a me per la forza di resistenza, e a te per la saggezza e la dolcezza», ecc. Ciò significa: avrà la vocazione del mestiere che noi gli imponiamo. Poco importa quel che succederà in seguito: rendendo interiore più tardi codesta individualità frettolosamente composta, il bambino rischia le peggiori complicazioni. Ma in ogni caso, i turbamenti saranno meno gravi che se si è atteso, più o meno silenziosamente, la sua morte, nel corso dei suoi primi anni. Lui non ha capito niente, di sicuro, tutto gli sembra chiaro, però non s'insegna a camminare nello stesso modo se lo si insegna per sessant'anni d'uso o per due. Le cure stesse, foss'anche bravissima la madre, sono provvisorie. Quel ragazzino vive da dilettante,

giacché sta per morire; *aspettando*, si occupa: così fanno, oggidì, le ragazze di Passy che seguono dei corsi alla Sorbona *aspettando* di maritarsi.

Gustave nasce tra due decessi: tutti i medici ed analisti sanno che è un cattivo inizio. Ora, un maschio nasce dopo Gustave e muore a sei mesi quando suo fratello ne ha diciotto. Lo svezzamento è così tardivo in quell'epoca che la signora Flaubert ha potuto, per qualche settimana, dare il seno ai due figli nello stesso tempo. Ha essa amato lo scomparso più del sopravvissuto? Può darsi, benché non si veda il motivo di tale preferenza: quell'intruso prendeva anche lui il posto della bambina che essa desiderava. Si può dire appena che era meno bollato di Gustave: questi riassume in sé le disgrazie di Caroline ivi comprese le sue disavventure coniugali. Al successivo, la piega è ormai presa, e il male è fatto. Può darsi dunque che non si sia veduta che la sua innocenza e che lo si sia rimpianto. Ben poco. Ma, soprattutto, il colpo fu avvertito da Achille-Cléophas stesso: bisognava bene, stavolta, che il medico-filosofo si domandasse se il suo seme non fosse guasto. Tanto più che una dottrina accreditata – e lusinghiera per i mariti – considerava gli spermatozoi come uomini in miniatura; il padre proiettava i suoi piccoli simulacri nella madre che li nutriva dei propri grassi e del proprio sangue, ma senza influire sulla loro natura. Se il dottor Flaubert faceva dei bambini morti, non era forse perché egli portava in sé il principio funesto di questi decessi? Egli cominciò a tormentarsi. Inquieta paternità! Di fatto, soffriva nel proprio orgoglio: cosa di più umiliante per un *pater familias* che essere un genitore dai testicoli avariati?

Quel che apparve evidente per gli sposi, in ogni caso, fu che ben presto si stava per togliere loro Gustave. Non si diede alcun peso al fatto che questi aveva resistito diciotto mesi; c'era, nella morte dell'ultimo nato, un'evidenza nera e brillante che acciecava. Di Achille – che aveva dieci anni passati – si poteva dire che era salvo. Ma l'altro no. Quando sarebbe toccato a lui? Gustave fu sottoposto alle cure più contraddittorie. Il chirurgo volontaristico e la sua sposa stalinista vollero lottare di continuo contro il destino; esercitarono sul piccino quella tirannia che i medici chiamano oggi iperprotezione. Per un brivido, per una lingua sporca, il letto. Medicine. Eccesso di nutrimento, forse: era considerato opportuno. E, beninteso,

clisteri. Ma, nel pieno del combattimento, quei lottatori non credevano nella loro causa. Si sarebbe fatto il necessario, si sarebbe andati fino in fondo, e quando la conclusione fatale, a lungo respinta ma inesorabile, avrebbe annientato insieme tanti sforzi e il loro oggetto, non si avrebbe avuto nulla da rimproverarsi. La iperprotezione nascondeva un abbandono. Meglio, codesta sollecitudine è per se stessa un rifiuto. I genitori Flaubert credevano di rifiutare la morte quando, in fondo al cuore, l'avevano accettata. Era Gustave che rifiutavano. Vivo, pagava per tutti quei marmocchi ostinati. Così, quando una commedia ha poco successo, gli attori se la prendono con i rari spettatori: questi rappresentano gli assenti.

Immagino dunque che la signora Flaubert, sposa per vocazione, era madre per dovere. Eccellente madre, ma non deliziosa; puntuale, zelante, abile. Niente altro. Il secondogenito fu maneggiato con molte precauzioni: gli venivano tolte, gli venivano rimesse le sue fasce in un batter d'occhio; non ebbe mai da gridare, lo si nutriva sempre al momento giusto. L'aggressività di Gustave non ebbe occasione di esplicitarsi. Tuttavia, frustrato lo fu: molto prima del divezzamento, ma senza grida né ribellioni; la penuria di tenerezza è, per le pene d'amore, come lo scarso nutrimento per la fame. Più tardi, il mal amato si consumerà; per intanto non soffre veramente: il bisogno d'essere amato appare fin dalla nascita, anche prima che il bambino sappia riconoscere l'Altro,\*\* ma ancora non si esprime con desideri precisi. La frustrazione *non lo turba* – o poco –, lo *plasma*: voglio dire che codesta negazione oggettiva lo penetra e che diventa in lui un impoverimento della vita, miseria organica e non so quale ingratitudine nel cuore del vissuto. Nessuna angoscia, non ha mai l'occasione di sentirsi abbandonato. Né solo. Non appena un desiderio si risveglia, è subito appagato; se una spilla lo punge ed egli grida, una rapida mano sopprimerà il dolore. Ma codeste operazioni precise sono anche parsimoniose: si economizza tutto, in casa Flaubert, persino il tempo, che è moneta. Dunque, lo si lava, lo si allatta, lo si cura senza precipitazione, ma senza inutile compiacenza. Soprattutto la madre, timida e fredda, non gli sorride, o ben poco, non gli parla: perché fare dei discorsi a quel bébé che non può intenderli? Gustave fa molta fatica ad afferrare quel carattere sparso del mondo oggettivo, l'alterità; quando ne

prende coscienza, quando riconosce i volti che si curvano sulla sua culla, una prima occasione d'amore gli è già sfuggita. Non si è scoperto, grazie a una carezza, fatto di carne e scopo supremo. È troppo tardi, ora, perché egli sia, ai propri occhi, la *destinazione* degli atti materni: ne è l'oggetto, e basta. Perché? lo ignora: non passerà molto tempo finché egli scoprirà oscuramente di essere un mezzo. Per la signora Flaubert, infatti, quel bambino è il mezzo per compiere i suoi doveri di madre; per il medico-filosofo – al quale la giovane donna è chiaramente alienata – è, prima di tutto, il mezzo di perpetuare la famiglia. Queste scoperte verranno più tardi. Per ora, egli ha bruciato le tappe della valorizzazione: non ha mai sentito i propri bisogni come esigenze sovrane, il mondo esterno non è mai stato il suo scrigno, la sua dispensa, quanto lo circonda si è rivelato a lui, a poco a poco, come agli altri, ma egli non lo ha conosciuto a tutta prima che in quella fredda e grigia consistenza che Heidegger ha chiamato «*nur-vorbeilagen*». La felice esigenza del bambino amato compensa e supera la sua docilità di cosa maneggevole: vi è nei suoi desideri un non so che di imperioso che può apparire come la forma rudimentale del progetto e, di conseguenza, dell'azione. Senza *valore*, Gustave sente il bisogno come una lacuna, come un'inquietudine o – nel migliore dei casi, che è anche il più frequente – come l'annuncio di una piacevole e vicina soddisfazione, ma quel turbamento non si stacca dalla soggettività per farsi *reclamo* nel mondo degli altri: resta in lui, cruccio inerte e bruciante; Gustave lo subisce, piacevole o spiacevole che sia, come ne subirà, venuto il momento, l'appagamento. Lo si sa: un bisogno spinto al massimo diviene aggressivo, genera il proprio diritto; ma il bambino Flaubert non è mai affamato: rimpinzato da una madre diligente e arida, non avrà neppure questa occasione di rompere con la rivolta il cerchio magico della passività. Qualcosa di brusco nell'abilità dei gesti ve lo chiude definitivamente. Popperà, di sicuro, fino all'ultima goccia, ma se si ostina a succhiare un seno prosciugato, due mani irresistibili lo allontaneranno, senza violenza, fermamente. Tutto gli giunge dal di fuori, subirà la fine e il principio, imparerà l'Altro attraverso le privazioni che gli vengono imposte, più che per i sorrisi che gli si fanno. Per poco che l'organismo vi sia disposto per se stesso, quel bambino senza amore e senza diritti, senza

aggressività né angoscia, senza patemi ma senza valore, si abbandona alle mani diligenti che lo triturano e ai mulinelli soggettivi di una sensibilità «patetica». Con questo intendo dire che, fin dal suo primo anno, le circostanze lo conducono a chiudersi in sé: non ha né i mezzi né l'occasione per esteriorizzare i suoi crucci con sfoghi: li degusta, altri ne lo liberano, oppure gli passano, niente di più. Senza sovranità né ribellione, non ha l'esperienza delle relazioni umane; maneggiato come uno strumento delicato, assorbe l'azione come una forza subita e non la rende mai, neppure con un grido. La sensibilità sarà il suo dominio. Ve lo si imprigiona; più tardi, vi si confermerà per dignità. In ogni modo, sarà il luogo delle pesantezze sinistre, degli odi e degli amori, che rovinano un cuore senza nulla lasciar trasparire, di tutto ciò che ricade su se stesso e si schiaccia, si blocca e si spezza. Niente idee, soprattutto, mai idee: «Alfred ne aveva; io no». L'idea è la forma più evidente e più semplice della nostra trascendenza: è progetto. In Gustave essa verrà per ultima: il piccino fa *prima* l'esperienza della pesantezza, *alla fine* verrà il superamento, quando l'abitudine sarà presa di sprofondarsi in sé. Ma bisogna anche aggiungere che la sensibilità è, o può essere, un progetto per se stessa: basta che sia irrigidita da un po' di *esigenza*; essa mira all'oggetto, lo reclama, lo impara. L'emozione detta «attiva» è, in una certa misura, comunicazione: l'atrabiliare colpisce; la paura stessa, questa impresa di fuggire a contro tempo, stabilisce dei rapporti fra il pericolo, i nemici e il fuggiasco. Il piccolo Gustave non impara a comunicare che molto tardi, e molto male: le cure di sua madre non gliene hanno dato né il desiderio né l'occasione; eccolo dunque chiuso nel *patetico*, cioè in quello che è subito senza essere espresso. Perché qui sta l'essenziale: l'emozione attiva è pubblica al momento dell'inizio, nasce in un mondo in cui l'Altro già esiste – foss'anche come carattere diffuso dell'oggettività – essa si dichiara, è minaccia, preghiera («Guarda che cosa fai di me») e mira a prolungarsi con una prassi, è la violenza che si fa martirio – per violentare mediante la vista; l'emozione passiva è privata: si può certo servirsene come segno e Gustave non se ne priverà – per esempio a Pont-l'Évêque – ma essa non è per se stessa un linguaggio, al contrario, è la paralisi del gesto e degli organi vocali. Per lo meno li paralizza quando,

*per altra via*, già esistono e sono educati. L'ipotensione muscolare imita il rilassamento cadaverico: non è un significato, è un regredire fuori del mondo dei significanti e dei significati. Regressione verso uno stato che non esiste mai del tutto, ma che un bambino mal amato, ben curato, ha – quasi – conosciuto nei primi mesi. L'emotività passiva non è un rifiuto di comunicare, di esprimere, essa non è nemmeno – in ogni caso non all'inizio – un progetto generale di dissimulare, di *sottrarre all'altro* le variazioni della sensibilità. È semplicemente pura ricettività *prima* di ogni desiderio e di ogni mezzo di comunicazione: domina nei neonati che la condotta materna non ha aperti *dapprima* all'alterità circostante; forse è la restituzione di turbamenti puramente *endogeni* che hanno accompagnato lo sviluppo: in ogni modo, si tratta semplicemente di vivere delle tempeste organiche, questo compito è *già comportamento, già psicosomatico*, per ciò che risuscita e soprattutto per ciò che rifiuta: il comportamento materno assorbito dal neonato e che lo riduce a *soffrire, senza esprimere*, ecco il senso psichico del turbamento cieco e sordo, senza gambe e senza braccia, che può soltanto *patire*. Ecco l'origine degli svenimenti di Garcia-Flaubert.

Lo confesso: è una favola. Niente dimostra che la cosa sia andata così. E, peggio ancora, l'assenza di codeste prove – che necessariamente sarebbero dei fatti singolari – ci rinvia, anche quando favoleggiamo, allo schematismo, alla generalità: il mio racconto si adatta a *dei* neonati, non a Gustave in particolare. Non importa, ho voluto portarlo in fondo per questo solo motivo: la spiegazione *reale*, posso immaginarmi senza la minima stizza che sia esattamente il contrario di quella che invento; *in ogni modo*, occorrerà che essa passi per le vie che indico e che venga a refutare la mia sul terreno che ho definito: il corpo, l'amore. Ho parlato dell'amore materno: è esso che stabilisce per il neonato la categoria oggettiva dell'alterità, è esso che nelle prime settimane permette al bambino di sentire come *altro* – appena saprà riconoscerla – la carne satinata del seno. Va da sé che l'amore filiale – fase orale della sessualità – si dirige fin dalla nascita incontro all'Altro – è il comportamento materno che ne fissa i limiti e l'intensità, è esso che ne determina la struttura interna. Gustave è immediatamente condizionato dall'indifferenza della madre; egli desidera *da solo*; il suo primo slancio,



sessuale e alimentare, verso una carne-nutrito, non gli viene *riflesso* da una carezza. Non accadrà mai o quasi mai – a tre, a quattro mesi, durante tutto il primo anno – che quella forma, attualmente conosciuta per essere la *madre*, confuso ammasso di dolcezze, sollecciti a sua volta una carezza, un sorriso del bambino. Gli si chiede di essere un tubo digerente in buono stato: nient'altro. Nulla di più solitario degli impulsi sessuali quando nessun movimento giunge dal di fuori a risponder loro. Niente di più passivo: la carne è lì, la si tocca, la si mangia e poi ci si addormenta, amante affaticato, convitato sazio. La si ritroverà, quando sarà necessario, a ora fissa. Insomma, si dorme, si aspetta, si gode: ma l'attesa, inerte sicurezza, e il godimento, appena distinto dalla nutrizione – nella misura stessa in cui l'Altro è simultaneamente nutrimento dato, e persona fuori portata – definiscono, nel loro particolare rapporto, un *patetico* della sessualità. Vedremo più tardi che è il patetico a segnare fino alla fine i rapporti sessuali di Flaubert.

Resta da parlare del malessere: sarà più semplice poiché ne conosciamo la ragione fondamentale che è la *non-valorizzazione*. Non si tratta qui di congetture; bisogna che un bambino abbia il *mandato di vivere*; i genitori sono i mandanti; una grazia d'amore lo invita a superare la barriera dell'attimo: lo si aspetta nell'attimo successivo, dove già lo si adora, dove tutto è preparato per riceverlo nella gioia; l'avvenire gli appare, nube confusa e dorata, come la sua missione: «Vivi per appagarci, perché a nostra volta noi possiamo appagarti!»; ma la missione sarà facile: l'amore dei genitori l'ha prodotto e lo riproduce senza tregua, quell'amore lo sostiene, lo trasporta dall'oggi al domani, lo esige e lo attende; insomma, l'amore garantisce il successo della missione. Più tardi, in verità, il bambino può trovare altri obiettivi, dei conflitti, sul principio camuffati, possono dilacerar la famiglia: l'essenziale è raggiunto. È segnato per sempre nel movimento della sua temporalizzazione quotidiana da un'urgenza teologica; se più tardi, con un po' di fortuna, può dire: «La mia vita ha uno scopo, ho trovato lo scopo della mia vita», gli è che l'amore dei genitori, creazione e attesa, creazione per un godimento futuro, gli ha scoperto la sua esistenza come movimento verso una mèta; egli è la freccia cosciente che si sveglia in pieno

volo e scopre contemporaneamente l'arciere lontano, il bersaglio e l'ebbrezza di volare, scoccata dall'uno verso l'altro. Se egli ha davvero ricevuto nella loro pienezza le prime cure, dedicategli dagli sparsi sorrisi della gente, se si è sentito assolutamente sovrano nei tempi arcaici dell'allattamento, le cose andranno ancora più in là: questo fine supremo accetterà di diventare l'unico mezzo per appagare coloro che lo idolatrano e di cui esso è precisamente la ragion d'essere; vivere sarà la *passione*, in senso religioso, che trasformerà l'egocentrismo in dono; *il vissuto sarà sentito come libero esercizio di una generosità*.

Codesta esperienza non è né vera né falsa: va da sé che la vita, ad assumerla nuda, «naturale», a non considerare in essa che il puro scorrere delle impressioni organiche, non offrirebbe senso *umano* – ciò che non significa affatto che essa non potrebbe essere, in qualsiasi animale e nell'uomo, *per se stessa «sinngehend»*, cioè a dire una realtà fornita di senso. Ma non è meno chiaro che la pura vita vissuta, il semplice «esserci», incarnandosi nella successione, tutte le forme, insomma, della nostra fattività *assaporata*, sono astrazioni comode che non incontriamo mai senza essercene affetti da noi stessi – isolando certi elementi dell'esperienza interiore, passando deliberatamente gli altri sotto silenzio. In realtà senso e non-senso in una vita umana sono umani per principio e vengono al cucciolo d'uomo dall'uomo. Così, bisogna respingere, l'una addosso all'altra, codeste formule assurde: «La vita ha un senso»; «Non ne ha»; «Ha quello che le diamo» – e capire che scopriamo i nostri scopi, il non-senso o il senso delle nostre vite, come realtà antecedenti a codesta presa di coscienza, antecedenti forse alla nostra nascita e pre-fabbricate nell'universo umano. Il senso d'una vita viene al vivente attraverso la società umana che lo sostiene e attraverso i genitori che lo generano: è per ciò che esso è sempre *anche* un non-senso. Ma, inversamente, la scoperta d'una vita come non-senso (quella di bambini in soprannumero, denutriti, divorati dai parassiti e dalla febbre in una società sottosviluppata) è anche la messa in luce del significato reale di codesta società e, attraverso tale rovesciamento, è la vita – come bisogno organico – che diviene, nella sua pura esigenza animale, *sensu umano*, ed è

la società degli uomini che, per mezzo della sentenza del bisogno insoddisfatto, diviene *puro non-senso umano*.

Quando la valorizzazione del neonato mediante l'amore ha luogo malamente, o troppo tardi, o niente affatto, l'insufficienza materna riduce la vita vissuta a non-senso: l'esperienza interiore rivela al bambino una molle successione di presenti che scivolano nel passato. Ma la durata soggettiva non ha *orientamento*, non essendo definita come il movimento che parte dall'amore passato (creatore) e va verso l'amore futuro (attesa da parte dell'altro, missione, felicità, estasi temporanee). Beninteso, qualche anno dopo, il piccolo frustrato ritroverà da sé le tre dimensioni del tempo; cioè a dire attraverso l'unità dei suoi progetti. Egli potrà anche dare un senso a quella esistenza che straripa fuori di lui, lo annega, lo trascina via e che non è altro che lui stesso. Ma, per l'appunto, la debolezza di questi scopi indicati dalla soggettività, è che essi rimangono soggettivi – salvo ad essere ripresi e oggettivati da una corrente sociale – e che essi conservano in sé una sorta di gratuità: valore e scopo si condizionano qui reciprocamente; il superamento del vissuto lo si sceglie per consolidare un valore indebolito; ma l'insufficienza o l'inesistenza della valorizzazione rovinerà l'oggettivo che si propone di crearla. Ci si domanderà: sono proprio io colui che è incaricato di codesta impresa – è il «Sono io Abramo?» di Kirkegaard – oppure: il mandato è per se stesso valido? posso accettarlo senza conoscere i mandanti? (Kafka diceva: ho un mandato, ma nessuno me lo ha dato) oppure, come farà spesso Gustave da adulto: non è una sciocchezza la mia volontà di scrivere? Non sono semplicemente un collezionista del genere di numismatici o dei filatelici? Insomma, l'amore dell'Altro è fondamento e garanzia, nell'oggettività del valore e della missione; quest'ultima diviene scelta sovrana, permessa e sollecitata nella persona soggettiva attraverso la presenza di quello.\*\*\* Se esso è venuto meno, la vita si dà per una pura contingenza. Il vissuto si dà per una irrimediabile spontaneità che il bambino subisce e produce senza esserne la sorgente; ma appare contemporaneamente come un imbottigliamento di casi che sfilano uno dietro l'altro, senza che alcuno di essi possa annunciare il successivo o spiegarsi per mezzo del precedente. Certo, l'intelligenza e la pratica riconoscono nel mondo

circostante delle forme temporanee – serie ordinate, insiemi unificati, totalità, che si totalizzano, concatenamenti rigorosi di mezzi e di fini; gli si insegna a cercare, a trovare le premesse necessarie dei fatti che gli saltano addosso come ladri, o che gli sfuggono tra le gambette, a vedere in essi, per inopinati che siano, delle conseguenze; impara senza fatica che nulla è senza ragione. Ma il suo turbamento non è ancora accresciuto non appena si ritira in se stesso, perché ritrova un'esistenza senza ragion d'essere: la sua. Alla base di codesta esplorazione confusa, scoprirà forse, molto più tardi, una verità della Ragione: perché l'essere del martello e l'esistenza di un uomo non hanno una misura comune; il martello sta lì per martellare, l'uomo non *sta* nel mondo, vi si getta; fonte di ogni prassi, la sua realtà profonda è l'oggettivazione; ciò vuol dire che la giustificazione di questo «essere dei lontani» è sempre retrospettiva: essa torna su di lui dal fondo dell'avvenire e degli orizzonti, risale il corso del tempo, va dal presente al passato, *mai* dal passato al presente. Ma simili verità etico-ontologiche devono svelarsi lentamente: bisogna ingannarsi dapprima, credersi incaricati, confondere scopo e ragione nell'unità dell'amore materno, vivere una felice alienazione e poi rosicchiare dentro di sé questa falsa felicità, lasciare le infiltrazioni estranee dissolversi nel movimento della negatività, del progetto e della prassi, sostituire all'alienazione l'angoscia; compiere questi passi è indispensabile: è quello che chiamavo altrove la necessità della libertà; la verità non è intelligibile che al termine di un lungo errore vagabondo: somministrata *all'inizio*, non è che un errore vero. Il bambino mal amato che scopre se stesso, noi sappiamo che esiste e che è il fondamento di ogni legittimazione: lui, invece, si prende per un essere senza ragion d'essere. La frustrazione gli rivela una parte del vero, ma ha cura di nascondere l'altra. Difatti, quando si dimostra ingiustificabile nel proprio essere, è cento volte più lontano dalla sua reale condizione del piccolo privilegiato che si considera in anticipo giustificato. Perché l'uno e l'altro si attribuiscono l'essere delle cose, ma il primo non percepisce in se stesso che uno scorrere vago e puramente soggettivo, si chiude nell'attimo presente, punta estrema del passato, mentre l'altro afferra in sé la vita come impresa dell'avvenire, come struttura fondamentale della temporalità. Gustave è vittima di una

mistificazione; poiché non si attende nulla da lui, in quanto è soggetto singolare della propria storia, si farà dunque di lui l'oggetto: senza missione particolare, è privato *in partenza* delle categorie cardinali della prassi; non che l'avvenire sfugga interamente ai suoi occhi, ma – ci ritorneremo su – lo vede come il risultato ineluttabile della Volontà Altra; si può profetizzarlo, ma non *farlo*, poiché è già fatto. Bisogna effettivamente, che questo figlio di medico praticante sia stato, fin dalla più giovane età, condizionato rigorosamente dalla vita familiare, per mostrare tanto presto un così profondo disgusto dell'azione, quale che ne sia la forma: in realtà, non è soltanto ch'egli detesti la vita pratica, è che *non la comprende*. Essa non entra nell'universo limitato ch'egli ha ritagliato a proprio uso in seno all'oggettività; o piuttosto, se ve l'ha fatta entrare, questa vi perde la propria efficacia; tutto è passato, perfino l'avvenire, tutto vi è immutabile in anticipo; lo sforzo concentrato dell'uomo non sarà mai che un vano brivido alla superficie d'un mondo morto. Egli non fa eccezione, come si vedrà, che per le imprese di demolizione.

Prima che il quietismo diventi la sua tesi fondamentale e uno dei temi principali della sua opera, egli subirà tante altre sventure, molti fattori interverranno di cui ancora non abbiamo parlato. Non importa: l'origine è l'indifferenza subita dal neonato; l'amore è esigente: al bambino mal amato non si richiede niente; niente viene a strapparli all'immanenza. O piuttosto, poiché egli se ne strappa senza tregua, come tutti, il superamento, non essendo stato richiesto, si opera ciecamente, in una penombra clandestina: non gli vengono imposte regole. Questa strana condizione non è vista, ma sentita: egli assapora la sua illegittimità nella scipitezza dell'emorragia che provoca e subisce: codesto pallido sapore rivela l'intercambiabilità di tutti i suoi sentimenti; nessuno li aspetta, neppure lui: dunque si equivalgono. Gli sembra che essi siano – dall'orrore alla voluttà – tagliati nel medesimo tessuto: in ogni modo, infatti, anche se imprevedibili, non parranno mai inattesi per la ragione che non ci si aspetta niente altro. Essi nascono, s'installano, vegetano e scompaiono e altri sopravvivono, modi diversi d'una medesima sostanza nauseabonda. L'esperienza dell'universale monotonia, egli la chiamerà più tardi «noia»: a buon diritto; ma la «pura noia

di vivere» è una perla coltivata: sembra evidente che gli animali domestici si annoiano: sono degli omuncoli, riflessi dolorosi dei padroni; la cultura li ha penetrati, rovinando in essi la natura, senza sostituirla, il linguaggio è la loro maggiore frustrazione: ne comprendono grossolanamente la funzione, ma non ne hanno l'uso; ciò basta perché essi siano *parlati*: si parla loro, si parla di loro, essi lo sanno; quella potenza verbale che gli si manifesta e che gli è rifiutata, li attraversa, s'installa in essi come il limite dei loro poteri, è un'inquietante privazione che essi dimenticano nella solitudine e che li denuncia *nella loro natura* quando ritrovano gli uomini. Ho visto la paura e la collera salire in un cane: noi parlavamo di lui, egli lo capì immediatamente perché i nostri visi si erano volti verso di lui, che sonnecchiava sul tappeto, e i suoni lo colpivano a modo di frustate, come se ci si indirizzasse a lui. Tuttavia noi parlavamo *tra noi*: egli lo capiva; alcune parole sembravano designarlo come nostro interlocutore e tuttavia gli giungevano *sbarrate*. Egli non comprendeva né l'atto in se stesso né del tutto quello scambio di parole che lo concernevano assai più del borbottio abitudinario delle nostre voci – quel rumore vivo e non-significante di cui gli uomini si circondano – e assai meno d'un ordine dato dal suo padrone, o di un richiamo sottolineato dallo sguardo e dal gesto. O piuttosto – poiché l'intelligenza di queste bestie umanizzate è sempre al di là di se stessa, perduta nella trama confusa delle sue prescienze e delle sue impossibilità – il cane si atterriva di non comprendere ciò che comprendeva. Tutto questo incominciò con un risveglio, uno slancio verso di noi troncato di netto, per continuarsi con dei lamenti, con un'agitazione non coordinata e finire con latrati furibondi. Questo cane passò dall'inquietudine alla collera, per aver sentito, a proprie spese, quella strana mistificazione reciproca che è il rapporto tra l'uomo e l'animale. Ma quella collera non aveva nulla di una rivolta: il cane l'aveva invocata per semplificare i propri problemi. Placato, se ne andò nella stanza vicina, e tornò assai più tardi, a fare il buffone e a leccarci le mani.

Questo esempio mostra a sufficienza che la cultura, dapprima semplicemente ambientale, lacuna ignorata, diviene nell'animale, grazie all'ammaestramento, pura negazione, *di per se stessa*, dell'animalità: è una

*fissione* che trascina la bestia al disopra e al disotto di un suo livello familiare, sollevandola verso una comprensione impossibile, *mentre* la sua intelligenza smarrita sprofonda nell'idiozia. Per suo mezzo nulla è dato; qualcosa è tolto; senza mai raggiungere la scissiparità riflessiva, l'immediato del vissuto è incrinato, contestato. Da nulla: dunque nessuna speranza di mediazione; l'ombra di una distanza divide la vita da se stessa, rende la natura meno naturale. A un tratto, l'immanenza tranquilla si cambia in presenza a sé. Questa trasformazione non è mai compiuta: è un movimento puro, ma codesta contestazione rinnovata, codesto inserimento dell'umano come possibilità rifiutata, si traduce con un godimento: il cane *si sente vivere, s'annoia*; la noia è la vita assaporata come impossibilità di diventare uomo e come crollo perpetuo del desiderio di trascendersi verso l'umano. Insomma, i piccoli mostri modellati dal Re della Natura conoscono dei momenti privilegiati in cui i bisogni placati cessano di costringerli e di giustificarli; allora, se la vita, con questo distacco che non è neanche *presenza a se stesso*, gode di sé contemporaneamente come limite negativo dei poteri animali e come indifferenza che distrugge dal disotto una vaga impresa dolorosamente impossibile, ogni istante vissuto lo si prova come restituzione – per incapacità provocante l'oblio – della pura contingenza, cioè a dire dell'esistenza sprovvista d'obiettivo. E tale contingenza, invece d'essere la semplice struttura permanente del vissuto, gode di se stessa come di un *senso*, è di per se stessa la condizione animale e la scipita intuizione di questa, come successione senza scopo di stati intercambiabili e sempre diversi. Senza la cultura, l'animale non si annoierebbe: vivrebbe, ecco tutto. Ossessionato da una simile assenza, egli vive l'impossibilità di superarsi come ricaduta smemorata nell'animalità; la natura si scopre con la rassegnazione. La noia di vivere è una conseguenza dell'oppressione esercitata dall'uomo sulle bestie; è la natura che s'impadronisce come termine assurdo d'un processo limitativo invece di realizzarsi come spontaneità biologica.

Se Gustave divide con le bestie questa nostalgia, è perché, anche lui, è addomesticato. L'amore insegna; se fa difetto, ecco l'ammaestramento. Appresi i primi comportamenti, le abitudini elementari di pulizia, se gli

sfugge la ragione del tirocinio successivo, il bambino non vi vedrà che costrizioni; egli non lo integra né se lo assume: nella migliore delle ipotesi lo considererà una catena di riflessi condizionati; nella peggiore, l'impresa, *in lui*, dell'altro, cioè a dire il contrario di un comportamento organizzato. In quest'ultimo caso, lo interiorizza come attività subita: l'abitudine imparata per forza e l'imperativo estraneo si uniscono per determinare l'eteronomia della sua spontaneità. Vedremo che l'attività passiva, in Gustave, altro non è che un rimando mascherato dell'azione imposta contro coloro che la impongono: in altri termini, egli non opporrà mai degli *atti* agli atti degli altri; obbedisce zelante agli ordini dei genitori, è disponibile alle nuove determinazioni con cui essi vogliono influire su di lui, ma fa in modo che, sotto sotto, le conseguenze ne siano manifestamente disastrose: così si risalirà senza fatica dalle estreme catastrofi all'intenzione originale che sarà condannata *a posteriori* dai suoi effetti. E non basta: bisogna ancora viverli, questi effetti negativi, estrarne, nella sofferenza, attraverso lo scorrere del vissuto, la radicale nocività; dunque ubbidire, spingere la sottomissione fino a non esser più che materia inerte modellata da un altro; ciò vuol dire: rifiutare ogni responsabilità, lasciare svilupparsi in sé l'impresa dell'altro senza spogliarla della sua alterità; a vero dire, la docilità non è totale: Gustave, sornione, dà delle spallate per deviare il processo; soprattutto si rifiuta di correggere, in persona, le deviazioni che non mancano di prodursi in un sistema meccanico. Insomma, l'azione passiva consiste essenzialmente in un camuffamento dell'inerzia vissuta. Tale inerzia, comprendiamo che deve imporsi dapprima, realizzarsi nell'esistenza soggettiva del paziente, assai prima che questi pensi a mascherarla. In effetti, Gustave *non sceglierà* l'azione passiva fra altri modelli ugualmente possibili della prassi: è piuttosto che la prassi stessa si produce come fatica interiore dell'inerzia, quando le è impossibile di non esistere – Gustave si definisce, come gli uomini e le bestie, con progetti – e insieme di darsi come trascendenza e come impresa. La prassi si rende *efficacia del passivo* perché il condizionamento del bambino gli toglie ogni mezzo di affermarsi come azione positiva della negatività. Vi torneremo: volevo semplicemente segnare che i primi comportamenti del bambino sono vissuti come puro



scorrere subito, senza nessun significato soggettivo, e, contemporaneamente, rinviano a un'attività trascendente – quella del domatore, il cui scopo e significato sfuggono *a priori* a colui che vien domato. In questo primo momento, l'indottrinamento senza amore riduce Gustave alla condizione d'animale domestico. Anche lui subisce l'ossessione di un'assenza: la cultura gli si presenta come un'ignoranza, che fuori, nell'ambiente dell'alterità, è, per principio, un sapere: essa lo plasma e gli rimane estranea; l'educazione lo strappa a se stesso senza fargli raggiungere il mondo degli altri, è sfiorato senza tregua, dal di fuori, da oggetti *comprensibili*: impresa, avvenire, intenzione, decisione, spontaneità, unità sintetica di un soggetto e della sua prassi. Ma sono essi, per l'appunto, che lo sfuggono quando egli cerca di afferrarli. Non che non siano essi stessi omogenei con i movimenti della sua vita: al contrario, nessuno può far sì che egli non esista e che non si realizzi con tutte le dimensioni dell'esistenza; così può presentire quasi una corrispondenza fra l'interno e l'esterno; in ogni attimo egli è sul punto di comprendersi attraverso gli altri, e gli altri attraverso di sé. Ma è la mediazione che manca: l'amore; così, i significati oggettivi sfuggono e si lasciano decifrare dall'incomprensibile alterità che lo modellano, mentre le determinazioni più immediate della sua spontaneità gli sembrano le più lontane, le più oscure, affondano nella sua notte non appena egli crede di afferrarle: la sua alienazione gli è più presente della sua verità soggettiva, è su di essa che egli ricade senza tregua dopo vaghe intuizioni scivolanti che sembrano sogni. Il bambino, come la bestia ammaestrata, non comprende ciò che egli sta comprendendo, ciò che gli sembrava di aver compreso: rassegnato, smemorato, torna alla sua contingenza ingiustificata, alle successioni passive dei suoi stati d'animo, come l'animale al suo mutismo; ai fuggevoli chiarori che lo attraversano, non si riconoscerà per il momento altra funzione che di presentargli la sua *natura* come insufficienza attraverso la cultura sentita come privazione. Egli è *parlato*, già, come i nostri cagnolini da salotto, ma *troppo tardi*: *gli si parla poco*, distrattamente e senza sorrisi. In questo senso, egli rimane al disotto del cane, che, quanto meno, interiorizza l'amore di cui è oggetto. In mancanza di ciò, il bambino si scopre nella tristezza come insignificanza e disunione. Superiore alla bestia,

per contro, in ciò, che la fenditura interiore, in lui, è già presenza a sé. Tuttavia, non bisognerebbe credere che codesta unità spezzata, ma indissolubile, del riflettente e del riflesso, manifesti una semplice fissione ontologica: la presenza a sé, in ciascuno, possiede una struttura rudimentale di prassi; al livello stesso della coscienza non-tetica, l'intuizione è condizionata dalla storia individuale: il gemellaggio circolare può includere un rifiuto, un'adesione, un vano sforzo per schiacciare i due termini nell'unità dell'in-sé. Gustave, fino in questo «per-sé» fondamentale è travagliato dalla frustrazione: la sua presenza a-sé è intuizione d'un *minor essere* – la natura – in confronto alla cultura, essere indecifrabile e superiore. La sua coscienza è una ricaduta perpetuata che, a partire da un al di là privativo, scopre l'esistenza *a priori* come un *al di qua*. Non si tratta qui del «complesso» e neppure del sentimento d'inferiorità: e come potrebbe essere inferiore? a chi? e in che cosa? Ma l'al di là, con la sua sola assenza, o, se si preferisce, con la *sua presenza al di là, costituisce l'al di qua* come una *miseria* nel senso in cui Pascal intende la «miseria dell'uomo senza Dio». E codesta miseria non colpisce l'esistenza per il fatto che a questa mancherebbe tale o tal'altra virtù: in se medesima essa è mancanza, essa è *quella* mancanza singolare che definisce *questa* esistenza, e che non è mancanza di niente in particolare. Ciò si comprende senza fatica: è l'amore che manca; quando è presente, la pasta lievita; assente, essa si appiattisce; il mal-amato soffre del proprio abbandono, della natura presente a sé come insufficienza – attraverso i suoi vani sforzi per afferrare i significati inaccessibili – come passività e puro esser-presente senza scopo né ragione. Ora, questi caratteri negativi e generali non provengono da alcun paragone. È semplicemente la mancanza d'amore, provata da colui stesso che esiste al livello dell'unità sintetica della sua esistenza come una possibilità interna, sfuggente nel momento in cui essa si pone – cioè a dire ininterrottamente –, a realizzare codesta unità; il bambino resta al livello della pura soggettività, non designa l'amore negato come un essere del di fuori; egli *si* designa, attraverso la categoria vuota d'oggettività, come realtà privata di forze e mal legata: l'amore non è conosciuto, ma la sua assenza si fa conoscere come assenza d'essere attraverso il crescere – ricalcato in anticipo – di quella

pasta senza lievito. La noia è pena d'amore che ignora se stessa: attraverso l'intuizione della contingenza e della monotonia fin nell'imprevedibilità, egli scopre il suo carattere oggettivo di *mal-amato* – rapporto fondamentale con gli altri – come verità soggettiva della propria esistenza: amarsi sarebbe interiorizzare l'affetto dell'altro e realizzarsi in e per mezzo di questa sintesi estranea; non essere amato, ciò si sente e si realizza come impossibilità di amarsi; e, ancora una volta, comprendiamo che non vi è, nel bambino, uno sforzo deluso per piacersi, per dare amore a quello scorrere vivo che lo costituisce: semplicemente, egli *spiace a se stesso*; in lui, l'assenza di amore materno è sentita direttamente come non-amore di sé. Tale ostilità verso se stesso non è che un tratto secondario: essa non può essere molto forte, poiché l'io odiato non può mai essere del tutto un oggetto per l'io che odia; tuttavia, essa è costante ed è il quasi-rapporto che si trova nella fessura non tetica dell'immediato (presenza a sé). Alla stessa maniera che l'io odiato si trova *al di dentro dell'io che odia* come l'io più profondo – ciò che implica un carosello incessante – così la realtà detestata si trova all'interno dell'odio come sua natura e suo essere profondo. Altrimenti detto, il sentimento di ripugnanza è, a titolo di realtà soggettiva, afflitto dalle medesime insufficienze (contingenza, passività, insignificanza, ecc.) che il sentimento ripugnante; e siccome, precisamente, la dicotomia abbozzata non arriva neppure alla scissiparità riflessiva e che, in questa guisa, i due modi passano senza tregua l'uno nell'altro e che ciascuno assume di volta in volta la funzione dell'altro, ne risulta un certo indebolimento del disgusto. Ora, più esattamente, il disgusto *si* disgusta di non essere più intenso, più chiuso, più necessario; insomma, di partecipare all'essere che denuncia e, per dir tutto, di essere, in quanto disgusto, oggetto della mira dell'odio che traduce. E, come si osserverà, due negazioni – su questo terreno – *non valgono un'affermazione*, esse si disturbano vicendevolmente senza sopprimersi: il disgusto si è sentito disgustoso e pertanto non è più disgustato; al contrario, subisce una svalutazione interiore: donde gli viene il suo incarico? chi l'autorizza a manifestare la propria ripugnanza? per che fare? Il disgusto non ha più ragion d'essere di un altro sentimento: se nascesse dall'avvenimento e dalla sostanza, col rigore di una conseguenza che discende da un principio,

potrebbe essere disprezzo implacabile; vago, è errabondo, riempie tutto, tutto lo riempie; la noia di vivere è questo: un'ostilità diminuita, ambiente universale del vissuto; il non-amore s'interiorizza in impossibilità di amarsi, sentita come odio; questo, nell'attimo della sua apparizione, si degrada e diviene una indissolubile unità nella dicotomia: scipitezza oscena del sapore, malevolenza inquieta e rassegnata nella degustazione.

È dappertutto: è la vita stessa di Gustave; più tardi, parlando della propria adolescenza, egli chiamerà se stesso: «fungo gonfio di noia». E la parola *fungo* c'è per insistere sul carattere *quasi vegetativo* della sua esistenza e del sentimento che la riempie. Egli si vede sotto l'aspetto d'una pianta: gli organi di locomozione fanno difetto, essa subisce la propria spontaneità, produce senza ragione, ma senza tregua, le sue marmellate e il suo burro, immagazzina riserve che le permetteranno di proseguire la sua illegittima esistenza. Ma tutti quei succhi che la gonfiano, tutte quelle plenitudini inerti, è proprio questo che egli chiama noia. Mai Gustave ha pensato di rendere responsabile il mondo esteriore: prova ne è ch'egli s'incarna in un fungo. Niente occhi, né orecchie, né mani. Piacesse agli dèi che la noia venisse dal di fuori! Il suo caso sarebbe meno grave. Effettivamente, tutti i giovani si annoiano: vorrebbero correre i mari o la cavallina, battersi, o battere dei primati; restano fra quattro mura, col padre, la madre e i fratelli, nell'universo rituale della ripetizione – stessi ricordi, medesimi scherzi, medesimi giuochi. L'atto impossibile scopre loro la contingenza vegetativa dei genitori, dei mobili, delle occupazioni: vivere è perdere il sangue; essi muoiono vivi nella «casa dei ritorni nauseanti». Ma questa piccola noia minore – che non è priva di una sorta di compiacenza – si dà per una contrarietà provvisoria; l'impossibilità di agire non durerà sempre; la prova ne è che il giovinotto denuncia l'assurdità della sua vita presente in nome dell'inflessibile necessità della prassi; la struttura della «degustazione» non ha variato: lo scopo, preso per la ragion d'essere, fuori di portata, smaschera una spaventosa plenitudine senza ragione; ma già l'atto giustificativo è conosciuto, se ne gode in anticipo con l'immaginazione; l'adolescente nutre la speranza di rinascere, o piuttosto di morire, nel limbo familiare, per nascere alla vera vita legittimata, cioè alla *missione*. Gustave

è più profondamente colpito: l'azione, i significati, l'amore e le sue tenere promesse, tutto gli è mancato in un'età in cui *soffriva* codesta assenza, non avendo mezzo alcuno di *comprenderla*. Egli l'ha dunque vissuta come insufficienza definitiva e come acre abbondanza vegetale dei propri succhi, di sé. Fungo: organismo rudimentale, passivo, impastoiato, gocciolante di abbietta plenitudine. L'immagine è esatta: è così che egli si è sentito fin dai primi giorni della sua vita. Un po' più tardi, universalizzerà la noia: operazione prevedibile e necessaria; ma egli non compie che un'extrapolazione: parte da se stesso e denuncia negli altri uomini, nelle bestie, quella medesima insufficienza che si è scoperta a lui nella sua vita.

La noia, ecco il malessere. È la non-valorizzazione provata. A partire da quel momento comprenderemo senza fatica che egli sia entrato per storto nel mondo del linguaggio. L'amore dà, aspetta, riceve: vi è reciprocità di designazione. Senza codesto legame fondamentale, il bambino è qualificato senza essere significante. I significati lo attraversano e talvolta s'installano, ma gli rimangono estranei: attraverso di essi, l'Altro lo decifra; *altri*, fuggono verso l'Altro; in pari tempo inerti, semi-chiusi, essi manifestano la potenza dell'invisibile occupante. Ridotto alla contemplazione della propria passività, il bambino non può sapere di aver la struttura di un segno e che il superamento vivo del vissuto è, in lui come in ciascuno, il fondamento del significato. Così il linguaggio gli viene dal di fuori: il superamento significante è l'operazione dell'Altro e si conclude con un significato che lo determina dall'esterno. Egli lo decifrerà come ha fatto delle sue prime abitudini: è una passività, risultato *oggettivo*, in seno alla sua soggettività, dell'attività estranea; le parole sono cose che il corso della vita trasporta; durerà molta fatica a farne gli strumenti vivi del proprio superamento verso l'esterno e non vi riuscirà mai del tutto, per la ragione che è stato reso passivo dalle cure materne, e che superamento e progetto – sue possibilità permanenti di agire – sono stati, fin dal principio, *passati sotto silenzio*. Parlare, è agire; poiché egli subisce, gli s'impongono nomi ch'egli impara senza riconoscersi in essi, cioè a dire senza assumerseli. Sono marchi estranei, punti di riferimento per gli Altri; quando indovina il loro impiego e si compenetra, con una lenta osmosi, dei loro significati, è ben lontano dal

presentirvi l'inizio di una reciprocità. Lo si nomina, ma non sa nominarsi. Non resterà a lungo, nonostante tutto, senza scoprire in tali denominazioni, che lo turbano in superficie, una vera ipoteca sulla sua realtà profonda. Non appena un bambino può applicare un nome su uno degli oggetti che lo circondano, egli assimila, in effetti, il nome alla scoperta dell'essere. Gustave non sfugge alla regola, benché forse vi sia riuscito con un certo ritardo: il cane è un cane, e la madre è una madre; ogni cosa possiede, nel suo nocciolo di tenebre, un nome: che una voce lo risvegli e noi godremo della verità attraverso la bocca e l'orecchio. Il figlio minore dei Flaubert non ha vissuto la designazione degli oggetti che lo circondano come *propria* impresa: vi ha messo certamente più sottomissione che spontaneità. Non importa: appena giunge allo stadio dell'*ontologia verbale*, occorre che, volenti o nolenti, questi vari appellativi coincidano con gli attributi della sua sostanza individuale. Egli è Gustave, è Flaubert, è bambino, ragazzino, ecc. Di giorno in giorno la segnalazione andrà precisandosi. Essa gli viene *dal di fuori* e che può egli fare, d'altronde, se non accettarla? È una delle ragioni – e non la minore – dei suoi stupori. Non che i suoi sentimenti siano inesprimibili per natura: l'eterogeneità del discorso e dei sentimenti non è che una favola, in generale e in ogni caso particolare. Solo che la passività di Gustave rende univoco il dare un nome: l'atto verbale, in lui, si compie male. Raggomitolati, ammicciati, senza avvenire, senza ragion d'essere, i suoi sentimenti non pretendono designarsi: agli altri, non più che a lui.

Si sa perché: privo della sollecitudine materna, non ha mai sentito di svegliare l'interesse degli altri e, in certo modo, si limita a vivere giorno per giorno la propria vita senza interessarsi neanche lui. L'intenzione di designare – che significa conoscere e far conoscere – si ritrova, certamente, in ogni attimo della sua esperienza, ma sonnecchia. Si risvegliasse, il mutismo di lui è tanto profondo che le parole non «passerebbero la ribalta». E poi, vi è la noia, questo disgusto di se medesimo; a che scopo vorrebbe egli comunicare il suo minimo-essere, il suo non-valore? Quando le parole imparate diffondono i loro significati, quando questi penetrano a poco a poco negli strati profondi della sua passività, essi gli sembrano

contemporaneamente la sua sostanza medesima e i ripostigli di roba estranea. Non significa, lo si significa, gli si significa ciò che egli è. Ma l'intenzione verbale resta intorpidita, non si slancia verso il senso proposto per assumerselo e ributtarlo come una palla. Egli ha già dei maestri, non ancora degli interlocutori. Il risultato è l'*estrangement*: vi si riconosce senza riserve nei termini del discorso e, contemporaneamente, non vi ritrova nulla di se stesso. Oppure s'immagina di restare al di qua delle parole, che queste servano ai ricchi, agli esseri completi e che egli sfugge loro a causa della sua ingrata povertà. Egli è, prova ciò che dicono: niente altro, niente di più, molto di meno. Lo stupore in questo caso nasce da quel *meno* inafferrabile, indefinibile, che la sua stessa inconsistenza vieta di vedere lucidamente e di opporre alla plenitudine dei vocaboli. Ma accade anche che la parola gli sembri in se stessa strana: il nome proprio, le qualifiche abitudinarie, sono l'essere stesso del bambino; solo che, in mancanza di un'adesione spontanea, codesto essere, indubitabilmente suo, resta fuori della sua portata; è *lui*, il contenuto qualificato non si riferisce che al solo Gustave: ecco l'evidenza. Ma è un'evidenza che si è sbagliata di persona. Si direbbe che è fatta per presentare un bambino a qualche altra coscienza. In questa intuizione verbale, stavolta lo stupore viene dall'*alterità*: o piuttosto, il bambino si smarrisce davanti all'indistinzione tra il medesimo e l'Altro. Egli è se medesimo, in quanto Altro o per un Altro. L'indifferenziazione di tali categorie non ci sorprenderà: per distinguerle, opporle, e poi unirle con legami sintetici in perpetua trasformazione, occorrerebbe il più semplice dei movimenti dialettici, quello della vita, niente di più: e questo movimento esiste, sicuramente, in Gustave, poiché il bambino, sia pure al rallentatore, *sta vivendo*. Ma è sbarrato, nascosto, sviato dalla passività costituita, serpeggia, fiume sotterraneo, nell'immanenza; e quando il fiume scorrerà, molto più tardi, a cielo aperto, il male sarà già fatto; attimo per attimo il fiume rischierà d'insabbiarsi. Nei primi anni, in ogni caso, le categorie si mescolano e si compenetrano: quando la passività è l'unica forma concepibile dell'azione, bisogna subire perfino l'ipseità come un essere-altro.

Gustave resta stupefatto dinanzi a sé, cioè a dire dinanzi alle parole «io stesso»: questo indice è puntato sulla sua vita soggettiva, ne designa insieme l'unicità – che corrisponde al puro sentimento di vivere – e l'unità, sintesi passiva e contemporaneamente attiva, dello scorrimento vissuto. Ora, se è vero che il sapore di un cibo, nella sua bocca, o il freddo dell'alba, si danno *da se stessi* come sensazioni singolari, legate senza contesto a un *qui* e a un *adesso*, è anche vero che l'insignificanza in un bambino non valorizzato, e l'equivalenza assoluta di sensazioni contingenti, danno alla loro successione un certo carattere di generalità. Gustave non ha molto in comune con gli individualisti «fin di secolo»; non è lui tipo da rifugiarsi tra le sottane di sua madre esclamando come André Gide: «Io non sono come gli altri». In realtà, non è neanche possibile di chiamarlo, in quell'epoca, un individuo. Unico? Comune? Il bambino non pone la domanda; semplicemente, senza parole, senza concetti, è sballottato da un sentimento all'altro, e l'unità, d'altra parte, quando è passiva, egli la riconosce: attraverso lo scorrimento di tutto, un'identità inerte rimane, ed egli la sente in modo indubitabile; ma la sintesi attiva del multiplo, cioè a dire, insomma, la persona, sa vederla negli altri, in suo padre, sempre all'opera, in sua madre, efficace e distante; in lui, essa non esiste; in ogni caso, non l'ha mai incontrata. I grandi, tuttavia, lo tengono responsabile dei suoi atti: l'hanno punito, sgridato, ricompensato. È la loro abitudine, egli l'accetta. Ma non ne afferra il senso quando è lui ad esserne causa: quando sarà in età da difendersi, la contesterà; nessuno ha creduto più sinceramente, più aggressivamente, più disperatamente, al Destino, sintesi passiva, rovescio delle carte, verità futura, inerte materialità prefabbricata delle sedicenti persone. «Non mi sento libero», ripete nella sua Corrispondenza. E la metafisica non ha nulla a che fare con codesta confidenza rassegnata. Vuole indicare per prima cosa che non ha mai l'impressione d'essere *agente*, ma costantemente quella di essere *agito*. Inoltre, nei brani più chiari e meglio sviluppati, se la prende, soprattutto, col volontarismo di Louise: secondo la Musa, volere e perseverare è definirsi; l'unità delle azioni unifica il carattere e viceversa. In realtà, è questa l'opinione più diffusa; ma non quella di Gustave: egli giudica che la consistenza della sua «persona» singolare e il ritorno perpetuo dei suoi



comportamenti, sono due effetti indipendenti di una sola causa, che è la permanenza delle sue fatalità oggettive. Queste, inerti sistemazioni della materia, solchi, rotaie, gallerie, discese, salite, svolte, lo aspettano, e decideranno in ogni momento della sua velocità e della sua direzione. Da questo moto subito e orientato, Gustave è *ammassato*, si sente contenuto da un busto d'acciaio: propulsione, impulso, frenature, e telecomandi a partire da un futuro posto di guardia, ecco la sua unità; se ci si dimenticasse un attimo di manovrarlo, le sue carni cascanti si disfarrebbero, egli si scioglierebbe, pozza di grasso, su un binario della ferrovia o si sfilaccerebbe, fumo, nel troppo gran vuoto dell'universo. Nulla da temere: l'avvenire è una memoria, ecco che cosa egli ha sempre sentito; il bambino diceva *io, io stesso* e le parole in bocca sua, nella sua testa, designavano un prodotto di serie, comune e singolarizzato dal suo numero d'ordine, che riceveva la sua unità provvisoria dal lavoro esercitato dagli operai sul loro materiale e che, a poco a poco, l'avrebbe perduta per usura, sotto l'azione di forze esteriori.

*Pensa* forse, questo Destino? Da dove gli verrebbero le parole? Le nozioni? Fin dai primi anni, il dispositivo è installato in lui: egli non avrà bisogno, durante tutta la sua vita, che d'inventare il linguaggio conveniente; sarà la sua opera, che si potrebbe chiamare «Discorso sulla Fatalità». Ma, sulle prime, non ha che un sentimento confuso. Quando il medico-filosofo, all'inizio, gli dice: *tu*, la parola assume in quella bocca imperiosa tutt'altro significato: tu, il responsabile, tu che devi obbedirmi e che, di conseguenza, lo puoi. Il bambino non sa ancora parare il colpo, né sciogliere il *tu* con l'*io* nell'«*egli*» del destino; riceve passivamente codesta designazione. *Tu* vuol dire *io* per *Lui*. Ciò significa che accetta la *responsabilità* per sottomissione al Padre e che ne fa un carattere periferico della propria passività. In pari tempo, l'ho detto, il *tu* risveglia in lui vaghe reminiscenze: il ricordo di quello che egli non è mai stato, di quello che egli non può non essere, in silenzio. Questi richiami senza contenuto sprofondano nell'oblio. Ma lo stupore incomincia: l'appellativo contesta se stesso e contesta il bambino nel suo essere. No: la contestazione suppone l'opposizione, il legame sintetico di reciprocità negativa. Si tratta piuttosto di una lieve derealizzazione che va

dalla parola alla persona e torna dalla persona alla parola. Io sono io: il bambino si riconosce senza possibilità di dubbio; e poi *non sono* io: la parola diventa pietra da taglio, Gustave vi urta contro; respinto, contempla codesta massa impenetrabile che lo racchiude in sé e lo esilia fuori del suo essere. *Da dove* la contempla? Si è egli rifugiato nel silenzio? No: tutto è parola. Comunque, le parole che lo designerebbero più esattamente gli mancano. Gli mancano, ma un posto è riservato loro: il mutismo, parola futura, è il crocicchio da cui il bambino contempla la parola nella sua plenitudine e nella sua insufficienza. Ma né la sua età, né la sua passività gli permetteranno di cercare un'espressione nuova; così il mutismo è attesa passiva. Del resto, non facciamone una regione dell'anima: il corpo intero del piccolo San Sebastiano è trafitto da parole la cui asticella vibra ancora. In realtà, nella misura stessa in cui il mutismo è parola, la parola è muta nella propria essenza. L'ebetudine, questo è: l'insufficienza del verbo in atto, denunciata dal verbo in potenza: lontana, opaca, la parola affascina e, nello stesso tempo, s'innalza in fondo all'anima, inudibile, assente. L'atto verbale rimetterebbe tutto a posto, definirebbe l'assenza con l'insufficienza del termine presente e viceversa; in una parola, i due termini si genererebbero attraverso la loro differenza. Ma la passività di Gustave non gli consente di compiere l'operazione: dunque aspetta. Che cosa c'è in lui, quando resta inebetito, succhiandosi il pollice per ore intere? Niente e tutto: un mezzo linguaggio, un rapporto di non reciprocità, delle brume viventi, che si affasciano sulla pietra che le nomina e si stupiscono di non essere pietrificate, il sentimento di essere sé fuori di se medesimo, l'attesa, infine, timida, delusa in anticipo, d'una metamorfosi: la vita corroderà quei blocchi d'opacità, libererà la vita che essi imprigionavano – oppure l'assorbiranno a poco a poco, il bambino finirà col fondersi con l'essere oscuro della materia senza interiorità. È a partire dall'«Io», prima designazione della sua realtà soggettiva, che bisogna capire il moltiplicarsi degli stupori: ogni qualifica del bambino – «bravo», «cattivo», «tranquillo», «sovreccitato», «stanco», ecc. – si dà per una determinazione della sua ipseità; essa è *sua* nella misura in cui l'io ne è colpito; così, sia che si designino i suoi umori, i suoi comportamenti, o i suoi «tratti di carattere», quei segni parteciperanno

dell'ambiguità della nozione-madre e della parola che la esprime. Queste osservazioni permettono di decidere: le prime ebetudini non sono gli effetti di un conflitto natura-cultura ma i sintomi d'una malattia interna del linguaggio; il bambino non valorizzato non può esprimersi che in termini di valore: infatti, si applicano alla sua realtà soggettiva denominazioni che rimandano necessariamente all'autonomia della spontaneità, all'unità sintetica dell'esperienza, a tutte le strutture della prassi, cioè a dire al fondamento di ogni legittimazione; sarebbe perfetto se, al momento buono, Gustave fosse stato messo in condizione di esercitare la sovranità che quelle denominazioni legittimano: i figli amati sono dei principi; preferiti, regnano fin da piccini; ma se un bambino viene accolto nell'indifferenza, è erba selvatica. Gustave, erbaccia, non ascolterà da nessuna bocca il linguaggio delle piante inutili, l'unico che sia il suo. Più tardi, molto più tardi, lo inventerà da sé; frattanto, l'erba si esprimerà nel linguaggio regale, cioè a dire: con parole d'uomo che la tradiscono. O piuttosto, no: non si esprimerà affatto. Le passioni di Gustave, noi le conosciamo attraverso quelle della sua incarnazione, Djalioh: scarmigliate, inconsistenti, variabili, esse persistono, si sfilacciano, passano le une nelle altre e *si provano* senza tentare di rivelarsi; le parole prestate dagli adulti mirano, in quei lai senza melodia, a non so quale spontaneità creatrice e sovrana che il bambino non ha mai incontrato in sé; poco dopo, hanno un bel restituire esattamente la successione delle note, non è più *la medesima*: l'assieme, senza visibili ritocchi, è organizzato, offre l'unità di un'impresa, un lieve restringersi farà del primo accordo e dell'accordo finale una reciprocità di riflessi, ogni suono rimanda ai precedenti, annuncia i successivi, e si distacca, forma singolare, sullo sfondo della totalità musicale. Insomma, il linguaggio umano renderebbe umani quei colori e quei piaceri: li dipingerebbe quali dovrebbero essere e non quali sono. Quando Gustave sprofonda in se stesso, quando subisce i propri umori, non s'innalza mai fino al desiderio di comunicare; e quando è innalzato *dall'Altro* al livello del discorso, risponde alle parole induttrici con parole indotte, senza neppure immaginarsi di poterle riferire a se stesso. Ben presto sarà all'espressione in generale e sotto tutte le sue forme, che si comunicherà codesta alterazione patologica.

Egli vive nella società, dunque *esprime*: ognuno dei suoi gesti è «ricordato contro di lui» o può esserlo. Ma i sentimenti freddi, lenti, dolorosi, che si schiacciano, o diventano cisti, o evaporano, nel più profondo, nell'abisso del cuore, sono vissuti come una diminuzione organica, come un impiccolimento dell'essere – arteriosclerosi, rallentamento delle pulsazioni, ipotensione o rilassamento muscolare – e, quantunque un mutamento di colore o un balbettamento possano manifestarli, essi non si esprimono, si deprimono; l'ordine espressivo e l'ordine emozionale saranno così presto divisi nel bambino, che si può dire a colpo sicuro ch'egli non sente mai quel che esprime e non esprime mai quel che sente. Allora, si dirà, che cosa mai  *presenterà* agli altri? Rispondo: nulla. Egli  *rappresenta*, fa parte di una  *rappresentazione*. O, se si preferisce, i gesti e gli atti si organizzano da sé, senza riferimento alle realtà vissute; essi rinviano agli altri ciò che vorrebbero che fosse Gustave, o che Gustave vorrebbe essere per loro – due fini che talvolta si oppongono e talvolta non fanno che uno. Si vedrà più avanti che il secondogenito dei Flaubert non ha smesso di recitare delle parti. Strano contrasto tra l'uomo sociale e quell'erbaccia, in fondo a lui, folle e paziente che languidamente, passivamente, tenta di distillare – come un succo – il linguaggio della vita nuda. Eppure Gustave è qui intero, ingannatore quando è uomo, vero quando resta vegetale. Se parla di sé, nella sua Corrispondenza, sarà lo schizzo d'inchiostro della seppia. Se inventa, se racconta delle storie dichiarandole false, non abbandoniamo neanche un attimo il vero. Ma bisogna capire: il vero vegetativo è il prodotto di un'attività passiva; impregna le parole sovrane d'un senso profondo che nessuna parola potrà mai ricostruire. Lo vedremo: comunque, è la sua arte, è la sua solitudine; mentre la  *rappresentazione* si vive al livello dei rapporti umani, nella sovraeccitazione – seguita in genere da prostrazione. La presenza dei suoi congeneri lo agita enormemente: essi hanno esigenze che egli conosce male; occorre cedervi, a rischio di svelare l'impostura e che Gustave non è uomo del tutto: i gesti e le mimiche si prendono a spintoni, è la farsa è il baraccone da fiera, è il «*Garçon*»;\*\*\*\* e se gli spettatori sono convinti, tanto meglio: Gustave cercherà di osservarsi  *con i loro occhi*. A questo volevo arrivare, cioè a dire, al pitiatismo: perché è proprio di questo

che si tratta: in società, Gustave perde la testa; non guarda nessuno e non vede niente; è *veduto*; ci si accorga o no della sua presenza; codesta visibilità totale è, difatti, una disposizione interiore; trafitto da mille sguardi, illuminato da tutte le parti, si persuade subito di essere su un palcoscenico – sarebbe in qualche modo un teatro in pista – e che bisogna recitare cinque atti senza interruzione. Si strappa d'un colpo alle letargiche malinconie, salta al piano superiore – reparto delle mimiche, dei gesti, delle espressioni, dei significati – dove, con una crisi di nervi comandata, si trasforma in allegro omaccione stentoreo. I testimoni ci riferiscono che non era molto convincente. Non vuol saperlo, lui: se è in mezzo agli uomini, è visibile; se è visibile, recita; se recita, la vittoria è acquisita *de jure*. Alla fine, ansimante, in preda a quell'io che ospita e che non ha mai incontrato, ode gli applausi silenziosi d'invisibili mani: è più che sufficiente; cieco e sordo alle reazioni autentiche del pubblico, si lascia persuadere dall'entusiasmo degli altri che l'interprete e il suo formidabile personaggio non sono e non sono mai stati che uno solo.

Vediamo che non si tratta di una menzogna concertata, né di una vera commedia, ma di una difesa. E che codesta difesa, voluminoso fastello di segni, tenta una diversione: si rompono i timpani con grida, si stancano gli occhi con movimenti giganteschi e precipitosi. Ma codeste danze accaparratrici rivelano una lesione grave. Gustave non ha mai creduto, di se stesso e dal solo se stesso, di essere quale si rappresentava. Crede di aver persuaso gli altri e si affascina sulla fede che crede di aver dato loro. L'*impatto* degli altri è *così forte* che essi gli rimandano la sua commedia sotto le apparenze del vero e lo costringono a condividere il loro errore, quando egli è il meglio situato per denunciarlo. E *così debole* in pari tempo, che egli non si cura affatto di interrogarli e che essi non rappresentano, in quel giuoco di riflessi, che il distratto principio dell'alterità. Dovremo ritornarci sopra quando studieremo la sua «nevrosi»; la patologia del credere deriva dall'isterismo piuttosto che da quella epilessia su cui lo hanno così a lungo tormentato. Ciò che per il momento ci interessa è interrogare la sua protostoria: quella vocazione isterica di Flaubert, non se

ne troverebbe forse la spiegazione nella costituzione passiva che gli è stata data?

È la Verità che ne è causa: perché egli la *riconosca* e l'affermi – altro non fosse che il travestimento di un errore o di una menzogna – è necessario e sufficiente che l'Altro l'abbia stampigliata. E, beninteso, egli non s'ingannerebbe se riguardasse il Vero come un'opera comune e come un'esigenza di reciprocità: non *saprò* mai nulla se l'Altro non se ne farà garante, ma bisogna aggiungere che il Sapere altrui non ha altra garanzia che me stesso. Ora, è la reciprocità che Flaubert ignora: abbiamo visto, vedremo meglio ancora, che cotale relazione gli sfugge: assente, non può concepirla; presente, non la capisce né l'approva, né può attenervisi: Gustave si dà tanto da fare, che essa si spacca, oppure la trasforma in relazione feudale. La spiegazione già la conosciamo: attivo, egli farebbe l'esperienza dell'antagonismo o della mutua assistenza, è il mondo degli uomini; passivo, si subisce perché subisce la dominazione estranea; l'attività fa parte delle attribuzioni altrui: Gustave può esserne l'oggetto. Il soggetto, mai. Ora, la Verità è sempre un'impresa: è per questa ragione che Gustave la ignora o la subisce. *La ignora*: mai gli capitano quelle attive illuminazioni – intuizione e giuramento mischiati – che *decidono* quel che esse *constatano*. Ho detto che quella vita rischiosa e timida stava per tentar di darsi un linguaggio; ma per essa si tratta meno di definirsi che d'insinuare un sapore nelle parole; la si assaggia, e passa; la degustazione non è conoscenza: si fissa, parassitaria, sopra un momento del vissuto che la trascina nell'oblio. Che cosa manca? L'atto elementare: l'affermazione. *Egli subisce*: se l'affermazione è costitutiva del Vero, toccherà dunque all'Altro d'opinare. L'atto di giudicare appare al bambino come una prassi estranea. Tale atto suggella delle parole, dei gesti. Una volta segnati, essi hanno uno strano potere: s'insinuano attraverso gli occhi e le orecchie come editto sovrano che dà a vedere, a credere, l'essere quale è. Le «ingenuità» di Gustave non hanno altra origine: se l'altro decide, l'unico fondamento del sapere è il principio di autorità. Dunque, il bambino proporziona la propria credulità all'importanza familiare, sociale, all'età, alla prestantza, al sesso del suo interlocutore. I danni sono considerevoli: il vero enunciato si manifesta in una

proposizione – sintesi attiva – articolata dall'altro. Questa si stabilisce nel bambino, con le sue articolazioni, come una sintesi originalmente passiva. A tale rovesciamento, il *dire* perde la propria funzione. La medesima frase mira ai medesimi oggetti, li unisce con i medesimi rapporti: eppure tutto è cambiato. Capire le parole è ricostruire la sintesi; è costruirla *in anticipo*: si comprende a mezze parole, a mezze frasi. Il pensiero appare contemporaneamente ai due interlocutori come fosse *l'oggetto medesimo di fronte ad essi* – quell'albero, quella screpolatura del muro, quella sedia – e come l'esfoliazione attiva e pratica di *quell'oggetto* in rapporto alla totalità di quanto lo circonda. L'atto di svelare – operazione dell'uno o dell'altro – comprende un'indicazione trascendente, l'invito *a sfuggire da noi stessi verso...* e, se l'invito è accettato, un atto indotto ma autonomo, ripetizione del primo superamento, la presenza dei due uomini l'uno di fronte all'altro, attraverso l'attualizzazione della loro presenza comune di fronte alla cosa. La Verità ha tutto il carattere del lavoro: essa è quella trasformazione disciplinata della cosa in se stessa, che non cessa di rimaneggiare le relazioni umane attraverso e per mezzo del rimaneggiamento di *tale* realtà. Rimaneggiarla, certamente, è solo inventare di farla apparire sullo sfondo totalizzante e – senza allontanarla da quell'ambiente che la produce e la sostiene – lasciarla svilupparsi nella luce nera dei nostri sguardi, come lo farà irresistibilmente e in ogni caso nella notte del Non-Sapere, cioè a dire del tutto. Ma, con questa sola impresa, l'uomo si oggettiva nell'oggetto che svela. Ciò significa che l'oggetto, con la sua apparizione, con la sua luce, coi limiti dell'esfoliazione e degli sviluppi ipotetici previsti, definisce l'uomo, o piuttosto il gruppo a cui appartiene, le conoscenze già acquisite, i metodi, le tecniche, e i rapporti di lavoro. Designando la cosa, rivelandola immutabile, sotto il nome di oggetto, l'uomo si oggettiva; divenendo oggetto *mediante e per* la prassi umana, la cosa, senza alterarsi, designa l'uomo all'uomo come *oggetto umano*. Sopprimiamo il momento della prassi in uno dei lavoratori – il più piccolo, Gustave, non appena saprà parlare – che cosa succede? Questo, per prima cosa: gli oggetti senza nome non sono ufficialmente riconosciuti o, più esattamente, non esistono affatto; vivono in concubinaggio con l'essere, come fa il piccolo Flaubert con l'esistenza. La

Verità – e anche l’errore, s’intende – non ha significato per lui quando è solo. A tre anni, a quattro anni, si fanno delle congetture, ci si promette di riferirle ai genitori, si dimenticano, rinascono in occasione di stupori precisi: è un esplorare i comportamenti di *veridicità*. Flaubert non partecipa a questo giuoco: passivo, lascia scomparire insieme i sentimenti che prova e le cose che vede. Che abbiano dei nomi, codeste realtà estranee, egli non ne dubita: *dal momento che ha dei genitori!* Ma egli non vi pensa, se ne infischia e poi quei nomi non gli appartengono: il rito di dar loro un nome è privilegio dei grandi. Per lo meno, potrebbe domandare a sua madre, come fanno tanti bambini della sua età nello stesso periodo: come si chiama questo? Perché è così? ecc. Ma no: la domanda lascia supporre che si sia fatto dapprima l’atto di dare un nome a vuoto e vagamente. Noi ben sappiamo che Gustave non ha agito: né in questo modo né altrimenti. Se gli adulti insegnano il nome di una pianta o di una bestia, è per capriccio o per dovere; non avendo domandato nulla, egli riceverà la parola come un rapporto sacro tra i genitori e la cosa; si è voluto gentilmente iniziarlo a quel rito, egli servirà il culto; chierichetto del linguaggio, gli verrà addirittura richiesto, in determinate circostanze, di prendere a prestito questa o quella parola e di pronunciarla – come si potrebbe incaricarlo, all’occasione, di far vibrare un gong o di suonar le campane. Comunque sia, non si tratta che di un prestito; dopo l’uso, si restituisce il vocabolo al dizionario dei grandi, che non è ancora quello delle idee accettate. In altri termini, Gustave nomina quando accede al mondo sociale della comunicazione; nomina su ordine degli altri, attraverso di essi e per essi. Tornando alla sua solitudine, ritrova la semi-clandestinità delle cose e di se stesso; la Verità plana al disopra della sua testa, egli non ha neppure l’idea di alzare gli occhi per guardarla. Ora, l’intuizione nominativa è colta concreta dalla cosa quale è attraverso l’atto che le dà un nome. Gustave ignora codesta intuitiva plenitudine: non che la cosa non ci sia, non che egli non la veda e non la tocchi; ne gode con tutti i sensi. Ma non la svela come *oggetto*, salvo a ricominciare l’impresa che tenta di classificarla nell’erbario del sapere; codesta appercezione del mondo esteriore attraverso i sensi e i sentimenti d’un bambino clandestino, non ha certo per effetto di confondere la frontiera dell’Io e del Non-Io: la



struttura generale di *oggettività* è data confusamente fin dalla nascita. Il bambino muto distingue spontaneamente quel che gli appartiene e quello che appartiene all'ambiente. Solo che l'oggettività dovrebbe, in lui come nella maggior parte dei bambini, sollecitare in ogni attimo delle oggettivazioni particolari: il mondo oggettivo dovrebbe popolarsi di oggetti. Neanche per sogno. Le intuizioni della sua sensibilità non infirmano l'evidenza emotiva, ma neanche la confermano: passive, esse sono subite senza il minimo riferimento alla Verità. Eppure sono esse che dovrebbero sostenere la designazione: ma nessuna folgore, nessun lampo, nessun *Fiat* le traversa, neppure se il corso del vissuto trascina con sé dei relitti, parole a mezzo dimenticate. Insomma, nessuno stupore, nessuna particolare domanda: non potendo dettagliarsi, capita al sistema intero di rovesciarsi; il problema riguarda allora il *tutto* ed ecco lo stupore: perché vi sono dei nomi? Ma quel che ci importa soprattutto è che il momento sociale della oggettivazione non viene mai corretto, contestato, né confermato dal ritorno intuitivo «alle cose stesse». Ora il sapere si fonda – direttamente o indirettamente – sull'evidenza immediata, che è tutt'insieme panorama completo, godimento e sguardo guidato. Con la sua evidenza, la cosa mi possiede abbandonandosi, ma io mi affermo accogliendola «senza aggiunte estranee». Il sapere è rigorosamente impersonale e poi siamo noi e poi sono io. La conoscenza di tale particolarità della cosa, inflessibilmente vera, è il *nostro* bene comune; ma attraverso l'intuizione che la verifica una volta di più, qui ed ora, essa è *mia*: mi colma, m'impegna e mi definisce. Con l'evidenza, faccio appello alla comunità storica nei riguardi dell'impersonalità rigorosa, e agli altri nei riguardi di me stesso; mi recupero nel perdermi. Questo esercizio è perciò *etico*: è un atto che istituisce la persona, ma che non può effettuarsi se non sulla base d'un *valore* anteriormente riconosciuto. Il ricorso all'io, infatti, suscita una fiducia assoluta del soggetto nella sua propria persona ma, dapprima, la suppone. Gustave, non-valorizzato, non può in nessun caso considerarsi come una maglia assoluta di una catena di operazioni collettive. Né tenere il corso simultaneo delle cose e della propria vita come garanzia di una proposizione verbale. Provare l'essere, sì. Ma non decifrarlo.

Il risultato è doppiamente disastroso: la realtà stessa del proprio Io gli rimane estranea; lo conosce per sentito dire. Di fatto, la struttura fondamentale e immediata dell'Ego, è l'affermazione spontanea nel cuore dell'intuizione concreta. Per Gustave, non è nemmeno che codesto Ego gli sfugga, che egli resti confuso, imbrogliato, o che il bambino abbia paura di vederlo in faccia; il fatto è che egli appartiene a un'altra categoria e che non esiste al di fuori dell'universo dei significati, ciò che vuol dire: al di fuori del linguaggio, potenza magica degli adulti. Se la parola gli torna in testa all'improvviso, il bambino si sgomenta e la stupefazione rinasce. Ma, salvo quegli spiacevoli incontri, nessun vero rapporto dell'atto con l'essere fa sorgere di colpo l'oggetto dal soggetto e il soggetto dall'oggetto. Non sarebbe niente ancora se, nell'universo sociale, il bambino non avesse ricevuto un nome proprio, un Io, delle qualifiche; solo, in giardino, non se ne fa niente; non appena la madre o la serva lo hanno chiamato, egli le ritrova. Se da una finestra gli si grida: «Che cosa fai?» egli passa dalla ruminazione all'universo dell'impresa. Bisogna d'altronde riconoscere che si trova più spesso in questo che nella solitudine vegetativa. Ora, ogni significato verosimile comporta, per se stesso, un'ipoteca sulla nostra fede: l'universo dei segni è per prima cosa quello della fede: in ogni frase udita, in ogni parola che risuona nell'orecchio, scopro un'affermazione sovrana che mi è diretta, che esige che io me la assuma. Si distingueranno due momenti, benché in generale siano confusi: la dichiarazione *mi colpisce*, vi *credo* in quanto essa resta per un istante l'atto regale dell'Altro, la sua metamorfosi *in uomo*, la diffidenza è una malattia; bisogna cominciare dalla credulità, o negare l'uomo: ci si farà imbrogliare all'inizio, ma che importa? dopo tutto, se l'Altro vuol essere sub-umano, tocca a lui fare la prova, non a me. Quel primo momento passivo – fiducia d'un uomo in un altro – si supera immediatamente in direzione della reciprocità: affermo sovraneamente ciò che mi viene sovraneamente affermato. Tuttavia, sarei vittima ogni momento delle menzogne e degli errori, se non disponessi – in linea di principio se non in ogni caso – di veri *trasformatori*. O piuttosto non ne ho che uno, ma che varia senza tregua: l'evidenza. Ciò significa che riprendo l'affermazione dell'Altro, conformemente alla sua esigenza, ma, in presenza della cosa,

attraverso l'intuizione che ne ho. La fede scompare automaticamente: cede il posto all'atto. Ora, io so: con un sì, con un no, con un forse che strappo alla cosa – o con un silenzio che consente tutte le congetture – ho trasformato il verosimile in verità. Tale è, quanto meno, l'operazione ideale. Nella maggior parte dei casi essa non è possibile. O non immediatamente. Rimango allora nel mondo dei segni, dell'autorità, delle fedi. In una parola, la lingua *parlata*, senza il correttivo dell'evidenza, è caratterizzata da questo tratto fondamentale: la credibilità. E questa giunge a me attraverso gli altri, attraverso le loro parole, come il potere del sovrano giunge ai propri sudditi. La fede non è un fatto di soggettività individuale, e noi non siamo *disposti* a credere per non so quale tendenza ereditaria; si tratta d'un rapporto intersoggettivo, d'un momento incompleto dello sviluppo del sapere; è la presenza in noi d'una volontà estranea che unisce delle parole in una sintesi assertiva e che ci affascina e ci aliena fino a che la trasformiamo nella nostra volontà.

Gustave, dacché si trova nella società, cioè a dire in famiglia, è circonvenuto, invaso, penetrato dai segni e dalla loro imperiosa credibilità. Egli crede. Ma, a differenza degli altri bambini, non oltrepassa mai questo primo momento del sapere. Ciò proviene insieme dall'esser stato reso passivo e dal fatto di non disporre di nessun trasformatore. In realtà, le due ragioni non ne fanno che una: il bambino passivo non può neppure concepire il progetto di appropriarsi l'atto altrui, riaffermando l'affermazione o negandola; è lui, certamente, che mantiene l'unità sintetica della proposizione, per questo solo motivo, che essa incontra nella sua ipseità qualcosa insieme di astringente e di totalizzante, ma si limita, egli crede, a sostenere passivamente la sintesi operata dall'altro; la frase resta in lui contemporaneamente come una molteplicità vagamente *contenuta* dal restringimento naturale del vissuto, e come un sigillo impresso sui suoi sentimenti imprecisi per impedirne la dispersione. Ma il progetto verbale dipende inoltre da una evidenza: la *vista* dell'oggetto può sollecitare di per sé colui che parla ad assumersi la formula affermativa o negativa di cui è depositario, o di revocarla; può anche darsi, prima di ogni speranza d'evidenza, che diversi fattori lo invitino a prendere posizione: in questo

caso, egli non deciderà niente senza aver preteso la pura visione della cosa. In Flaubert, non accadrà né una cosa né l'altra: ed è, ancora una volta, la passività ad impedirgli di concretare le sue intuizioni sofferte in evidenze *veridiche*; in altri termini: di dare al semplice godimento la struttura di un atto; niente trasformatore, niente controllo. Né mai quella solitudine – provvisoria, ma essenziale – da cui sorge la decisione: «Io solo, e questo basta». \*\*\*\*\* Gustave soffre d'una malattia della Verità; le categorie cardinali gli fanno difetto: né prassi né visione. Quanto all'Ego, resta al livello dei significati. Diremo che il Vero, ai suoi occhi, non esiste? Sì e no. Senza dubbio lo scetticismo è la sua vocazione: la Verità, per lui, è la Scienza che inseguirà fino alla fine, coi suoi sarcasmi, e che vuol smascherare in *Bouvard et Pécuchet*, perché essa sprofondi sotto il peso delle proprie contraddizioni; niente è sicuro, poiché l'evidenza è perduta: se le idee adeguate non portano un segno, come riconoscerle? Tutto si equivale. E Gustave ci farà sapere che egli «non ha idee», che non bisogna mai concludere, che bisogna rispettare tutte le opinioni, purché siano sincere. Il cuore – cioè a dire l'adesione patetica – sostituisce qui i «criteri» assenti: che si tenga a certi pregiudizi con tutte le forze, che si uccida se qualcuno osa toccarle – o che si muoia – questo basta: saranno *validi*.

L'operazione consiste nel sostituire le evidenze col godimento patetico senza alterare la sua passività fondamentale: siamo all'inizio d'un secolo che non inventerà la «menzogna vitale», se non al momento di cedere il posto al nostro. Tuttavia, è già presente quella menzogna, resa necessaria dal bisogno che se ne ha: essa fa sfoggio ad ogni pagina della *Corrispondenza*. Della Religione stessa vedremo che Flaubert dirà che contiene senza dubbio una Verità fondamentale; prova ne è, ai suoi occhi, che essa è *istinto*. La Verità non è che il bisogno di credere.

Ma, d'altra parte, codesto scetticismo del cuore non ha niente di comune col pirronismo, sforzo ragionevole per negare la ragione: traduce lo smarrimento, il risentimento, uno sforzo sornione per sostituire il cuore alla mente e l'irrazionale all'intelligibile. Non è una dottrina, ancor meno un'impresa: appena appena un modo di vita. In opposizione a questa irragionevolezza vissuta, timidamente dichiarata, resta l'organizzazione

sociale dei significati; Gustave vi sguazza come chiunque altro; se ne rende conto appena esce dalla solitudine. Ora, codesto universo è *vero*: prova ne sia che contiene la parola Verità e che questa parola si applica ad alcune proposizioni verbali. Gustave ci parlerà più tardi delle idee accettate, con un umorismo tanto più acre in quanto ha accettato tutte le sue. In particolare, quella della Verità. Dunque, vi crede: è la volontà dell'altro, in lui. Scettico, si guarda bene dal concludere: il Vero non esiste; equivarrebbe a formare un'idea, ad affermarla, a rivendicarla. Socializzato, egli è abitato dal pensiero degli altri, subisce, come una fede, quella che è una loro asserzione. Così la Verità – determinazione verbale del *mondo espressivo* – è il fondamento delle sue fedi. E, la fede, è – come rapporto sociale di nonreciprocità – il segno della Verità. Questo luogo comune, pensiero inerte che passa di bocca in bocca e di cervello in cervello, entra in Gustave attraverso l'orecchio, schiaccia quella giovane mente sotto il peso di affermazioni accumulate, vi si stampa per sempre. Domina ed affascina insieme. Il dominio è l'alterità trionfante che s'impone alla passività; il fascino è l'aurora d'un desiderio non articolabile e senza tregua dimenticato; come potrebbe quel bambino dire – e dirsi – che è tentato di assumersi il cambio della guardia e a sua volta, di affermare, dal momento che le strutture essenziali dell'asserzione gli fanno difetto? La sollecitazione che subisce senza comprenderla, è nel segno stesso, nella maniera con cui gli è stata comunicata: la voce autoritaria del medico-primario risveglia in lui, reminiscenza o desiderio, la coscienza incerta dei poteri negletti; si augura di ritrovarli, e non riesce che ad imitare gli accenti imperiosi che l'hanno turbato. Dominio, fascino, che si degrada fino all'imitazione: tale è la fede in Gustave; che si può riassumere dicendo che essa si definisce come alienazione, senza ricorso, agli adulti. È ben così che la sente: che un enunciato lo alieni alla famiglia intera ed egli, senza esitazione, lo battezzerà verità. Ora, la Verità esclude rigorosamente la fede; non ch'io non possa *credere* a qualche oggetto assente, conosciuto per sentito dire, e che sia, d'altronde e per altro, *vero*, cioè a dire presente all'evidenza; semplicemente, quando *vi credo*, non è vero; se mi avvicino e lo vedo, non *vi credo* più. La fede è l'Altro in me; la Verità è l'oggetto dinanzi a me,

apparizione disalienante perché essa non accade mai se non mediante o per la libera riaffermazione dell'Io. Per questo motivo, il vero non è mai *soggettivo*, a differenza dell'*opinione*; è la prassi stessa, rapporto duplice e complesso degli uomini tra di loro attraverso il loro lavoro sul mondo, e degli uomini col mondo attraverso la reciprocità (virtuale o reale) dei rapporti umani.

Tutti questi caratteri del Vero sono contenuti nella sua nozione: Gustave ne conosce qualcuno. Ma per sentito dire: la Verità, gli ha detto suo padre, è così fatta. Perché no? Egli lo crede; dunque non sa né sente nulla. La Verità, fondamento totalizzante di tutte le verità in cui s'incarna, può diventare anch'essa oggetto di un'intuizione rigorosa: fatto il ricorso all'evidenza fondamentale, non se ne distingueranno più di prima – cioè a dire, senza intuizione specifica – errori e Verità particolari. Ma non si potrà mai più confondere il Vero – totalizzazione assoluta e disordinata – con l'Errore, principio supremo di ogni ordine gerarchico. Due mondi, il primo dei quali respinge l'altro inflessibilmente. Per Gustave, non ve n'è che uno: quello dell'ordine. L'ordine e la Verità non fanno che uno: questa e quello sono garantiti da suo padre. E se, in certe circostanze, capita che una proposizione, giudicata per vera dagli spiriti retti, si presenti senza qualcuno dei tratti, o dei gruppi di tratti, che costituiscono il vero, può darsi che il bambino constati tale assenza, ma non vi vedrà niente di più che un invito alla prudenza. Non adotterà quell'idea senza aver continuato per qualche tempo le proprie consultazioni. *L'oggetto* – cioè a dire, qui, la Verità, sempre assente – *non gli resiste*; egli vi *crede* senza vederlo o, piuttosto, vi sostituisce la Fede. La Verità, per lui, è la Fede, perché egli ha fede nella Verità; crede sinceramente alla credibilità di tutti i significati: basta eliminare le mende con le precauzioni d'uso, tutto il rimanente è, per principio, articolo di fede. Le più diverse forme d'espressione – dalla mimica al «linguaggio dei fiori» – si riferiscono a significati – verbali o non verbali – che sono *veri*, cioè a dire credibili per questa sola ragione, che sono espressi. La Fede sarà gerarchica: è proporzionata all'importanza dell'interlocutore, cioè a dire alla sua potenza affermativa. Così il bambino,

sostituendo la Verità con la fede gerarchizzata, confonde in partenza l'Errore e il Vero, l'Alienazione e la Libertà.

Benché vuota, e pur avendo di mira delle assenze, la Fede comporta nondimeno una certa potenza soggettiva: l'Altro afferma in Gustave, e questo dominio affascinante può generare sentimenti robusti; si ritrova qui la plenitudine del *patetico*: non che esso sia la garanzia del segno (il segno, in quanto viene dall'Altro, è la propria garanzia); solo che il ribollire delle passioni rassomiglia, per il bambino, a un'adesione, a un rifiuto; è l'immagine passiva dell'atto. Quando ripete con rabbia una massima, non riesce tuttavia ad appropriarsene. Ma lo scatenarsi delle forze affettive dà qualche potenza all'imitazione ripetitiva: nessuna *visione*, nessun superamento spontaneo della frase verso un'altra, verso il suo oggetto; ciò non impedisce che la pseudo-verità sia profondamente *sofferta, provata*. Per farmi intendere, farò uso di un paragone. Le opere teatrali comportano molte affermazioni; i personaggi possono ingannarsi, affermare per passione, truccare le loro evidenze, non importa: vedono e dicono ciò che vedono, tutto il comportamento è un atto. Ora, dopo numerose prove, ho constatato che la maggior parte degli attori sono incapaci, sulla scena, di *rappresentare* il comportamento affermativo. Gli stessi, fuori teatro, affermano o negano tanto spesso quanto i loro spettatori, vale a dire in ogni momento. Ma, quando recitano, l'azione cede il posto alla passione. Ascoltateli: soffrono quel che dicono; se debbono convincere, metteranno tutto in opera – calore del tono, impetuosità, violenza selvaggia di desiderio o di odio – tranne la certezza del giudizio fondato sull'evidenza. Questo, quando lo si esprime, è un invito alla reciprocità; libero, si rivolge alla libertà altrui, ma l'attore vuol persuadere *per contagio*. Non appena ha detto: «Il tempo s'è sciupato», sappiamo già di entrare nel mondo dei pianti e dello stridor di denti: egli *non sa* che il tempo si è sciupato; a quanto sembra, sente non so qual tristezza nelle ossa che gli strappa codesta frase come un grido. E un così strano comportamento non ha che una spiegazione: ogni opera drammatica è fantasmagoria; l'attore, per profondamente impegnato che sia nella sua parte, non perde mai del tutto coscienza della irrealtà del proprio personaggio. Certo, dopo lo spettacolo, gli capiterà di dire che la commedia è vera; e può

essere anche che abbia ragione. Ma codesta verità è di un'altra specie: essa concerne l'intenzione profonda dell'autore e la realtà cui egli ha mirato attraverso quelle immagini; in breve, *Amleto*, lavoro di Shakespeare, preso come un tutto, dà in pasto una verità; Amleto, eroe della tragedia, è un'allucinazione. E quale che sia l'opinione dell'attore sul senso profondo del dramma, suo compito è quello di riprodurre, parola per parola, gesto per gesto, la totalità dell'opera: ciò significa ch'egli si muove in un universo immaginario, vero, può darsi, nel suo insieme, ma, nel dettaglio, privo di verità. Tuttavia, la verità c'è, la parola è pronunciata nel lavoro: si svela al pubblico l'errore di quel protagonista, la menzogna di quell'altro. Ma di che si tratta, se non di *imitare* la sciocchezza dell'uno e le astuzie dell'altro? Al contrario, l'affermazione, la certezza, l'evidenza non appaiono mai sulla scena: noi non ne vediamo che delle imitazioni più o meno riuscite. In realtà, *sempre fallite*: non si può dare del *Fiat* che un'immagine umiliata. Il talento dell'attore non è in causa: è il materiale che è cattivo. Poiché la prassi è rigorosamente bandita da ogni rappresentazione, si sostituirà la fermezza volontaria con gli impeti della sensibilità: in altri termini, la si dipingerà mediante il suo contrario. Se un principe dice: io sono principe, è un atto; ma Kean, se si dichiara principe di Danimarca, è una passione che sostiene un gesto. Il discorso teatrale non offre presa agli atti verbali; la parola imparata scorre via senza poter né suscitargli né accoglierli: Kean non è Amleto, lo sa, e sa che noi lo sappiamo. Che cosa può fare? Dimostrarlo? Impossibile: ancora prima di esser fornita, la prova si integra nell'insieme immaginario. Amleto può convincere, se vuole, i becchini, dei soldati incontrati sulla sua strada; non ci convincerà mai. Il solo mezzo per far sì che, *attraverso di noi* il dramma esista, è di lasciarcene contagiare. Contagio affettivo: l'attore ci investe, ci penetra, suscita le nostre passioni con le sue passioni finte, ci attira nel suo personaggio e governa il nostro cuore col suo; più ci troviamo identificati con lui, più saremo prossimi a condividere la sua fede – e tuttavia la nostra rimane immaginaria: sentita, ma neutralizzata. In ogni modo, è un *credere*, nulla di più. E l'attore non tenterà di abbandonare il registro patetico – che è anche quello della Fede – perché non resterebbe null'altro che un gelido interesse. È a questo punto che le frasi e le tirate, che si



riferiscono all'universale e, di conseguenza, possono riguardarci direttamente, l'attore sperimentato si guarderà bene dal pronunciarle come verità. Il monologo di Amleto, meditazione cupa e pausa interiore, perplessa ruminazione d'idee fisse, di incertezze rimasticate, lampi di evidenza, dovrebbe, per essere esatto, venir mormorato: voce monotona, bianca, senza intonazioni; perché egli *dice* le sue passioni; ha assunto la distanza riflessiva. E le sue preoccupazioni sono le nostre: la vita, la morte, l'azione, il suicidio. Tutto è generalità: essere o non essere? Chi pone la domanda? Chiunque, se non si giudica della cosa che dalle parole. Dunque, *io*, nella mia realtà presente. Ma se, foss'anche per un attimo, dubbi e ragionamenti si offrono nella loro universalità come una predica che mi riguardi, o come una riflessione comune degli uomini sulla loro condizione, tutto crolla, come al cinema, quando un attore volge bruscamente lo sguardo verso la sala e sembra guardarci. L'*atto* – e lo sguardo ne è uno – lacera la finzione; Amleto muore; resta un uomo in farsetto che ci porta un messaggio di Shakespeare. Per questo motivo, ogni interprete si sforza di *singularizzare* il monologo, suo compito è di nasconderci che quelle parole potrebbero rivolgersi a noi: cerca di tenerci dentro al personaggio, d'imprigionarci nel mondo della fede; no, no: neanche la minima verità in tutto ciò – o, se ve n'è, attenderete la fine del dramma per trovarla – dei tormenti, niente altro; e che non vi riguardano affatto; cosa avete voi in comune con quel principe danese visto da un inglese del Seicento? Le frasi che voi sentite, non sono neppure delle constatazioni soggettive, la testimonianza di una coraggiosa lucidità: esse spiccano spasmodicamente da dolori *subiti* come il sangue sgorga da una piaga; per dirla tutta, esse incarnano i tormenti di Amleto assai più di quanto mirino ad esprimerli. Dunque, il monologo verrà *recitato*: fortuna se il principe non si rotola sulle tavole del palcoscenico, o se ci risparmia i suoi singhiozzi. Quando l'attore conosce il suo mestiere, restiamo prigionieri di Amleto fino al calar del sipario. Prigionieri della fede: è essa che ci maschera in piena luce il carattere universale delle verità che l'autore ci lancia come frecce; credere significa non agire: la paralisi ci trattiene dall'andare incontro a quelle idee volanti; è bastato *subirle* per non riconoscervi questa prassi: un pensiero. Quanto all'interprete, non ha avuto

bisogno di riflettere: entra nella fede alla prima battuta, ne esce all'ultima, talvolta un poco dopo; non pensa niente, sente. Il pensiero – lo si è detto spesso – è nocivo all'attore? Peggio che nocivo: nell'esercizio del suo mestiere, prove comprese, gli riesce impossibile. Ed ecco perché i migliori dicono così male le battute affermative; nulla si sa, in tutto si crede, tutto è doppiamente alienato: all'autore, che impone liberamente il testo, le credenze, le passioni; al pubblico, che può sostenere la loro fede e portarla agli estremi, o abbandonarla d'un colpo e svegliarsi, solo, dinanzi a dei sonnambuli terrificati.

Tale è Gustave; ricettacolo di sentenze depositate da Altri, imparate a memoria, provate come alienazione, e dunque credute, egli si trova in un mondo in cui la Verità è l'Altro. Nessun dubbio che essa non abbia, per coloro che la impongono e, senza dubbio, la fanno, un altro volto: il bambino se ne è assicurato molto spesso. Ma egli preferisce ignorare codesta faccia nascosta; quando entra in rapporto con gli adulti – cioè a dire cento volte nella giornata – sente le loro voci, il loro tono inimitabile di certezza, tenta di piacere con un'eguale certezza e non può che fingere d'esser convinto. È, in un certo senso, la posizione dell'attore rovesciata: questi, sulle tavole del palcoscenico, passa dalle certezze alle credenze, per l'esigenza stessa della *rappresentazione*, per quel rifiuto di ogni ricostruzione volontaria che lo obbliga ad abbandonarsi, passivo, alle fatalità del suo personaggio; Gustave, dapprima paralizzato, deve abbandonarsi alle parole estranee, queste lo abitano come un testo saputo a memoria e l'adesione passiva che concede loro – per sottomissione e per indifferenza – non ha in se stessa i mezzi per superare la fede; la sua realtà vissuta è il lento scorrere vegetativo degli anni; nel mondo delle verità prime e dei luoghi comuni, è perduto senza rimedio, credendo a tutto perché non sa nulla: ed è questo che lo obbliga a *recitare una parte*. In effetti, non si riconosce in nessun luogo, non si sente attratto da nulla, non scopre la propria singolarità e addirittura il proprio ancoraggio, nell'ambiente dei significati oggettivi; non potendo scegliersi, scegliendo le espressioni che gli convengono, non avendo mai sentito il bisogno fondamentale di esprimersi, recita la commedia della scelta; basandosi sulle preferenze supposte dei genitori, adotta i significati senza

alcun riferimento a un significato che per lui non esiste e, quando essi sono in lui, volontà estranee che lo designano, si rende, *a gesti*, quale si è definito con l'*espressione* adottata. Doppia commedia: la scelta è imitata; in realtà è il semplice risultato della sua duttilità: le forze esteriori hanno deciso per lui; il solo atteggiamento sincero sarebbe stato l'indifferenza, e questa, per l'appunto, era impossibile, poiché egli è alienato alle preferenze verbali degli altri. Il carattere è rappresentato: in realtà è semplicemente quello che gli viene attribuito. Ma – oltre il fatto che si tratta di schemi molto vaghi – *non lo sente* come la propria realtà; il suo Ego, in lui, non è che oggetto di fede; fede anche le sue qualità: abbiamo già visto che le comprende male. Dunque, esprime prima di sentire, poi recita di sentire ciò che esprime. Sente ora la parte che recita? No: *crede* di sentirla. La commedia nasce qui dalla fede e questa lo possiede, in mancanza di solidi trasformatori e, singolarmente, di evidenze. Così, non occorre comprendere la commedia come se Gustave avesse coscienza di recitarla. Però non ne è neppure incosciente. A differenza degli attori professionisti, non può né coincidere col proprio ruolo, né denunciarlo in nome della propria realtà soggettiva; designati, i sentimenti nascono dalla loro stessa designazione; in realtà sono dei gesti. Gustave sente perfettamente la povertà delle loro trame, i vuoti, la sovraeccitazione che viene a rimpiazzare, di per sé, il *vissuto* e che non è se non una fuga davanti all'inconsistenza. Ma, d'altra parte, la sua vita profonda è inespressa, inesprimibile, inespressiva, quanto meno su *quel* piano, con quelle parole: essa rimane fuori tiro, lontanissimo, molto al disotto. Dunque non si oppone ai significati nuovi e alla commedia che li segue: niente conflitto, niente urto, niente evidenza. Quel che si parla è recitato, quel che si vive non si parla.

Crede, è credere *in qualcuno* (o in qualcosa, che recita la parte di qualcuno: non si crede ai propri occhi). Ciò significa, lo sappiamo, che le parole accettate restano, in Gustave, come significati imperativi. Ciò significa anche, che la loro forza è presa in prestito. E che *l'assenza d'intuizione* diventa una «regola per dirigere la mente». Di solito le cose non si spingono tanto oltre: esiste un terreno del sapere e un terreno della fede, dalle frontiere confuse, ma le cui zone illuminate sono nettamente

distinte. La fede è uno stato provvisorio; anche se si è convinti che può, in numerosi casi, restare definitivo, ciò accade per caso, non per essenza. Essa *tiene luogo* di sapere. Mi rimetto al tale o al talaltro che ha veduto quel che non ho potuto vedere; non potendo aver avuto io stesso l'evidenza, mi affido a quella di un altro. Ma in Gustave la Fede è il Sapere di per se stessa; non ve n'è altro. Ciò si può capire: l'assenza permanente di intuizione attiva è il risultato della passività; di conseguenza, il bisogno di evidenza non lo si prova mai. Ora, l'evidenza è il rapporto dell'esistenza con l'essere e con se stessa: in certo modo non è altro che un *esistere*, come libero organismo che, senza tregua, *si raggiunge* e che *tocca il mondo intorno a sé*. Bloccata sotto le croste e il muschio della passività, l'esistenza di Flaubert è profonda, essa trascina delle parole, è già «acculturata», ma resta fuor di portata, non si propone come modo plenario «d'essere nel mondo» e di vivere. Nell'universo dei significati espressi, la parola Verità e la parola Fede stanno per confondersi, o meglio, la seconda si nasconde dietro alla prima, più imponente, e le rode le carni: rimane uno scheletro vampirizzato. Finché si dispone di conoscenze vere, la sentenza della fede non disturba troppo e si può ammettere che se si crede a quel che non si vede, non si crede a quel che si vede (perché lo *si sa*). Ma tutto cambia quando si fa di ciò il principio d'ogni verità. Questo vuol dire: l'assenza è il normale modo di essere. L'essere trascendente non si concede; l'essere immanente resta inafferrabile, la vita è un esilio nel cuore di una realtà che né dal di dentro né dal di fuori, può lasciarsi vedere. Gli Altri sono degli intercessori: per Gustave, essi ricevono delle certezze che egli ignora, ma che acquistano significato nel momento stesso della trasmissione. La massima ora diventa: io non vedo niente, né posso vedere niente; il criterio della verità è di venir affermato dagli altri, e da essi stampato in me. Se l'essere designato si caratterizza attraverso il suo non-essere (che può essere, certamente, un essere-altrove), la Commedia non è più l'imitazione di un'assenza, è l'essere stesso e la Verità. Infatti, l'*imitazione* è un gioco di essere e di non-essere: essa iscrive nell'essere il non-essere (assenza) d'un essere, o, se si vuole, presenta un essere attraverso il non-essere dell'essere; in ogni modo, l'*imitato* è abbozzato dal gioco di due non-essere e questi rimandano a due essere, di

cui uno *non è* (o *non è qui*), e l'altro *non è visibile* (nascosto dall'apparenza), *non è quello che si acciuffa al passaggio come sua effettiva presenza*. Ed ecco per l'appunto che cosa è l'essere in un mondo in cui la fede si atteggia a sapere: le persone vivono, sono, ma l'essere le fugge; *non si sa* se si ama la propria madre, il fratello, o piuttosto *non lo si sente*: ciò è normale, l'essere di questo amore non conta; resta il fatto che bisogna esprimerlo, agli altri per compiacerli, a se stessi il più spesso possibile per conservarlo al fresco. In questa espressione di tenerezza, senza garanzia interiore, in questi segni appassionati senza passione, bisogna vedervi contemporaneamente il risveglio di un significato appreso, dunque una designazione dell'essere attraverso comportamenti ripetuti, e il rendere presente *al minimo* codesto essere nella sua assenza, all'interno e all'esterno. Nel bambino, l'espressione è necessariamente commedia; ma la commedia non dice il proprio nome: essa crede, cerca di credersi, di farsi credere; si presenta come il lavoro della Verità. Resta il vuoto che codesti gesti, fantasmi di atti, non arrivano a mascherare: bisogna sfuggirvi, facendo forza sulla fede. Perché questa – a differenza della verità – può accrescersi indefinitamente; altrimenti detto, il bambino cerca di compensare l'inconsistenza dell'essere con la violenza passionale della propria fede. È *a codesto livello* che bisogna godere del reale; il suo amore, egli non lo sente, la fede nel proprio amore, la prova totalmente; è in questa che incontra la realtà di quello. Ma codesto è un mettersi in una dipendenza sempre più stretta dagli altri: la fede, lo sappiamo, non è che un'affermazione importata, che resta in noi senza dissolversi e senza mutarsi in affermazione *nostra*. Perché Gustave diventi sempre più *credente*, bisogna che persuada gli altri ogni giorno un poco di più. Non con ragioni determinate: questo sarebbe un pensare. Con l'impeto recitato, che vuol esprimere la sua passione. È al contagio che si affida per strappare l'assenso. Non appena questo gli è dato, il bambino lo afferra e se ne compenetra: il suo amore, ora, è imperativamente designato in lui dall'altro; dunque esiste, è attestato. Certamente, questo trasporto contagioso, supponendo che si produca, non potrà aggiungere nulla alle certezze dell'Altro, né provocare un assenso che ancora non è stato dato. Esso agisce – come in teatro – soltanto infettando di

passione gli spettatori. I gesti provocano i gesti: il bambino corre verso il padre e il padre apre le braccia. Insomma Gustave potrebbe, *tutt'al più*, suscitare delle fedi. Ma per l'appunto, codesto limite non può apparirgli, non avendo egli cessato di confondere Sapere e Fede, Credenza e Affermazione. Se ha persuaso l'Altro, questi manifesterà la sua nuova fede con gesti, con segni, che il bambino raccoglierà come affermazioni imperative. È soprattutto in ciò che egli si avvicina all'attore: suggerisce agli altri di imporgli i sentimenti che spera di provare; il suo essere, «inafferrabile nell'immanenza», deve rifluire su di lui dal di fuori. Così l'attore ha bisogno del pubblico per *essere* quell'Amleto che rappresenta: eppure, lui sa profondamente di *non esserlo*. Il bambino non sa di recitare, né che l'Ego manifestato gli appartiene a malapena. Ma il fatto è che non sa niente, nemmeno ciò che significa *sapere*. Crede a quel che dicono, a quel che gli fanno dire, a quel che credono. Quando l'attore si sente, in buona giornata, tenuto su dagli spettatori, si commuove, codesta emozione lo serve, vi attinge una forza nuova, questa dà una sorta di realtà ai sentimenti immaginari che egli esprime; in codesti momenti privilegiati, le sue certezze generali, senza scomparire, si lasciano relegare nel più profondo del cuore, il problema non è più di *essere* Amleto, ma di far scoppiare la collera di un figlio contro la propria madre; egli è commosso, crede di essere irritato: lo crede attraverso gli altri e attraverso la propria emozione indifferenziata, che dà ai suoi furori non so quale autenticità menzognera. Gustave si è posto da sé a questo livello: la passività rimescolata non può che agitarsi disordinatamente, l'agitazione sostiene la commedia, le comunica una realtà fuggitiva, egli recita, invita gli altri ad inventare sotto la sua direzione il personaggio che egli interiorizza sotto forma di Ego e che resterà sempre estraneo alla sua vita, cioè a dire tutt'insieme *persona*, maschera gettata su un vuoto, insieme di direttive imperiose che mirano ai suoi comportamenti futuri, oggetto interiore al soggetto da riprodurre e da consolidare senza tregua e, dall'altra sua faccia rivolta verso l'ombra, emanazione di una passione primaria, del turbamento, del bisogno generale e muto di essere amato, in una parola, riflesso di un oscuro specchio liquido, sempre in moto e scivolante su se stesso, l'ipseità. È grazie a codesto doppio aspetto del suo Ego, io di

commedia, commedia che rimanda a un rapporto soggettivo con sé, che egli potrà, più tardi, *essere il «garçon»*, cioè a dire essere se stesso nel «*Garçon*», fare di *quel personaggio* la propria designazione, pur rigettandola nel mondo dell'Altro e, d'altra parte, interiorizzare come puramente sue qualità (passioni scatenate, pantagruelismo), che egli recita per gli altri senza possederle. Nel mondo sociale dei significanti significati, l'Ego di Flaubert può benissimo saltar fuori da lui per animare all'esterno un personaggio estraneo, al quale Gustave attribuisce, a torto o a ragione, un carattere identico al proprio, in circostanze radicalmente differenti (ma che simbolizzano la sua propria storia) e di cui dice allora: *sono io*. Il «*Garçon*» sono io, la signora Bovary sono io. Strano legame dell'autore con se stesso: ci torneremo su, perché esso caratterizza un rapporto ben definito dello scrittore con la scrittura e con tutto un settore delle Lettere. Notiamo solamente che egli non dice: Io sono la signora Bovary; un simile giudizio sarebbe un'affermazione lucida; il superamento verso l'oggetto, il tornare a rendere esteriore l'interiorità accadrebbero nel senso dell'attività razionale, ma, per ciò stesso, la frase lascerebbe prevedere un ben misero romanziere. \*\*\*\*\* Anzi: codesto neutro, la Bovary, è esso che lo penetra dal di fuori e si rivela essere lui nella passività o, se si preferisce, è lui stesso quella grande creatura distesa tra le righe, e che soltanto l'atto di un altro metterà in piedi. E, con una commedia di senso inverso, ma di struttura analoga, egli può anche richiamare l'atto dal di fuori, grazie alle credenze che la sua recitazione suscita negli altri: senza essere del tutto tirchio, vedremo che fu sempre un po' tirato; ciò non toglie che abbia, già nell'adolescenza e fino in fondo, recitato la generosità, credendo che gli altri lo credessero prodigo e, per ciò stesso, credendo di esserlo. \*\*\*\*\* Codesta qualità veniva dagli Altri al suo Io-Altro e, di conseguenza, vi s'integrava facilmente: fra la rubrica generale e la determinazione particolare vi era omogeneità. I due limiti, entro i quali l'Ego non cessa di oscillare, sono dunque la proiezione dell'Io all'esterno nelle qualità d'un personaggio immaginario a titolo d'unità d'un carattere e d'una vita, e l'assimilazione di qualità esteriori – accessibili soltanto agli Altri – e la loro integrazione al medesimo Io, trascendente nel cuore dell'immanenza. Con questa differenza

radicale tra i due atteggiamenti estremi: Flaubert, quando dice Io, non è mai sincero, recita, arrangia, si arrangia; la sua Corrispondenza e i suoi rari tentativi autobiografici debbono essere consultati con circospezione: se dice il vero, lo fa a sua insaputa; quel che non è detto e che *manca* è assai più rivelatore della confessione pubblica o delle confidenze private. Al contrario, quando parla d'un personaggio estraneo – anche quello di cui in seguito dice: sono io – tutto si manifesta; garantita dallo *status* dell'immaginazione, la verità s'installa, impregna a poco a poco la creatura, non certo con la potenza del *Fiat* affermativo, ma con una nuova osmosi, che descriveremo nella seconda parte di questo libro. Quel che è sicuro, in ogni caso, è che l'Ego, in lui, non cessa mai d'essere invisibile, inafferrabile, né di essere oggetto di un «atto» di fede. \*\*\*\*\*

Queste note non mirano a *spiegare* l'opzione isterica di Gustave. Prima di tutto, le ragioni di questa sono assai più complesse: è la vita medesima che, a poco a poco, la solleciterà. E poi – ciò che, in un certo senso, torna a dire lo stesso – non è verosimile che questo singolare turbamento abbia potuto svilupparsi in un bambino così piccolo: nella prima età, se ne troveranno forse dei sintomi passeggeri, ma non per questo egli è da classificare tra gli isterici, e niente prova che l'opzione futura sia predeterminata da simili malesseri. La maggior parte degli analisti giudica che codesta nevrosi, risposta globale alla situazione d'insieme, non si manifesta prima dell'adolescenza; fra i tredici e i quindici anni, un ragazzino ha «compiuto il giro» dei suoi problemi, li sente più che non li conosca, ma ne prova il pungolo; egli può allora – e soltanto allora – scegliere il tipo di ricettività e di attività a cui si conformerà tutta la vita. Inebetito, credulo, ritardato, il piccolo Gustave, a sette anni, non è isterico: gli mancano ancora i mezzi per esserlo.

Tuttavia occorre intendersi. Quando gli psichiatri, a questo proposito, impiegano le parole *scelta* e *opzione*, non pretendono di rimandarci a una libertà metafisica: vogliono piuttosto sottolineare che si tratta d'una totale metamorfosi del soggetto; non si può spiegarla con un condizionamento di dettaglio, come si farebbe di una particolare malattia. Il rigore rimane, ma le interpretazioni deterministiche sono scartate: la nevrosi è un adattamento



intenzionale dell'intera persona a tutto il suo passato, il suo presente, alle figure visibili del suo avvenire. Si può anche dire che è una maniera, per la totalità della vita vissuta e del mondo percepito (attraverso un ancoraggio particolare) di farsi sopportabile: sarà lo «stile» isterico o l'impossibilità di vivere. Ma che si prenda la circolarità in un senso o nell'altro, occorre un pensiero dialettico per coglierne la necessità. Precisamente per questo, si può paragonare la nevrosi isterica a una conversione. E nessuno ignora che il fuoco d'artificio chiude, nel convertito, un sordo e lento travaglio che si estende lungo intere annate. Per abbattersi ai piedi del Cristo, dopo vent'anni di un'irreligione militante, occorre che l'antico miscredente abbia, a propria insaputa, consentito alle tarme di mangiargli il suo ateismo: si volge, un giorno, ed esso non è più che un velo. E, dietro a questo straccio, attraverso i suoi mille buchi, egli scorge dei potenti dispositivi già messi in posizione e in ordine di funzionamento. Prima di convertirsi, occorre che egli si sia fatto convertibile. Ciò vuol dire che i suoi rapporti col tutto sono progressivamente mutati: nessun cambiamento era inquietante di per se stesso ed è per questo che sono passati inavvertiti; il linguaggio, per esempio, in certi strati significanti, ha assunto altre funzioni: i *sensi* si sono penetrati di simbolismo; la parola e la cosa, altrove, si sono confuse, ecc. Codeste trasformazioni linguistiche non hanno avuto per scopo di dare una fede al miscredente; tuttavia, si sono costituite come una risposta intenzionale alle esigenze della situazione. Ma codesta risposta – totalità parziale – ha per risultato di abbassare, in lui, la soglia della fede – nel senso logico del termine: la densità materiale del segno, per esempio, gli apparirà più spesso come la presenza reale della cosa significata. E, in certo modo, codesta aderenza del senso al vocabolo, codesto allentarsi dei controlli, tutte codeste modifiche del Verbo, hanno costituito l'oggetto di un'intenzione: lo scopo era, in una situazione disperata, di indebolire le esigenze razionali per contentarsi più a buon mercato. Dio è alla fine della strada, ma nel momento in cui si comincia a prendere le parole per oggetti e le lucciole per lanterne, non è né previsto né desiderato: sarà, probabilmente, per accecarsi sempre di più sul disordine della propria esistenza particolare, sulla desolante assurdità della vita militare, che quel

certo ufficiale sceglie di orientarsi diversamente – appena appena – nell’universo del linguaggio. Non importa: troverà Dio per la ragione che ha incominciato ad inventarlo. Perché Dio – fra i mille altri legami dell’uomo col mondo e con gli altri uomini – è anche questo: un ispessimento del linguaggio, i significati captati dai loro segni.

Questo esempio avrà fatto capire l’importanza che attribuisco a codesti rapporti del bambino con l’espressione. Non basta vedervi la strada più sicura per accedere alla sua opera e per comprenderla: si andrà molto più avanti nella conoscenza dell’uomo – e quindi dell’opera stessa – se si riconoscerà in codesta sintesi di mutismo e di commedia, di fede e di passività, una strada che si apre verso l’isterismo. L’origine è oggettiva: mal amato, il bambino si è raggomitato nella sua passività, nella sua contingenza; ma se il medesimo difetto d’amore ha avuto per conseguenza di togliergli l’uso della Verità, appena il piccolo mutilato tenta di adattarsi alla propria infermità – cioè a dire, qui, di negarla – egli la interiorizza; la fede – sola risorsa oggettivamente concessa – diviene una funzione; egli tenta di accrescerne l’intensità, la utilizza intenzionalmente per rappresentarsi a se stesso quale desidererebbe essere. E, senza dubbio, ritroviamo un cerchio chiuso: non sarebbe attore di se stesso se non fosse condannato a credere senza sapere; ma, inversamente, la condanna gli serve, egli vi si adatta. O piuttosto, no, è dire troppo poco: attraverso essa, egli si sceglie attore, reciterà *se stesso* per attirare il favore degli Altri e soddisfare il proprio bisogno d’amore. Al limite, s’intravede già il pitiatismo; vedremo inoltre come egli susciterà, fra poco, l’ebetudine per farsene un’arma difensiva; come la fede e la commedia, nate dalla passività, diverranno a loro volta la sorgente delle azioni passive; vedremo Gustave, negli estremi pericoli, agire sugli altri, senza parlar loro né toccarli, senza neanche sembrar di vederli e senza nulla cambiare nel mondo esterno, con la semplice pressione che egli esercita, dall’interno, sul proprio corpo.

Questo primo quadro è finalmente terminato: passività, stupori, credulità, cattivi rapporti col linguaggio e con la verità, commedie, fedi intenzionalmente suscitate, e, in fondo alla strada, codesta possibilità già probabile: il fosso, il capitolombolo nell’isterismo; tutto forma un sistema

embrionale imposto da un doppio rifiuto: l'Amore si sottrae, e codesta fuga è interiorizzata dal bambino come sua propria inerzia vegetativa; la valorizzazione da parte della madre non ha avuto luogo, e Gustave vive tale carenza dell'Altro come un proprio scorrere senza scopo e senza causa, cioè a dire come la stupefacente contingenza di un essere di cattiva qualità. Questa stupefazione si esprimerà più tardi nelle sue opere: il personaggio de *La Dernière Heure*, per esempio – è Gustave stesso a quindici anni – scrive: «Spesso, guardandomi, mi sono domandato: perché esisti?». Egli ci esprime con queste parole il senso vago delle proprie ebetudini: non si tratta, qui, effettivamente, di una questione metafisica. E il bambino non ha mai detto a se stesso: «Perché vi è dell'essere piuttosto che nulla? Perché questo essere sono per l'appunto io?». Ma, molto più semplicemente: «Nato senza esser desiderato, chi diavolo mi dirà cosa ci fotto qui?».

Non siamo ancora a capo delle nostre pene; difatti, se è vero che i due primi anni, decisivi per la formazione, hanno modellato Gustave per la sofferenza, non è men vero che egli ha conosciuto la felicità, a partire dai tre o quattro anni, e per un periodo che avremo più tardi da precisare. E poi, comunque si prendano, il disinteresse, l'aridità materne potevano dar luogo a stupore e a malessere: ma, l'ho già detto, il bambino ha bisogno d'amore senza avere il desiderio preciso di essere amato; sente dunque – nel senso in cui si dice d'un gas che è povero – la sua povertà di essere. Fino alla noia, talvolta, lo ammetto, fino all'angoscia, ma non fino al furore. Ora, vedremo più tardi che la collera non lo abbandona mai, dal suo ingresso in collegio – e, secondo ogni verosimiglianza, anche da molto prima – fino al suo viaggio in Oriente: bisogna che altri fattori siano intervenuti e che lo si sia tormentato con cura. In altre parole, registriamo, dopo la prima infanzia, alcune annate felici – ma *come* ha potuto codesta carne da patimenti tutto ad un tratto fiorire e conoscere la gioia? – poi, bruscamente, la rabbia e il dolore esplodono, i turbini d'inchiostro non cesseranno più – ma *quale conflitto nuovo* ha scatenato l'orrore in quell'anima inerte? È impossibile infatti spiegare codeste due trasformazioni successive col semplice sviluppo dei fattori oggettivi che noi le abbiamo visto interiorizzare. Ma, a guardar le date, comprendiamo subito; Gustave è stato – prima per sua massima felicità,

e poi per sua massima pena – messo in contatto col mondo sociale da un nuovo personaggio entrato rumorosamente nella sua vita: da suo padre.

---

\* Achille-Cléophas, troppo affaticato, aveva avuto anche lui delle crisi di emottisi.

\*\* Gli è che l'Altro è presente, diffuso, fin dal primo giorno, da questa scoperta che io faccio di me stesso attraverso la mia esperienza passiva dell'alterità. Ciò vuol dire: attraverso quel maneggiamento ripetuto del mio corpo da parte di forze estranee, orientate, che servono i miei bisogni. A questo stesso livello, per elementare che sia, si esige amore. O, meglio, le cure ricevute *sono* l'amore. Conviene, in quei momenti, che il bambino, scoprendosi, mediante e per l'alterità diffusa, possa afferrarsi in un ambiente interno e esterno di affabilità. I bisogni vengono da lui, ma il primo interesse che rivolge alla propria persona lo riceve dalle cure di cui è oggetto. Se la madre lo ama, in altri termini, egli scopre a poco a poco il proprio essere-oggetto come il proprio essere-amato. Oggetto soggettivo per se stesso, attraverso un altro sempre più manifesto, diviene ai propri occhi, come scopo assoluto di operazioni abituali, un *valore*. La valorizzazione del neonato per mezzo delle cure lo colpirà tanto più profondamente quanto più sarà manifesta la tenerezza: se la madre gli parla, egli afferra l'*intenzione* prima ancora del linguaggio; se ella gli sorride, egli riconosce l'*espressione* prima ancora del volto stesso. Il suo piccolo mondo è traversato da stelle cadenti che gli *fanno segno* e la cui importanza è prima di tutto quella di *dedicargli* i comportamenti materni. Questo mostro è monarca assoluto, sempre scopo, mai mezzo. Se un bambino può, una volta in vita sua, a tre mesi, a sei, gustare questa felicità d'orgoglio, egli è uomo: non potrà, in tutta la sua esistenza, non risuscitare la voluttà suprema di regnare, né dimenticarla. Ma serberà fin nella sfortuna, una sorta di ottimismo religioso che si fonda sulla certezza astratta e tranquilla del proprio valore. Miserabile, è ancora un privilegiato. Di un'avventura così iniziata, diremo in ogni caso che non ha nulla in comune con quella di Flaubert.

\*\*\* Sovrana, l'opzione si vive nella contraddizione: esso si spaccia contemporaneamente per una libera determinazione della libertà stessa – ciò che, di per sé solo, susciterebbe l'angoscia – e per la nuova interiorizzazione di un decreto esteriore – ciò che, di per sé solo, produrrebbe la più radicale delle alienazioni. Ed effettivamente si vede assai spesso il mandante passare dall'angoscia alla coscienza della propria alienazione e viceversa. Tali difficoltà, in ogni modo, sono di seconda istanza; tormentano, di sicuro, rodono; essere uomo non è mai uno spasso. Ma il vero *malessere* comincia sulla soglia dell'umano, quando dei bambini mal amati – ciò che vuol dire l'immensa maggioranza – rimangono stupefatti di esistere senza ragione.

\*\*\*\* V. Seconda parte, Libro II, <sup>vi</sup>. [N.d.T.]

\*\*\*\*\* In effetti non si tratta mai d'altro che della riattivazione di un pensiero altro; e la *mia* affermazione non trae la sua forza infinita che dalle affermazioni a catena che l'hanno preceduta e che la sostengono. Non importa: senza codesta scintilla in ogni pensiero, senza il *Fiat* che si illumina qui, quando, altrove, ha appena finito di spegnersi, la Verità non potrebbe se non morire nel passaggio da uno spirito all'altro; sarebbe, per ciascuno di noi, *verità estranea*.

\*\*\*\*\* Il «Io sono Heathcliff» di *Wuthering Heights* ha un senso diverso: una donna (Kate) dice: *Io sono quell'uomo*. In quel personaggio attivo, la cui passione è sempre una prassi radicale, Emily Brontë può incarnarsi. Ma non è lei che può dire: *Io sono Heathcliff*; troppo attiva anche per dire: *Heathcliff sono io*. Codesto legame intimo accade per interposta persona, come se ella lasciasse intendere: questa ragazza che dice: sono un uomo, nel momento in cui lo dice, sono io. Si tratta di un rapporto intermedio tra la scoperta passiva e la creazione volontaristica.

\*\*\*\*\* Tuttavia, sostituiva la folle spesa delle sue rendite (altrimenti la commedia sarebbe stata più difficile) con lo pseudo-spreco della propria «energia vitale». Insomma, la commedia è già simbolica.

\*\*\*\*\* Si dirà che l'Ego è, in tutti, una determinazione della Psiche e che esso è interamente condizionato dagli Altri, pieno di determinazioni estranee che possiamo afferrare nel loro significato astratto, ma non *vedere* perché esso non può apparire *che agli altri*. Soltanto gli altri possono *trovarmi* spiritoso o volgare, intelligente o balordo, aperto o chiuso, ecc.: posso *sapere* che costoro mi trovano tale, comprendere il senso delle parole che mi designano, ma codesti caratteri – che esprimono il rapporto con gli altri – essenzialmente mi sfuggono. Queste due osservazioni sono vere, ne convengo. Ma, nella maggior parte di noi, passività e attività sono equamente divise: la dialettica dell'Ego (Me – Io – ipseità – atto e commedia) è un movimento complesso; e, molto di frequente, l'Io non è che l'orizzonte dell'*atto riflessivo*: in tal caso è visione e giuramento, ma la commedia non c'entra. Vi è una realtà oggettiva dell'Io, ma questo oggetto psichico è, nella sua forma almeno, il puro correlativo dell'ipseità riflessiva, meglio ancora; l'ipseità lo produce facendosi attività sintetica. Nella misura in cui certe determinazioni di questo oggetto possono provenire dall'Altro, sono indotto ad abbandonare il terreno riflessivo, a ricordarmi certi comportamenti che hanno deciso l'Altro a chiamarmi irascibile o pusillanime, a considerarli con gli occhi dell'Altro, a giudicarli come se io stesso fossi un altro, poi a tornare alla riflessione, a riflettere sulle mie intenzioni passate, a respingere o ad accettare su prove intuitive il giudizio dell'estraneo, finalmente, a riformare l'unità-oggetto della mia esperienza riflessiva, l'Ego, con o senza le determinazioni proposte. Se le accetto, è vero che resteranno in me come significati irrealizzabili. È anche vero che sarò tentato di farmi attore per una certa impazienza e per realizzarli. Ma *accettare*, qui, è anche giurare. Il carattere è giuramento, dice Alain. Così, le diverse forme d'attività, ordinariamente presenti nella costituzione, o la convocazione dell'Ego, permettono di considerare l'egologia riflessiva come un settore del Sapere e della Verità (ciò che, beninteso, significa anche: del Non-Sapere, dell'Errore, e della malafede). In realtà, l'operazione suppone una costante reciprocità: è ciò che permette, quanto meno a questo livello, di lottare contro l'alienazione e la mistificazione. Per Gustave, al contrario, l'Ego gli *giunge attraverso gli altri*, non pensa a ratificarlo, ma a recitarlo nel senso che gli propongono e in maniera da confermare le loro esigenze. Non è soltanto un oggetto della psiche, ma *oggetto esteriore e altro*, introdotto dal di fuori nella soggettività. O, se si vuole, l'Io di Flaubert è *allogeno*.

## 6. Padre e figlio

### A. – Ritorno all'analisi regressiva

È lo zelo pio e glaciale di sua madre ad aver costituito Gustave come agente passivo; la signora Flaubert è all'origine di questa «natura» e del malessere attraverso il quale questa si fa vivere. È lei che l'ha accolto come un indesiderato – cioè a dire come un piccolo maschio importuno che prendeva il posto di una bambina; è lei che non ha potuto mancar di vedere in lui una futura vittima della mortalità infantile e che l'ha costretto a interiorizzare questo partito preso materno, sotto forma di un desiderio di morte, o, più esattamente, una incapacità di vivere; e se la iperprotezione – che dapprima l'ha fatto *oggetto* di cure eccessive – trova la propria origine nelle inquietudini di Achille-Cléophas, il fatto è che il bambino l'ha subita, nei primi anni, attraverso le cure che Caroline gli dispensava con tiepida sollecitudine. Tuttavia, nelle sue prime opere, inquiete e furibonde, colpisce il fatto che egli non accusi mai sua madre. Lo hanno *fatto* mostro, ci dice con rancore; e mai dimentica di denunciare la passività che è la sua «natura» e il suo malessere. Ma quando menziona la sua «anomalia», sembra che questa sia più *complessa* ai suoi occhi della semplice inerzia costituita: nessun dubbio che quella non contenga questa; tuttavia si direbbe che la superi, che è un edificio *complesso* di cui la passività non forma che le fondamenta. In ogni modo, la Genitrix non è direttamente presa di mira: se Caroline talvolta s'incarna – in un personaggio secondario – è a titolo di vittima, e tutto quello che allora si può rimproverarle è d'essere complice involontaria. Di chi? Ecco ciò che ci spetta di stabilire. Per comprendere le ragioni che costringono il giovane autore a non deporre mai la collera, e in ogni caso a riprendere, da un racconto all'altro, il filo della propria rabbia, bisogna

tornare a quei primi racconti. Non più, come facemmo nel primo capitolo, per pescarvi delle conferme di dettaglio, ma per considerare ciascuno di essi nella sua totalità, cioè a dire per interrogarli, uno dopo l'altro, sul loro significato.

Abbiamo notato che Gustave, tutte le volte che scrive in prima persona, è insincero: bisognerà dunque lasciar da parte, per il momento, il ciclo autobiografico che va, da quel primo abbozzo, *Le Dernier Jour, a Novembre*, passando per *Agonies* e *Les Mémoires d'un fou*: queste opere ci forniranno più tardi, quando lo conosceremo meglio e che avremo le chiavi necessarie per decifrarle, informazioni preziose. Per adesso, a prenderle alla lettera, non farebbero che ingannarci. Al contrario, egli si rivela non appena inventa. E, dalla sua prima opera conosciuta fino agli scritti del quindicesimo anno, altro non fa che inventare. È dunque qui che bisogna cercarlo; è qui che ci attende. Non ci dirà la verità oggettiva sulla sua protostoria, ma noi impareremo da lui quest'altra verità, irrefutabile: il modo con cui ha sentito il movimento della sua giovane vita. Tuttavia, se pensiamo di tentare un'analisi veramente regressiva, non converrà soltanto rispettare con rigore l'ordine cronologico; bisognerà seguirlo *alla rovescia*. In ogni indagine concernente l'interiorità, è un principio di metodo quello di iniziare l'inchiesta all'ultimo stadio dell'esperienza presa in esame, cioè a dire quand'essa si presenta al soggetto medesimo nella pienezza del suo sviluppo – checché possa accaderne in seguito – cioè a dire come una totalizzazione che, senza che si possa dirla compiuta, non potrà più essere continuata.\* Vi si guadagna questo per prima cosa: più il senso è ricco, più s'avvicina a un'impossibile conclusione, più è *comprensibile*. Ed ecco l'altro vantaggio: le intuizioni più antiche, piante malconce e intristite, non soltanto non contengono le indicazioni dei futuri sviluppi – benché il soggetto possa viverli come presentimenti –, ma, non essendo colte attraverso le loro future vicissitudini, non informano nemmeno sul significato arcaico che le domina e che esse oscurano condensandolo. Al contrario, se percorriamo la strada alla rovescia, risalendo dal 1838 al 1835, questo studio regressivo, interpretazione sistematica del presente alla luce dell'avvenire scaduto, ci scoprirà in Flaubert l'evoluzione soggettiva del

vissuto, cioè a dire la conoscenza che egli ha della propria vita nel suo movimento dialettico di totalizzazione. Quando l'inchiesta si arresterà per mancanza di documenti, sarà tempo di cercare quel che lo scrittore *vuol far comprendere*: dai primi segnali, difficili ma profondi, alle costruzioni razionalizzate ma più superficiali, degli ultimi racconti, qualche cosa ha girato senza tregua su se stessa, a palla di neve, un'espressione ha cercato cento volte la propria espressione. Quel che Flaubert pensa della propria vita, ciò che noi dobbiamo ricostruire, è l'unità temporalizzata di quei multipli unificati e del senso che vi si scopre.

Ma bisogna aggiungere che codesto metodo retrospettivo, quando si tratta di Gustave, s'impone più che in ogni altro caso. A causa di quello strano carattere che gli è proprio, e che chiamerei l'antiorità profetica: in ciascuna delle sue prime opere si ritrovano i medesimi simboli e i medesimi temi – noia, dolore, cattiveria, rancore, misantropia, vecchiaia e morte – ma, ogni volta, sotto queste voci, vi sono esperienze nuove, le quali si esprimono in maniera che la tematica ne sembra sempre adattata alla situazione presente e sempre *antecedente a se stessa*, costituita dal fondo dell'avvenire come premonizione di un'esperienza futura, più profonda e più ricca, che si abbozza attraverso il presente e dal fondo del passato, come un'abitudine radicata dalla ripetizione e come un oscuro conato, di origine immemorabile, per *dare un senso* a quel che via via è da lui provato. Insomma non si trova nulla, in queste prime opere, che simultaneamente *non annunci* i mali futuri e *non sia annunciato* dagli antichi dolori.

Voglio darne un esempio. Nel 1875, quando il fallimento di suo nipote lo porta sull'orlo della rovina, uno dei principali aspetti della sua disperazione, a quanto egli stesso ha confessato, è un invecchiamento prematuro. Torna spesso, nella sua Corrispondenza, su codesta senilità precoce e trova delle formule felici per stabilirne le linee: eccesso di sensibilità, ebetudine, incapacità di «imporsi», presentimento di una morte prossima, muto dipanare dei ricordi più lontani. Tutto questo è *vero*, stiamone certi: difatti, ne morirà di codesta rovina, cinque anni dopo. Ma, se risaliamo al 1870, alla capitolazione di Sédan, alla proclamazione della



Repubblica, avremo la sorpresa di vedergli descrivere la propria vergogna e la propria sventura nei medesimi termini. Certamente, avremo più tardi l'occasione di studiare la sua reazione globale alla caduta dell'Impero, e la troveremo assai più ricca di quanto non sembri indicare il tema della senescenza. Non importa: esso è presente; eccesso di sensibilità, presentimento della morte, dipanarsi dei ricordi, Flaubert non ci fa grazia di nulla. Un motivo si distacca sullo sfondo di tutti gli altri: quello della sopravvivenza; Gustave è un «fossile», non c'è posto per lui nella società nuova: è in ciò soprattutto che egli rassomiglia ai vecchi; questi, effettivamente, sopravvivono alla loro epoca. Vi è stato, per essi, un periodo di appassionato adattarsi alla vita, ma, tale è comunque l'opinione del nostro autore, è vera questa formula banale che ci insegna che non si può essere ed essere stati. Gustave nel '70 si considera come uno *che è stato* e, di conseguenza, come uno che non è più. Così, i suoi rovesci di fortuna, nel '75, non hanno potuto, con tutta evidenza, che *realizzare* quanto, cinque anni prima, era già attuale. Si dirà senza dubbio – ed è vero – che il disastro di Sédan e la caduta dell'Impero hanno scatenato un processo involutivo che il fallimento di Commanville non ha fatto che accelerare. Ma che dire, in questo caso, delle numerose lettere scritte *prima* della guerra e che *già* descrivono Gustave come un fossile, come un pensionato e, finalmente, come un ottuagenario? E, se si vuol sostenere che tali immagini – per esagerate che possano essere – non si applicano tanto male a un quarantenne che risente ogni giorno del proprio invecchiamento, rispondo che il tema della senilità precoce si ritrova in quasi tutte le lettere che egli scrive a Louise tra il '48 e il '49, cioè a dire tra il suo ventisettesimo e il suo ventinovesimo anno. Fin dai primi giorni, ricorda alla sua amante di averla avvertita prima di ogni impegno: «Se tu avevi contato di trovare in me le acerbità delle passioni adolescenti e la loro foga delirante, dovevi fuggire quest'uomo che si è dichiarato vecchio fin dal principio e che, prima di chiedere di essere amato, ha mostrato la propria lebbra. Ho molto vissuto, Louise, molto. Coloro che mi conoscono un po' intimamente si meravigliano di trovarmi così maturo e io lo sono più ancora che essi non pensino».<sup>\*\*</sup> È ancora più perentorio, tre mesi dopo,<sup>\*\*\*</sup> nel momento della loro quasi rottura: «Sotto le mie spoglie

giovanili giace una vecchiaia singolare. Che cos'è stato dunque a farmi così vecchio appena uscito dalla culla, e così disgustato della felicità ancor prima di avervi attinto? Tutto quel che è della vita mi ripugna... Vorrei non esser mai nato o morire. Ho in me, in fondo a me, una *noia* radicale, intima, incessante, che m'impedisce di gustare qualsiasi cosa e che mi riempie l'anima fino a farla scoppiare...\*\*\*\* Quando ti ho scritto fin dal principio, con una ingenuità che tu hai poco apprezzato, che... era ad un fantasma e non a un uomo che tu ti rivolgevi... bisognava credermi». Questo innamorato non ha che due preoccupazioni: impedire ad ogni costo che la sua amante metta piede a Croisset e trovare ragioni, ogni volta nuove, per rimandare i loro appuntamenti di Parigi o di Nantes. Per tenerla a bada, egli evita, finché è possibile, di dichiararle un amore che essa vorrebbe mettere immediatamente alla prova. Talvolta, messo alle strette, la foga dell'avversaria, o la propria stanchezza, gli strappano delle dolci confessioni che, a dirle, gli lacerano la gola. Lì per lì trova modo, senza rinnegarle, di squalificarle anche, se è possibile, nella medesima frase. Ciò spiega la frequenza dei ritornelli sulla sua vecchiaia: appassionato in altri tempi, distrutto dalla sventura, ha perduto la facoltà di sentire. Dopo di che, può dichiararle che la ama, purché aggiunga: se la parola serba un significato sotto la penna di un vecchio che non è più capace di amare. Può anche rovesciare i termini: sono vecchio, dunque non amo, ma sii felice perché sei la sola che possa riaccendere talvolta le mie ceneri.

«Sei venuta con la punta del tuo dito a smuovere tutto ciò. Il vecchio sedimento è tornato a bollire, il lago del mio cuore ha trasalito. Ma è all'Oceano che si addicono le tempeste. Dagli stagni, quando si rimescolano, non si spandono che odori malsani. Bisogna che io ti ami, per dirti tutto questo. Dimenticami...»

Questa confessione d'un vecchio del secolo, venti volte ricominciata, ha d'altronde anche un altro compito. Louise ha un carattere facile, conformista, un po' vile: tre motivi perché ella conosca «il mondo» un po' meglio di quel giovane recluso, che è passato, quasi senza transizione dalla casa familiare all'internato e da questo, dopo qualche mese di Parigi, al romitaggio. Gli stupori poetici della Musa dissimulavano una buona dose di quella che ci si

compiace chiamare «esperienza». Gustave se ne irrita: non vuole che lo si tratti da bambino. Di esperienza, perbacco, ne ha. Da vendere. E non sarà quella donnicciuola che gli darà lezione. Da cui certe allusioni misteriose al suo passato.

«La deplorable mania dell'analisi mi esaurisce. Dubito di tutto e persino del mio dubbio. Tu m'hai creduto giovane e sono vecchio. Ho parlato spesso coi vecchi dei piaceri di quaggiù e mi sono sempre meravigliato dell'entusiasmo che allora rianimava i loro occhi appannati, allo stesso modo che essi restavano sbigottiti a considerare il mio modo di essere; e mi ripetevano: Alla vostra età! Alla vostra età! Voi! Voi!»<sup>\*\*\*\*\*</sup> E, qualche mese più tardi: «Capisco bene come devo sembrarti sciocco, talvolta cattivo, pazzo, egoista e duro: ma niente di tutto questo è colpa mia. Se hai ascoltato bene *Novembre*, hai dovuto indovinare mille cose indicibili, che forse spiegano quello che sono. Ma quell'età è passata, quell'opera è stata la chiusura della mia giovinezza».<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Precauzioni simili sono comuni: davanti a un'amante che la sa troppo lunga, qual è lo sbarbatello che non si atteggia a vissuto? Senza successo, d'altronde. Gli si guarda attraverso. Ti dai delle arie, risponde Louise: «Posi». E poi, le prudenze calcolate di Gustave sono miserabili, lo abbassano al livello del suo Rodolphe; ne ha coscienza, il criminale, e se ne diverte. Mente forse? Niente affatto. Pochi uomini sono meno mentitori di lui. Quel che ha, è che è insincero. E l'insincerità, all'opposto della menzogna, ci inganna con la verità.

Fra il '46 e il '49, Gustave non scrive una lettera che non faccia almeno allusione alla sua vecchiaia precoce. La sua politica amorosa del containment, quali che fossero le impetuosità di Louise, non esige tanto. Dunque, ci tiene. Sicuramente, questo tema giova agli effetti istrionici di cui il nostro procuratore mancato non si è privato. Ma, nei primi tempi, ha tentato di esprimersi chiaramente. Diventano amanti al principio dell'agosto del '46. Il 9, di ritorno a Rouen, era innamorato, e non misurava le esigenze della sua amante. Ora ecco che cosa le scrive allora:

«Prima di conoscerti, ero calmo, lo ero divenuto. Entravo in un periodo virile di salute morale. La mia gioventù è passata. La malattia di nervi che

mi è durata due anni ne è stata la conclusione, la chiusura, il risultato logico. Per aver avuto quel che ho avuto, è stato necessario che qualcosa, precedentemente, sia accaduta in modo abbastanza tragico nella scatola del mio cervello. Poi tutto si era ristabilito; avevo visto chiaro nelle cose, e in me stesso, ciò che è più raro. Procedevo con la rettitudine di un sistema particolare, fatto per un caso speciale». L'autobiografia sarà completata il 27 agosto: «Ciò è vecchio, molto vecchio, quasi dimenticato; \*\*\*\*\* è molto se ne ho ancora il ricordo; quasi mi sembra che ciò sia accaduto nell'anima di un altro uomo. Colui che vive ora, e che sono io, non fa che contemplare l'altro, che è morto. Ho due esistenze ben distinte; avvenimenti esteriori sono stati il simbolo della fine della prima e della nascita della seconda; tutto questo è matematico. La mia vita attiva, appassionata, emozionata, piena di soprassalti opposti e di sensazioni multiple, è finita a ventidue anni. A quell'epoca ho compiuto d'un tratto grandi progressi e qualche altra cosa è sopraggiunta». \*\*\*\*\*

Paragonando i due brani, risulta questo: fino a ventidue anni, la vita di Flaubert ha tutti i caratteri di una malattia mortale, la sua esperienza non è che l'aggravarsi di un'agonia; soffre come respira ed ogni sofferenza lo fa morire un poco di più. Quando tutte le condizioni si sommano, l'organismo cede; consumato, senza fiato, il giovane affonda nella falsa morte. Le parole «logico», «matematico» devono esser prese nel loro significato più intenso: non sono state scelte per sottolineare semplicemente che la crisi era ineluttabile, ma lasciano capire che da quell'esistenza emanava la putredine come un'evidenza interna e la *sua* evidenza fondamentale. L'attacco, previsto da tempo, è una conclusione, un simbolo e un rito di passaggio: morte e trasfigurazione. Ma *chi* risusciterà?

Quanto alla sua seconda vita, per dire il vero, i suoi apprezzamenti appaiono contraddittori. Ora è la calma mortale d'uno stagno: non turbate l'acqua che dorme, puzzerà. Ora è il principio «d'un periodo virile di salute morale», e ora è «una noia radicale». Va oltre, scrive quella frase la cui penetrazione è sorprendente: «Procedevo con la rettitudine di un sistema particolare, fatto per un caso speciale». È la definizione stessa della nevrosi: i meccanismi di difesa hanno messo a punto un sistema che è esso stesso la

malattia. Flaubert figlio si è organizzato in profondità per soffrire il meno possibile. Vi è finalità nascosta nel «mal caduco» e nell'isolamento volontario che ne seguì. In quella pianificazione nevrotica, l'incontro con Louise non era previsto: Gustave si turba un attimo, ma torna, come un robot, alla sua marcia inflessibilmente rettilinea; ha trovato una tattica nuova e fa sfoggio della propria insensibilità per paura di esser rimasto troppo sensibile.

Eppure esiste, codesta usura dei sentimenti: egli sa sfruttarla come un male minore, ma la subisce. Lazzaro è un vecchio: memoria esatta, ma fredda, cuore assassinato, lucidità stanca, senz'altra passione che quella di conoscere: «La profondità del mio vuoto è eguale soltanto alla passione che metto a contemplarla». Lo ripete senza tregua: «Mi domandi che cosa ho passato per essere giunto dove mi trovo: non lo saprai, né te né gli altri, perché è indicibile... la mia anima... è passata per il fuoco. Che c'è di strano se non la riscalda il sole? Considera questo in me come un'infermità, come una malattia vergognosa del mio interno, che mi sono presa per aver frequentato cose malsane, ma non desolartene perché non c'è niente da fare».

Il fuoco è ancora troppo nobile; nel bel mezzo del paragrafo; Gustave lascia cadere la sua metafora. Sbollentata, l'anima sua? Ma via! Tutt'al più, contagiata di sifilide. Poveretta, è vittima di una contaminazione. Lascio da parte le «cose malsane»; non per sfiducia: non sono le parole ad aver trascinato le parole, e Gustave ha detto quel che voleva dire. Solo che le chiavi ci mancano ancora: dovevano mancare anche a Louise. Ciò che m'interessa, in ciascuna di queste due metafore è il ruolo che Flaubert vi dà al tempo: la seconda lo allarga, correggendo la prima che l'aveva ristretto. Il fuoco è il sinistro istantaneo, il traumatismo. Al contrario, l'imputridimento per contagio è l'irreversibile e lenta osmosi che interiorizza l'esteriore, esteriorizzando l'interiore, è la struttura familiare esplorata, vissuta, provata nel corso d'una vita individuale che termina nel gennaio del '44. L'una e l'altra di codeste immagini finiscono col dichiarare: «Mi hanno fatto insensibile». Ma la prima evoca un incidente brutale, e la seconda insiste sul progresso continuo del male. È questa che ritroveremo il più spesso nelle lettere a Louise. Flaubert le scrive, per esempio, che ritiene la sua corta vita

«una lunga storia». Un giorno, insinua che le sue disgrazie sono incominciate a sette anni. Un altro brano – già citato – ci invita a pensare che i sarcasmi gli hanno fatto prendere coscienza *allora* della differenza che egli «aveva sempre avuto, nei modi di vedere la vita, da quelli degli altri» e che egli ha sentito dopo di allora il bisogno di nascondersi, di trovare, in mancanza di vera solitudine, un rifugio in se stesso. Un tipo originale è considerato un mostro; può uccidersi, lasciarsi uccidere, cacciarsi vivo in una tomba; nei tre casi avrà eseguito la sentenza collettiva che prevede, piuttosto che la morte, quello che ne è la conseguenza ordinaria: il seppellimento. Ecco, quanto meno, una delle maniere con cui Gustave considera, a ventotto anni, gli uomini, e la sua vita in mezzo ad essi.

A prima vista, questa nuova interpretazione, senza dissipare le oscurità della prima, vi aggiunge le proprie. Flaubert ci dice che ha mascherato la propria sensibilità; benissimo. È una ragione perché questa vada in consunzione? In verità, non si può concludere nulla: in casi particolarissimi, la dissimulazione può tirarsi dietro l'usura; ma ve ne sono altri, assai più frequenti, in cui la passione nascosta si esalta. Ora, Gustave è formale: «Ho gridato troppo in gioventù per poter cantare: ho la voce rauca». Oppure: «A quindici anni avevo, senza dubbio, più immaginazione di ora». Non è l'isolamento a spezzargli la voce, è la inascoltata violenza delle sue recriminazioni. Per mascherate che fossero, ha avuto delle passioni nell'adolescenza: e delle più vive. Ma sempre negative – dolore, invidia, vergogna, rabbia – il che significa che è stato sempre contrariato. Ricordiamo come qualifica gli ardori della sua giovinezza: la foga – naturalmente – ma anche, parola inattesa, l'acrimonia; non può misurare la forza dei propri sentimenti che dal proprio potere di soffrirne: frustrazione e rancore, dolore, sprizzo d'ira. I suoi mali non sono generati dalla sola «differenza», è stato necessario che gli venissero inflitti, foss'anche per sanzionarla; intenzionali, sono questi che hanno messo al supplizio un cuore troppo sensibile, e che han finito per logorarlo.

Ma, a ben guardare, questo nuovo apprezzamento non contraddice i precedenti: la Caduta è la scoperta della «differenza», *attraverso il giudizio degli altri*. È questo che Flaubert vuol suggerire; un bambino mostruoso

conosce, malgrado tutto, l'età dell'oro della prima infanzia: non ha ancora imparato la propria «natura»; poiché nessuno esige nulla da lui; finché lo si lascia all'infanzia, è solo: nutrito, protetto, certo, ma mai *paragonato*. E poi, un giorno, a sette anni, un giudice sovrano scopre la sua particolarità, e gliela indica: eccolo *altro*. Altro dall'uomo. Ciò vuol dire, sicuramente, al disotto della specie, bloccato nel «processo d'ominizzazione». Bocciato, a conti fatti, il ragazzo è qualificato dall'uomo, dunque nell'oggettività. Qualificazione *pratica*: a questo sub-uomo convengono certi trattamenti, altri sono meno appropriati. Adesso che tale determinazione dall'esterno l'ha segnato dalla testa ai piedi, non gli resta altro che interiorizzarla. Vi vedrà il segno della propria abiezione o dei propri tormenti, raramente quello del proprio valore: egli oscilla comunque – lo vedremo – fra positivo e negativo. Ma non ne dubiterà; la lettera precitata lo prova: non sono come gli altri, dunque mi nascondo, *grido d'orgoglio negativo*; non aspetteremo molto prima di scoprire le devastazioni che i genitori hanno effettivamente compiuto installando in quell'anima l'orgoglio appassionato dei Flaubert e, contemporaneamente, togliendogli i mezzi di soddisfarlo. Ma non abbiamo ancora il diritto di precisare, poiché Gustave non precisa. Aggiungerò, anzi, che è perfettamente capace, quando scrive a Louise, di cominciare le confessioni e di interromperle al momento giusto. Essa si crede ammessa alle sue confidenze, dal momento che egli le dice, dopo la lettura di *Novembre*, che deve aver indovinato «delle cose indicibili»; ma ecco l'insincerità: la parola «indicibile» è molto ambigua: si tratta forse di percezioni così fini o così profonde che non vi sono parole per esprimerle? Si tratta di un segreto di famiglia che *si deve tacere*? È a bella posta che Gustave non decide. La prova ne è che riadopra la parola qualche tempo dopo e, conservandone l'ambiguità, insiste piuttosto sul secondo significato. Louise gli domanda quali avventure penose, quale eterna sventura, giustificano quello scettico disgusto, quella millanteria d'esser vecchio; il senso della domanda – a giudicare dalla risposta – è chiaro: che ti è successo? Quanto alla risposta in se stessa, essa è precisa, ma assai meno semplice; Gustave comincia col dichiarare: non lo saprai mai, né tu né gli altri. Questa negazione basterebbe; essa significa: *non voglio dirtelo*. Ma,

per eludere la domanda, aggiunge: «perché è indicibile». E stavolta la precisione senza equivoci della interrogazione agevola, nella risposta, i più precisi significati. Che ti è successo? Delle storie penose e che non ti racconterò, perché mettono in causa la mia famiglia. Tuttavia, questo non è detto; non espressamente; prova ne sia che i biografi hanno letto e riletto questa corrispondenza senza trovarvi la minima allusione di Gustave al bambino-martire che egli pensa, in piena certezza soggettiva, di essere stato. Non importa: al momento di abbandonare le lettere a Louise, riconosciamo che il loro autore, stratega diffidente, ha spinto le confidenze più avanti che poteva. Lo hanno tanto tormentato nella sua infanzia – per la semplice ragione che non somigliava agli altri membri della famiglia, agli altri collegiali, agli altri studenti – che i suoi nervi hanno finito col saltare. Ma, se resta allusivo quando menziona le sofferenze *inflitte* è più chiaro sulle sue manovre difensive: tagliare i ponti è mutilarsi, la sua strategia – sistema particolare non valido che per il *suo caso* – è la sua nevrosi. O piuttosto, la nevrosi è tutto assieme, è lo *stress* di Flaubert: l'aggressione interiorizzata e la strategia che cerca di aggirare il nemico e di rinchiuderlo. Se, per Gustave, la crisi di Pont-l'Évêque è la conclusione logica, matematica, della sua giovinezza, se egli la integra alla sua vita trascorsa come un'accecante evidenza e non come un incidente, gli è che egli vi vede lo sbocco di una guerra: vi è quello che si faceva di lui e quello che faceva egli stesso di ciò che gli avevano fatto, mentre ciascuna di codeste determinazioni tentava di superare l'altra;\*\*\*\*\* ma è una guerra *tragica*: il caso non vi ha parte; niente probabilità, sempre la certezza. E il risultato sarà preparato rigorosamente dai due avversari: la battaglia di Pont-l'Évêque *doveva aver luogo*; era stata regolata fino al minimo dettaglio. Vittoria o disfatta? Lasciamo Gustave deciderne da sé. Quel che è certo, in ogni caso, è che questa falsa morte, e la «sopravvivenza» che ne deriva, sono, agli occhi di Gustave stesso, fattori *intenzionali*: l'invecchiamento è un prodotto dello *stress*, rimanda il giovane all'infanzia e ai comportamenti dell'Altro, in quanto suscitano e combattono i suoi, rimanda ai suoi propri comportamenti in quanto tentano di disarmare l'avversario. È tanto più necessario sottolineare questa franchezza a parole coperte, in quanto, nella nostra



visione retrospettiva, stiamo per vederla scomparire per ritrovarla – più precisa – nella virulenza creatrice dell'adolescenza. Volendo fidarsi di questa prima testimonianza, veniamo a conoscere allo scoperto quel che è – ch'io sappia – sfuggito ai flaubertiani: Gustave ha la certezza soggettiva d'aver vissuto, dai sette ai ventitré anni, la vita più atroce e più inflessibile. Non, come talvolta si dice, per aver sentito più di chiunque altro i mali della nostra condizione, ma per esser stato esiliato, frustrato e torturato, fin dai sette anni, dalla sua famiglia – ossia da suo padre. Risalendo il corso del tempo, ce ne persuaderemo sempre di più: il rapporto del figlio col Padre sovrano domina tutta codesta esistenza e Gustave ne è perfettamente cosciente. Non resta men vero che Flaubert, nel 1848 come nel '70 e nel '75, ma per altre ragioni, si presenta come un *sopravvissuto*. E noi non possiamo dimenticare che è un malato, che la sua gioventù è finita con una crisi terribile e che il nuovo Gustave ha dovuto, dopo l'attacco di Pont-l'Évêque, rinunciare alla vita attiva, sequestrarsi all'Hôtel-Dieu, poi a Croisset. È dunque vero, in certo modo, che il periodo successivo al gennaio '44 può esser considerato come una sopravvivenza, dunque come una vecchiaia fragile e piena di precauzioni: la malattia nervosa appare a Gustave come la morte delle sue passioni.

Se il simbolo «senilità» appare accettabile *dopo* la notte di Pont-l'Évêque, che ha per effetto di trasformare la vita di Gustave, che cosa penseremo, scoprendolo del tutto reso esplicito nelle opere *che precedono* la «malattia nervosa»? Fin dalle prime pagine di *Novembre*, terminato nell'ottobre del '42 – dunque quindici mesi avanti che essa scoppi – il tema è esposto: «Tutta la mia vita si è posta davanti a me come un fantasma». Si è letto bene: «Tutta la mia vita». A ventun anni. Non si tratta di raccontare, come Balzac, «un inizio nella vita», né di scrivere, come Goethe, un «Erziehungsroman», ma di mostrarci retrospettivamente un'esistenza già trascorsa. Una? Che dico? Mille forse: «A contare gli anni... non è gran tempo che sono nato, ma ho, per me, numerosi ricordi da cui mi sento oppresso, come lo sono i vecchi dai giorni che hanno vissuti: talvolta mi sembra d'aver durato dei secoli e che l'esser mio racchiuda i frammenti di mille esistenze passate». Si dirà forse che presentisce la nevrosi: e, senza il minimo dubbio, andava soggetto

davvero a stanchezze schiaccianti che lo inquietano e che ha tutto il diritto di simbolizzare ricorrendo all'«usura» o alla senilità. Ma quel che allora colpisce tanto più, in quanto prendiamo più sul serio il giovane autore, è il suo dono misterioso di *veggenza*: effettivamente, a partire da quelle oscure sensazioni, predice la crisi e la sopravvivenza che ne seguirà: difatti, non soltanto il giovane eroe di *Novembre* è già il sopravvissuto della propria vita, ma ancora sta per morire ucciso dal pensiero e vedremo sorgere dal suo cadavere un secondo narratore, che parlerà del primo in terza persona. Di costui, non ci si dice che è vecchio (e nemmeno che è giovane): semplicemente non esiste che per contemplare quella vita morta e per renderne testimonianza; è una memoria, un puro sguardo retrospettivo che non esiste abbastanza per dar presa alle sventure, alle passioni: niente mai gli accadrà. Non è curioso che Flaubert abbia potuto profetizzare con quattro anni di anticipo il sentimento che descrive a Louise il 26 agosto del '46: «Colui che vive oggi e che sono io, non fa che contemplare l'altro che è morto»? In altri termini, ciò che *Novembre* ci racconta in anticipo, è l'attacco di Pont-l'Évêque e le sue conseguenze. Perché no? Senza dubbio, in codesta fase pre-nevrotica della sua vita, Gustave impegna la sua predizione su un inizio di esperienza patologica: è tanto più sicuro del capitolino finale, in quanto la caduta è già incominciata; e, più tardi, dopo l'attacco, il giovane amante di Louise sarà tanto meno imbarazzato per assumersi quelle profezie d'adolescente, che la disperazione e l'angoscia di quest'ultimo si sono realizzate in quello, sotto forma di turbamenti *subiti*. *Novembre*: una vita tragicamente illuminata dall'evidente necessità di una morte prossima; una morte inflessibilmente tessuta nell'«*estrangement*» dalla vita stessa; un sopravvissuto già previsto, quel fantasma: il nulla divenuto soggetto, grazie all'annientamento della soggettività; il non-essere, deliberatamente confuso con la lucida coscienza di non esser più; un treno intero che corre verso codesta ultima confusione, la crisi, in cui la metamorfosi irreversibile di una forma di vita in un'altra, si dà in anticipo per l'abolizione del vivente.

Dal '42 al '48, ci troveremmo dunque davanti all'unità rigorosa d'un processo inflessibile, in cui le anticipazioni e le reminiscenze, lungi dal contraddirsi, si illuminerebbero con un giuoco reciproco di riflessi.

Attraverso un sistema in cammino, si scoprirebbe dappertutto una comprensione, ora anticipatrice, ora retrospettiva, sempre reale, dell'avvenimento: come se la temporalizzazione del processo si totalizzasse da se stessa in ogni istante e che solo variasse, in essa, la proporzione dell'attuale e del virtuale, del vissuto e del mitico, della profezia e del ricordo.

Ma se accettiamo questa spiegazione, rimangono due fatti che non vi si integrano. In primo luogo, il medesimo *break-down* si è prodotto, a nostra conoscenza, tre volte. Nel '44, nel '70 e nel '75 vi fu – stando all'esplicita testimonianza di Flaubert – il medesimo colpo di fulmine: l'avvenimento piomba su di lui come un ladro – è «l'attacco di nervi», è la disfatta, è la rovina –, tutto prende fuoco, egli cade e, quando si rialza, è per accorgersi di essere sopravvissuto, di avere «fatto il suo tempo» e che la sventura lo ha prematuramente invecchiato. Ma le sue dichiarazioni del 1875, a prenderle alla lettera, inficiano quelle del '70. Se era, dopo il 4 settembre, quell'ottuagenario, quel fossile che pretendeva di essere diventato, cosa gli restava da perdere nel 1875? E se si dispera, dopo la vittoria della Prussia, se gli sembra di piombare nella senilità, non è forse perché, nonostante i suoi ripetuti lamenti, godeva sotto il Secondo Impero d'una vigorosa maturità? Dove dunque è andato a finire il vecchio del '44, distrutto dalla vita, da un «collasso» indimenticabile, irrimediabile? È lui che si è assicurato i favori della Person, è lui che tuona ai pranzi Magny, che fa il cortigiano a Saint-Gratien, a Compiègne, alle Tuileries? Si direbbe che perde, a ogni «colpo di vecchiaia», il ricordo del precedente; ora, questo non è possibile: Gustave non dimentica nulla, è lui stesso a dircelo. Chiariremo più tardi questo piccolo mistero. Notiamo, semplicemente, che *già* ci ha sottolineato in *Novembre* una vecchiaia a ripetizione. Ad ogni pagina, una giovine esistenza appassisce senza venire a maturazione, miseramente; ad ogni pagina, il giovane narratore va a capofitto verso la senilità, verso la morte, ora per una strada, ora per un'altra, e ringiovanisce per invecchiare ancora nella pagina successiva. Ora è la noia che lo logora, ora il dolore, e ora l'abuso dei piaceri dell'immaginazione. Lo sapevamo deluso, stanco, disgustato dei sogni e dei piaceri solitari, ci aveva detto: «A che scopo sognare?» e ad un

tratto la sua immaginazione risuscita e balza; prende il volo verso quei medesimi sogni che accarezzava all'inizio del libro e che denunciava verso la metà. Gli è che la senescenza ha più di un senso per Gustave. Da lungo tempo installata nell'anima dell'infelice, se, tuttavia, essa piomba su di lui *dall'esterno*, gli è che ci sono per lui *delle* vecchiaie, di cui ognuna ha la propria storia, i propri significati, il proprio compito. Si dirà che avrebbe fatto meglio a dare, in pari tempo, tutti i suoi motivi, e a far invecchiare una sola volta, per effetto di tutti questi fattori, il suo eroe? Ma no: queste ragioni non sono necessariamente compatibili tra di loro e noi indoviniamo che il tema del «colpo di vecchiaia», così caro a Gustave, tenta di esprimere, talvolta senza eccessive felicità, le ricchezze irrazionali del vissuto: vedremo fra poco, in altri termini, che egli è polisemantico.

Queste osservazioni ci permettono d'introdurre il secondo fatto, che ho detto sfuggire all'interpretazione delle profezie del *Novembre*. Se questa, effettivamente, spiega la premonizione, nel '42, dei turbamenti del '44 con un'esperienza pre-nevrotica, ma già patologica, del giovane autore e, tutto sommato, con un'attesa ansiosa della futura catastrofe, non si accetterà senza forte ribellione che la stessa serie di immagini – apertasi a ventaglio ai primi segni del male – possa incontrarsi anteriormente alle circostanze che l'hanno sciorinata. E ciò *tanto meno*, in quanto Gustave, nelle lettere alla Musa <sup>\*\*\*\*\*</sup> è categorico sopra un punto: fino ai quindici anni ha avuto la giovinezza più follemente appassionata. Certo, vi era dell'acredine nelle sue passioni; rabbia e disperazione l'hanno sconvolto più spesso che l'entusiasmo. Ma, *viveva*, ci dice. A tempo pieno. Al punto che dirà più tardi il suo orgoglio d'essere stato giovane così totalmente. La crisi di Pont-l'Évêque e la senilità che, secondo lui, ne è seguita, sono le conseguenze della sua vita violenta: impossibile, dunque, che l'apatia dei vecchi abbia preceduto in lui il principio della sua nevrosi: moderando le sue sofferenze, essa avrebbe precisamente impedito il *collasso* che queste dovrebbero avergli provocato. Ora, il fatto esiste: risalendo il corso del tempo, dal suo quindicesimo al tredicesimo anno, incontreremo *in tutti i suoi scritti* la sciorinata fantasmagoria, cioè a dire la Trinità mitica: disperazione passiva, vecchiaia e morte. Flaubert sarebbe già malato? Da dove verrebbe allora il

trauma che ha sentito scrivendo *Novembre* e che noi tenteremo di restituire in un prossimo capitolo? Adotta forse un tema alla moda sotto l'influsso del romanticismo? Può darsi, ma perché proprio questo? Del resto, il romanticismo ha buone spalle: è un luogo comune qualunque codesta idea, che l'esperienza, nello stesso momento che ci arricchisce, ci uccide a fuoco lento. Questo proverbio da adulti, quale sorpresa di vedere il bambino Gustave gettarvisi sopra per pascersene! Diremo che mentisce, che fa l'importante per stupire? Sarebbe sorprendente: in quell'epoca non ha altro pubblico che Alfred, il quale lo conosce a memoria. E d'altronde si direbbe che non gli abbia neanche mostrato tutto: ha paura di esser letto per timore di rivelarsi. È il segno che ha coscienza – più o meno confusamente – di essere rappresentato dai suoi personaggi. Esagera un po', ecco tutto: ce lo ha detto in *Novembre*: adolescente, dava nell'«arzigogolo». Tranne questa riserva, siamo costretti ad ammettere che è sincero: la finzione gli permette di dire quel che sente. Leggiamo le sue prime opere: in qualunque momento gli si domandi: «Che cosa pensi della tua vita?», siamo sicuri che risponderà: «Capitate bene: è appena finita; è un vecchio, è un morto che vi risponde». Qualunque sia il protagonista che s'incarica d'incarnarlo, per breve che sia la sua vita e foss'anche troncata netta dalla violenza, vedremo che questi avrà *tutte le sue età*, infanzia, giovinezza e vecchiaia, tranne la maturità. Di questa, non si parla mai: si entra nell'età estrema, non appena si esce dall'età dell'oro. Un giovanotto è un vecchio: la senilità gli mangia la sua infanzia; non appena ha finito di digerirla, si scopre e si sopprime riassumendosi. Per Gustave, già a tredici anni, la vecchiaia, immagine vivente della morte, è l'abolizione che totalizza; inversamente, una vita non si totalizza che attraverso l'abolizione: vuol dire che l'esperienza non è esauriente che al momento in cui un uomo può considerare la propria vita *dal punto di vista della morte*. Non si tratta, come si vede, di vecchi organi sporchi di morchia, ma di una trasformazione psicosomatica, la cui origine e causa permanente si trovano nella vita stessa, che si *rivela* nella sua verità e si *situa*, totale, nella totalità dell'Essere o Universo. Macrocosmo, microcosmo – quante volte ritroveremo queste parole così ben adattate al pensiero medioevale di Flaubert – il secondo, totalizzandosi, diviene il

riflesso del primo, che è il Nulla totalizzato. L'uomo, specchio del mondo; una lacuna che assume coscienza del proprio non-essere in seno al nulla universale. L'invecchiamento è il rapporto sempre più stretto e più profondo tra microcosmo e macrocosmo; in una parola è la morte al rallentatore o, se si preferisce, la morte stessa che si realizza per mezzo della vita. Non si muore di vecchiaia; agli occhi del giovane Flaubert, s'invecchia di morire. Quanto alla completa Verità, questa corrispondenza omotetica tra universo e individuo, si realizza in quest'ultimo al termine d'un processo d'involuzione, con l'annientamento.

Sì, a quindici anni, a tredici, forse molto più presto, ha conosciuto la violenza e l'asprezza delle passioni infelici, ha bruciato, ha pianto, ha odiato. E, in pari tempo, sopravviveva agli slanci giovanili, alla disperazione che lo straziava, sorprendendo i più vecchi, quei fannulloni, col suo disincanto. Per lo meno, si dirà, in questi primi saggi la crisi futura non figura nel tabellone. Invece proprio sì. Vedremo che questa entra nell'esperienza dell'infelicità a titolo di presentimento. Flaubert non mente. Sulla morte, sull'invecchiamento, e l'usura dovuta alla disperazione, è esatto che non ha mai cambiato opinione. Per il resto, basta confrontare i testi: nessuna identità, ma sorprendenti corrispondenze, fuochi sorti nella notte, che accendono altri fuochi, occhiute del bambino al giovinetto e del giovinetto al bambino. A quindici anni, Gustave non può scrivere i suoi saggi amari senza aver oscuramente previsto la catastrofe dei suoi ventitré anni; non potrebbe, a venticinque anni, fare di questa la conclusione *logica* della sua vita, se l'adolescente, dieci anni prima, non avesse intravisto la triade del Padre e dei suoi due Figli nella *Peste à Florence*. In codesta strana esistenza, tutto è reciproco, malgrado la durata, attraverso di essa. Il passato ha condotto al presente, che, pur facendosi secondo schemi protostorici, rimodella, trasforma e conferma il passato. Quanto a noi, ci basta osservare tali scambi, e saremo nel cuore del movimento dialettico dell'ipseità, nel cuore dei veri tormenti di Gustave e della sua storia soggettiva. È per questo motivo che il regresso retrospettivo s'impone, quando si tratti di lui: esso solo può decifrare gli oracoli della giovane Pitonessa, *partendo dall'avvenire che li ha verificati*.

1837: *Passion et Vertu*. Gustave ha quasi sedici anni. Non è la prima volta che s'incarna in una donna: vedremo fra un momento che s'è «introiettato» in Marguerite, la bruttina, prima d'incaricare Mazza, splendida eroina, di rappresentarlo. Questa non rassomiglia affatto ai pallidi eroi delle semi-autobiografie che Flaubert scriverà negli anni successivi: la sua vita non è «un pensiero», come sarà quella del Pazzo, che ci lascerà tra poco le proprie Memorie, non si riduce, come quella dell'eroe di *Novembre*, a una lunga noia, a una senile apatia traversata da lampi di furore. Mazza non è nata col desiderio di morire: troviamo finalmente, in lei, l'asprezza e le violenze delle passioni adolescenti. Flaubert non ha mentito. Se non le prova, codeste passioni, sogna, in ogni caso, di provarle. Il cuore di Mazza, per dirla tutta, non è commosso, ma il suo sesso è una fornace. Un seduttore ha svegliato i suoi sensi: prima delusa, ella s'infiamma tutt'a un tratto e vorrebbe non smettere più di godere. Il suo ardore spaventa l'amante che fugge: finito il rosario degli orgasmi, di colpo l'incendio divampa ovunque: bisogna che ella si consumi o che si liberi o che vada a raggiungere il seduttore spaventato: poco male, avvelena tutti i membri della sua famiglia, un marito tre volte buono, due bambini in tenera età. Del tutto inutilmente poiché il suo amore nel frattempo si è sposato e glielo fa sapere dagli estremi confini dell'America, dove si è rifugiato. Eccola scellerata e abbandonata: il delitto non paga. A Mazza non rimane che avvelenarsi.

In questa breve, e notevolissima opera, Gustave ci fa vedere una *persona*: universalizzata dall'apparizione brusca in lei di un bisogno animale, essa è individualizzata dall'intensità poco comune e dalla rigorosa specificazione di questo «istinto». Come dice galantemente Baudelaire di tutte le donne: «Essa è in foia e vuol essere fottuta». In ogni momento, d'accordo. Ma sempre dal medesimo: quegli soltanto può fottarla, che seppe metterla in fregola la prima volta. Da codesta assurda preferenza – perché il seduttore è abietto – deriva tutta la sua sventura e tutta la sua singolarità. Ella ha vissuto, vive, qualcosa le è accaduto, ne morrà. Il suo personaggio è una storia, un'avventura irreversibile e che termina malissimo. Mazza non è niente, fintantoché niente le accade. Una dormiente. E poi, ecco l'avvenimento: un uomo, lentamente, con astuzie collaudate, la trasforma in baccante e, quando

vi è riuscito, prende la fuga, terrorizzato dall'incendio che ha acceso lui stesso. Da codesto incidente nasce Mazza, ardente e, contemporaneamente, frustrata. La buona sposa, tenera e gelida, non era che un'oca bianca, che una sciocca. Senza l'incontro che la getta tra le braccia d'un seduttore, sarebbe rimasta virtuosa. Una nullità. Perché, Flaubert non ce la manda a dire, la sua superiorità su di noi le viene dal suo sesso vuoto e *devastato dall'infinito desiderio*. Donde viene tutto questo? Esigenze così insaziabili sono alla portata di tutti? L'incontro ebbe luogo in circostanze particolari? L'autore non lo dice. In un curioso brano, suggerisce che l'amante è, sulle prime, affascinato da codesta violenza, e poco ci manca che s'infiammi anche lui: forse prende paura di se stesso più ancora che della donna; si ha la sensazione, in ogni caso, che gli occorra uno sforzo per allontanarsi da lei. Bisognerebbe credere allora che l'istinto nudo è il medesimo in tutti, ma che la maggior parte delle persone ne hanno tanta paura che lo soffocano. Il merito di Mazza – tosto punita dalla sventura – sarebbe di abbandonarvisi. E poi, in altre pagine, sembra semplicemente che essa sia troppo riccamente dotata. Poco importa: che un simile temperamento le sia proprio o che sia comune e che essa abbia saputo svilupparlo, lo avrebbe ignorato senza il caso che mise sulla sua strada un seduttore. La storia e i doni innati si combinano per scaldare al calor bianco i suoi dolori. Appagata, conosceva indicibili godimenti; abbandonata, le sue sofferenze sono inesauribili. La linea di codesta vita è troppo pura, troppo nitida, perché noi la riduciamo a una successione di casi. In realtà, tutto si collega: la forza del suo carattere si rivolge necessariamente contro di lei, pone in fuga l'amante, la spinge al delitto e, dal delitto, alla disperazione. Ecco dunque una persona, che contemporaneamente, crea e subisce una durata senza ritorno, una durata che fabbrica irreversibilmente una persona e la spezza. Imprese, i loro seguiti: la perfetta equivalenza di una donna e del suo destino.

Si tratta, come si vede, di un'esistenza intera. Breve, ma piena: così pretendono essere *Novembre* e le *Mémoires*; noi sappiamo che Gustave vuol dire *tutto* in un solo libro, e che lo farà, d'altronde, in *Madame Bovary*. D'altra parte, di certi temi che riempiranno delle opere posteriori – da *Les*



*Funérailles* fino alla prima *Education sentimentale* – non troviamo traccia in *Passion et Vertu*. La cosa va da sé; immaginiamoci Mazza indifferente o apatica: non vi sarebbe storia. Quanto al disincanto che il giovane autore mostrerà a diciassette anni, non se ne parla neanche quando ne ha quindici. Mazza, un istante delusa dall'amore fisico, entra, immediatamente dopo, in un incanto da cui non uscirà mai. La partenza di Ernest la immerge nell'infelicità, ma ella non ne immagina neppure le ragioni, e fino all'ultimo e meschino messaggio di quel don Giovanni – così lo chiama Gustave – ella non finisce di amarlo né di volerlo raggiungere. Due motivi, tuttavia, sono conosciuti. L'uno che appare molto fuori posto in questa avventura bruciante, è quello della vecchiaia. L'altro, quello della passività. Il primo è così gratuito, così maldestramente introdotto, che ci rivela di colpo il suo carattere ossessivo e il suo arcaismo. Si direbbe che Gustave non ha potuto trattenersi dall'introdurlo in un racconto col quale esso non aveva niente a che vedere. Ernest si è messo fuori tiro, Mazza gli corre dietro: troppo tardi, ella giunge a Le Havre per vedere una vela bianca «sprofondare dietro all'orizzonte». Eccola sulla via del ritorno: «essa si spaventò dalla lunghezza del tempo, le parve di aver vissuto secoli e di essere diventata vecchia, di avere i capelli bianchi, tanto il dolore distrugge, tanto la sciagura corrode, perché vi sono giorni che invecchiano come annate, pensieri che scavano tante rughe».

In una notte, i suoi capelli erano imbiancati: la cosa è stata raccontata al piccolo Gustave, a più riprese: ed egli ha appassionatamente ascoltato. Che fortuna se potesse, dopo qualche umiliazione intollerabile, raggiungere i suoi alla prima colazione, con una capigliatura di neve. Non se ne accorgerebbero subito, e poi, bruscamente, il silenzio! Leggerebbe l'orrore e i rimorsi negli occhi dei genitori; direbbe loro, con una finta umiltà: «È che vi sono giorni che invecchiano come annate». Meravigliosa testimonianza: qualche cosa sulla sua testa *significherebbe* i suoi tormenti ma lui non c'entrerebbe per niente: la metamorfosi avrebbe avuto luogo a sua insaputa, di notte, fors'anche non se ne sarebbe accorto che scoprendo lo stupore dei familiari. Attività passiva, somatizzazione della disperazione. Però Mazza, grande anima feroce, non si dispera, lei. Per raggiungere Ernest ha fatto

presto a capire che le basterà massacrare la propria famiglia; passa così all'esecuzione: risultato impeccabile, che ci fa ammirare la sua fermezza quanto il suo temperamento. In *Novembre* la senilità si legava all'esperienza, all'usura, all'anoressia; si vede il taglio che divide gli ultimi racconti dal ciclo autobiografico: Mazza non è alla fine della sua esperienza amorosa: mai la sua passione è stata così viva, né l'incendio del suo sesso così ardente; essa non ha niente perduto della sua capacità di soffrire, anzi: le sue disgrazie non fanno che cominciare. Mai il dolore «prostrerà» quella Medea. Ciò è così vero, Gustave stesso ne è così cosciente, da non osare d'imbiancarle davvero la capigliatura. Ella *crede* che i suoi capelli siano diventati bianchi, il che non è verosimile in una donna così poco riflessiva, così lontana da ogni sorta di narcisismo. Vuol dire, semplicemente che l'autore ha sognato codesta metamorfosi, che essa è uno dei temi guidati del suo onirismo, una delle speranze del suo rancore: è lui, certamente, che, in seguito a un rabbuffo, si è detto, pieno di speranza: «Questa volta ci siamo» e che corre a guardarsi nello specchio, invano. La penna gli corre e ci dice il sogno del suo rancore: essa incorona Mazza di una neve presto disciolta. Quel che ci importa, in ogni caso, è che il ragazzo ci rivela, a quindici anni, un modo d'invecchiare ben diverso da quelli che enumererà nelle opere successive: si entra nella vecchiaia di colpo, a causa di un trauma seguito da un intenso dolore.

L'altro motivo già conosciuto, la passività, ci introduce a strutture ancora più profonde ed antiche di quell'infanzia infelice. In verità, Mazza *subisce* la propria sorte. Essa ucciderà, direte; non è l'atto puro? I suoi infanticidi, imperdonabili, non sono stati accuratamente preparati? Sia: ci arriveremo. Ma osserviamo, per cominciare, che essa è stata, per dirla con precisione, procreata da Ernest. Prima di conoscerlo, essa dormiva, quest'anima senza corpo attendeva, nello stordimento dei limbi, che qualcuno la volesse far nascere. Quel tristo don Giovanni vi si applica: si noterà che non si tratta di un colpo di fulmine; Ernest è uno specialista, la seduzione è un'arte, vi sono delle ricette, si assedia in piena regola la piazzaforte, ci vuole occhio, talvolta genio. Questo tema è proprio del XIX secolo che l'ha ereditato dal secolo precedente: Hérault de Séchelles offriva più genericamente il mezzo

di aggirare ogni rappresentante – maschio o femmina – della nostra specie. E Stendhal, in gioventù, non si contentava di mettere in opera il «metodo» di suo cugino Martial: cercava anche i mezzi rigorosi d'imporre il riso agli spettatori, indipendentemente dal sesso e dall'età. I risultati furono deludenti: Hérault de Séchelles si fece tagliare la testa, Stendhal non scrisse fino in fondo la sua commedia; quanto al sistema di Martial, coscienziosamente applicato alla bella Mélanie, non ebbe altro effetto che di ritardare la presa d'una cittadella che avrebbe capitolato subito e senza combattimento. Resta il fatto che si trattava – *Les Liaisons dangereuse* ne danno testimonianza – di un'applicazione pratica del determinismo meccanicistico che allora sembrava l'ultima conquista della filosofia scientifica. Se la medesima causa, in ogni tempo, produce il medesimo effetto, basterà, per ottenere questo, suscitare quella al momento buono: ecco il mezzo sicuro di raggiungere, o di assicurarsi, le conquiste più lusinghiere. Ma quel che interessa Gustave non è di tirare i fili: egli detesta i conquistatori e l'arrivismo gli puzza; prima di tutto si appassiona per l'inflessibilità del determinismo: sia perché – suo padre gliel'ha ripetuto cento volte – è il fondamento del sapere, ciò che permette di conoscere gli uomini, e sia perché si sente, lui medesimo, *manipolato*. La seconda nascita di Mazza non è dunque, ai suoi occhi, un prodotto del caso, essa è stata premeditata, un uomo l'ha voluta, ne ha fatto l'oggetto di un'impresa sapientemente concertata. Colpisce che la giovane abbia vissuto più di vent'anni in un torpore senza storia e verosimilmente beato, fino al mutamento che dapprima la soddisfa appieno per meglio frustrarla dipoi. Codesto primo periodo non corrisponde all'età dell'oro di Djaliouh, *prima della gelosia*? E, nell'uno e nell'altro caso, non è forse alla *propria età dell'oro* che Flaubert fa allusione? A sette anni, qualcuno l'ha tirato giù dai limbi, gli ha dato la gioia e lo ha deluso. Un simile comportamento era premeditato: l'amore doveva essere seguito da frustrazione, poiché il don Giovanni di *Passion et Vertu* non ha mai avuto intenzione, è sottinteso, di restar fedele a Mazza tutta la vita: prova ne sia che egli trova una conclusione, nell'America dove si è rifugiato, stanco delle sue facili conquiste – esse sono *forzatamente* facili, poiché egli possiede il metodo –

quel vecchio scapolo prende moglie. Buon matrimonio, pantofole, compagna obbediente per tenergli la casa: vi arrivano tutti, anche i figli di famiglia, a costo di spezzare il cuore di una tenera amante. È, quanto meno, ciò che si dice volentieri in quell'epoca; la letteratura borghese tratta cento volte questo argomento, dall'inizio del secolo fino all'inizio del successivo (*La Femme nue* di Bataille non ne è che una variante). Senza dubbio, le violenze di Mazza hanno costretto Ernest a rompere più presto di quanto avrebbe desiderato; comunque, avrebbe rotto. Insomma, senza quell'amante provvidenziale – o infernale – Mazza sarebbe passata, senza accorgersene, dal sonno alla morte. Egli la sveglia e, di colpo, le procura un Destino: la *Storia* di Mazza, questa avventura che, in lei, si temporalizza fino al suicidio, è prevista da Ernest e, per la sciagurata, viverla è subirla da un capo all'altro.

Un solo imprevisto per Ernest: non aveva pensato, prima di passare agli atti, che quella giovane sonnambula così casta si sarebbe cambiata, sotto le sue mani esperte, in furiosa. Stavolta, si direbbe che i ruoli s'invertono. Ella gli fa paura. Perché? Crede la sua salute in pericolo? Non sembra: la giovane donna, ci vien detto, chiedeva al suo amante uno sforzo troppo spesso rinnovato, ma non insopportabile: donna di casa, doveva le sue cure al marito, ai bambini; dunque, egli aveva del tempo per «recuperare». No: è la passione nuda che l'ha terrificato; quel mediocre – piccole vanità, piccoli godimenti – ha scoperto all'improvviso il cratere di un vulcano in eruzione. Non vi è pericolo, ma il nostro Lovelace, affascinato per un istante, tiene a restare alla superficie di se stesso e a negare in sé come negli altri le «spaventose profondità» di cui Gustave ci parlerà in *Novembre*. In una parola, tutto è *storico*, tutto dipende dal rapporto che si è stabilito, in partenza, tra i due amanti, e che ciascuno di essi vive quale è definito dall'altro: la paura e la defezione di Ernest sono la potenza tellurica di Mazza, vissuta dal pover'uomo come un pericolo affascinante e mortale. Resta il fatto che codesta violenza infernale, è lui che l'ha scatenata. Bisogna dire di più: Mazza – come lo indica il titolo – è la Passione stessa, con la maiuscola. Non è con un atto imprevisto che essa sconcerta don Giovanni. E neppure con un non so che di cui si possa tenerla responsabile: è attraverso

gli uragani che turbano la sua carne, è attraverso il bisogno pazzo che ella subisce – come i Mercenari, nella gola della Hache, subiranno la loro fame, quella fame che il nemico impone loro. Sì; Mazza è *affamata*. Affamata da Ernest, ed è proprio ciò che spaventa il seduttore, il quale decide di abbandonarla alla sua fame. Vi era, nel bambino Gustave, un amore filiale di non dissimile violenza: ha forse spaventato il genitore con le manifestazioni della sua tenerezza? Lo si direbbe: perché è nel momento della frustrazione che Mazza lo incarna senza ambiguità. L'umore della giovane abbandonata s'inasprisce: essa diventa folle d'orgoglio e di malvagità; giunge alla rabbia, all'odio. Contro chi si scatenerà? Contro il suo carnefice? Mai: egli è fuori causa. Ed egualmente il marito, i bambini: sono degli ostacoli, bisogna eliminarli, ecco tutto. Mazza serba il suo disprezzo e la sua esecrazione per la gente che la circonda: la loro meschina felicità è stata fabbricata su mutilazioni premeditate. Ma hanno costoro un sesso? Nessuno gode; dei bambini nascono, è vero, ma vien loro trasmessa una vita intristita, che rifiuta il piacere per tema del dolore. Mazza maledice i propri «simili», senza accorgersi – ma l'autore ne è perfettamente cosciente – che essa detesta in loro la grettezza del suo amante fuggitivo. La *meschinità*, calcolata, di Ernest è un delitto generale della specie; ma l'importante è che Mazza lo scopre attraverso la sua sfortuna particolare, attraverso la *sua* storia e la sua «foia» dolcemente risvegliata, poi brutalmente frustrata e, di colpo, inestinguibile. Codesta frustrazione particolare e *datata* – un giorno osai godere, soffro in conseguenza – le dà l'orgoglio pazzo di crederci un'aristocratica della sventura: godimento o tormento, l'infinito le passa tra le cosce. Ma quell'orgoglio stesso è nato da una particolare disgrazia: perché insomma l'infinito, Mazza non ne dubita, è il membro di Ernest. Ch'egli la penetri, è la plenitudine dell'Essere; ch'egli si rifiuti, ed ella scoprirà nel proprio ventre il vuoto in cui Smarh, fra tre anni, «si rivoltolerà». La disperazione e l'orgoglio di questa donna danno la misura, senza che ella se ne renda conto, dell'incredibile sproporzione tra l'infinito desiderio e il suo infinitesimo oggetto. Tema caro a Gustave: quel che è bello nell'amore assoluto è che non è giustificabile e mai meritato dalla qualità dell'amato. Orgoglio e rancore, i genitori Flaubert non valevano, egli

ci dice, né tanto amore né tante sofferenze. In ogni modo, l'odio e il disprezzo di Mazza per il genere umano non vanno esenti da fascino e da gelosia: adultera, abbandonata, ben presto criminale, essa è al bando della terra. Le sue congeneri non lo sanno ancora, ed essa si affretta a disprezzare le proprie simili per timore d'invidiarle. All'origine della sua cattiveria non troveremo nessuna di quelle cause universali che l'autore indicherà nelle opere ulteriori, ma avvenimenti precisi, le decisioni di un Lovelace in fuga, una situazione singolare che genera l'invidia, la rabbia e la vergogna. Eppure c'è tutto: l'infinito desiderio come negazione dell'essere e la necessità di restare insoddisfatti. Ma quelle allegorie che prenderanno tanto posto nelle autobiografie, l'autore ce le suggerisce e noi non possiamo decidere se esse ci manifestano il senso profondo della favola, o se dobbiamo considerarle come «sovrastrutture» astratte, che esprimono a modo loro un'avventura individuale. Gustave è più sincero a quindici anni che a venti. Anche più profondo – niente paura, tornerà ad esserlo – perché è nella vita totale di una persona condizionata da altri prima ancora di nascere e fin nei suoi comportamenti fisici, fin nei suoi bisogni, che egli cerca i motivi delle azioni e dei pensieri nella loro singolarità. Attraverso Mazza, scopriamo l'Ego di Gustave, cioè a dire – egli ne è cosciente – il suo Alter Ego.

Magari avesse detto di questa prima Bovary quel che si pretende che abbia dichiarato dell'altra: «Sono io!». Si sarebbe compreso ciò che quell'adolescente gridava nel silenzio: «Ho il mio avvoltoio, nato con me, previsto fin da prima della mia nascita da un Giove coriaceo; sono quel che mi hanno fatto, un figlio minore; fra una predestinazione che mi ha definito nella mia essenza assai prima che io fossi concepito, e la fine terribile che mi è stata assegnata, avanzo a passi contati, torturato dalle mie passioni familiari, reali e materiali quanto i bisogni sessuali o un mal di denti». Gustave è in crisi, soffre da urlare: ascoltiamolo: «Ernest stava d'incanto (nel Messico, dov'era fuggito) in quell'atmosfera profumata di Accademie sapienti, di ferrovie, di battelli a vapore, di canne da zucchero e d'indaco. In quale atmosfera viveva Mazza? Il cerchio della sua vita non era tanto esteso,

ma era un mondo a parte, roteante tra le lagrime e la disperazione e che, alla fine, si perdeva nell'abisso del delitto».

Non è per caso che ritroveremo nell'opera e nella *Corrispondenza* numerosi echi di quest'ultima frase: l'immagine del *cerchio stretto* non è un simbolo passeggero in lui: fa parte della sua mitologia. Nella prima *Education*, scritta prima e dopo la crisi del '44, Jules, nelle ultime pagine, definisce la vita passionale – la sua vita *prima* della caduta – come uno stretto maneggio in cui si gira senza tregua. E, quindici anni dopo, scrive, in preda all'ira: «Mi sono riservato nella vita un piccolissimo cerchio, ma una volta che ci si entra, divento furioso, rosso».\*\*\*\*\*

In *Passion et Vertu*, Gustave non si preoccupa – al contrario di quel che farà nel ciclo autobiografico – d'universalizzare la sua esperienza. Egli non dice: «Sono un certo tipo d'uomo come lo siete tutti» – ciò che, lo vedremo, fa parte di un'autodifesa che, a quindici anni, non è ancora matura. Al contrario, ne riconosce la ristrettezza e la particolarità: «Era un mondo a parte». Si potrebbe esprimere meglio che codesto universo ristretto, ma abissale, si limita alla sua casa? Si sarà notato che «quel mondo a parte» – che si contrappone alle miserabili preoccupazioni pubbliche di Ernest come l'intimità più privata – è caratterizzato dalla ripetizione: gira, e i medesimi dolori tornano senza tregua, ciò che significa che l'infelicità di Gustave è strutturale e non accidentale: buona definizione d'una vita che non cesserà di svolgersi nel quadro familiare.

Mazza commette un delitto, ciò che la singolarizza ancora meglio. Non soltanto per l'enormità del misfatto, ma per le sue vittime, che sono designate in anticipo. Designate – senza d'altronde che egli l'abbia voluto – dall'animatore di quella Galatea e dal destino che egli le ha dato. Essa sopprime *la propria famiglia*. L'autore non andrà mai tanto lontano come la sua creatura, ma l'ha messa al mondo apposta perché compia l'azione che egli non osa attuare: la scrittura obiettiva le allucinazioni le raggruppa, e le conseguenze se ne ricavano da sé: scritte, assumono una consistenza che si rifiuta al sogno, senza divenire per questo realtà. In Mazza, Gustave compie quell'esperienza per vedere lo sterminio della famiglia Flaubert. È quanto aveva già tentato, lo vedremo, ne *La Peste à Florence*: è ciò che gli riuscirà

appieno – sulla carta – alla fine di *Madame Bovary*. Ne sogna da lungo tempo: ce l'ha detto, e noi ci torneremo sopra. L'insignificanza di questo marito troppo fiducioso, la tenera età dei due bambini, non devono fuorviarci: è una astuzia. L'essenziale non è ancora detto. O piuttosto, non lo è che a mezzo: quelle brave persone non umiliano Mazza, non la fanno deliberatamente soffrire, ma *disturbano*: di colpo, eccola abbarbicata suo malgrado, e la sua rabbia, i suoi dolorosi furori vengono dalla sua famiglia, indirettamente. Non c'è che da sfogliare la Corrispondenza per vedere quanto Gustave soffra delle proprie radici – senza confessare tuttavia che le esige almeno quanto le subisce. Stavolta, si concede il permesso di strapparsi al terreno familiare. Di colpo, soddisfa il suo rancore: quelle tre vittime innocenti sono il mascheramento dei tre colpevoli che vengono abbattuti senza altre forme di processo. Certo, egli non ne parla affatto. Ma leggiamo ciò che scrive dei sentimenti della madre dopo lo sterminio; resteremo edificati: non un rimorso; al contrario, la gioia, la felicità nel delitto: «Ella stava per lasciare la Francia, dopo essersi vendicata dell'amore profanato, di tutto ciò che vi era stato di fatale e di terribile nel suo destino, dopo essersi beffata di Dio, degli uomini, della vita, della fatalità che l'aveva schernita per un momento; dopo essersi, a sua volta, divertita della vita e della morte, delle lacrime e dei pianti e aver reso al cielo delitti in cambio di dolori».

Vendicata? Su degli innocenti. Quando il solo Ernest è colpevole. È vero che essa non ne sa nulla. Ma, in tal caso, dov'è l'offesa? Tali assassini, lungamente premeditati, non avevano all'origine, altro scopo che di renderla libera: si comprenderebbe che ella si rallegrasse, in modo certo criminale, ma con una specie d'innocenza dovuta al mostruoso egoismo della sua passione: quegli ostacoli non contavano per lei, se non perché le impedivano di raggiungere il suo amante: essa li ha scartati, dovrebbe non più pensarci, prendere gioiosamente tutte le misure per volare verso Ernest: questo solo dovrebbe contare. O anche, sicura di sé e del proprio diritto, potrebbe offrirsi il lusso di versare una lagrima su quelle tombe: poveri bambini, ho dovuto uccidervi, non meritavate questa morte prematura, è il cielo che l'ha voluto. Ma no: ella si felicita *del proprio delitto*, e ciò che traspare da



quelle poche righe affannose è l'odio soddisfatto. Beninteso, la gioia di ritrovare Ernest ci è data per essenziale; la soddisfazione del rancore, il giovane autore pretende di segnalarla *en passant*. Non sarebbe questa che una reazione secondaria. In verità, la storia la vorrebbe tale. Ma non appena apparsa, essa occupa tutto lo spazio: l'infinita frustrazione ha reso Mazza cattiva (vedremo che è un carattere che il giovane autore dà a tutti i suoi eroi e che ritroveremo in *Madame Bovary*). Infinitamente cattiva. Ora sappiamo *contro chi* essa ha così a lungo ruminato la propria vendetta: contro colui che l'ha tirata fuori dal nulla prima ancora che Ernest la facesse rinascere, contro colui al quale – nell'ignoranza in cui ancora si trova della verità – attribuisce tutti i suoi dolori e che li ha prodotti intenzionalmente con una pianificazione rigorosa, si vendica di Dio Padre. E ciò è detto in tutte lettere. «Ella beffeggia Dio... rende al Cielo delitti in cambio di dolori.» Niente di meglio: non è «la felicità nel delitto» di cui parlerà più tardi Barbey d'Aurevilly, e che nasce da un'incoscienza di tipo affatto particolare; è la *gioia del delitto*. Si noterà che rendendo male per male essa è convinta di sfuggire al proprio destino prefabbricato: la fatalità, ci dice, l'ha schernita; è lei, ora, che «beffeggia» la fatalità. Notiamo, di passaggio, questo convincimento di Gustave: per ciascuno la partita è chiusa fin dall'origine: non si può sfuggirvi, tranne a scegliere il Male radicale. Questo Male esiste già, poiché la creatura è la vittima, poiché essa è condannata a soffrire fino alla morte: non si tratta dunque d'inventario, né d'introdurlo nel mondo, ma di assumerlo: la vittima sfugge ai propri carnefici, optando a sua volta per la cattiveria – che altro non è se non la sofferenza cosciente di sé e che comprende essere proprio della sua stessa natura venire ingiustamente *inflitta*. Mazza si mette dalla parte dei suoi tormentatori – o piuttosto del Grande e Unico Tormentatore –, rifiutando di partecipare al gioco, cioè a dire di restar virtuosa e di essere torturata in proporzione diretta della sua virtù: si fa carnefice per spezzare il proprio destino; poiché il Male regna sul mondo, essa sfugge all'infelicità optando per il Male: il che è uno schierarsi dal lato di coloro che tirano i fili. Ciò non accadrà certamente senza scandalizzare il Creatore, il quale, da buon discepolo di Sade, ha deciso che Mazza sarebbe stata punita per le sue virtù e attraverso esse. Ma è un piacere

di più quello di scandalizzare il Cattivo in capo, denunciandone l'ipocrisia: Mazza è una Justine che si trasforma deliberatamente in Julietta, per aver compreso questa legge universale della Creazione: i buoni sono puniti e i cattivi ricompensati. Il suo orgoglio non era attinto dapprima che nella sua infinita sofferenza; ora si afferma contro il Padre Eterno: è il Vizio assunto, pieno di sé, e senza rimorsi. Il Male radicale, secondo il giovane autore, è la sofferenza che rifiuta di venir più a lungo subita e che si rovescia in prassi. A leggere fra le righe, troveremo che Mazza ha due padri: l'uno è l'insignificante Ernest, semplice strumento della Provvidenza, che ha messo l'inferno nella sua vagina; l'altro, è Dio, che aveva tutto previsto e tutto preparato. Due figure, tutto sommato, del dottor Flaubert: il Genitore per primo, il Padre simbolico, più potente del Mosè di Freud, dal momento che non si limita a dare la Legge, ma che impone al suo secondogenito, prima di ogni Decalogo, prima della nascita, ancor prima della concezione, un Destino prefabbricato e lo condanna a soffrire fino alla morte; l'altro Achille-Cléophas, è il carnefice, il rappresentante sulla terra del primo, colui che ha suscitato nel bambino una passione cieca, apposta per frustrarlo in seguito (verso i sette anni). Di qui, quel folle rancore del giocattolo passivo, della marionetta, contro l'Altro – Padre simbolico e padre frustrante – di qui il sogno di uccidere *tutta la famiglia*. Ciò vuol dire, se leggiamo bene, il padre e i *due* fratelli. Perché Mazza ha partorito due maschietti. Gustave, nel suo sogno omicida, *non osa sopravvivere* all'ecatombe. Ucciderà Achille-Cléophas, Achille e si ucciderà sulla loro tomba.

È quel che conferma la fine del racconto. La virtù è inesorabilmente punita. Ma anche il vizio lo è. Omicidi e suicidio non bastano: quei tre disgraziati passano dalla vita alla morte senza neanche rendersene conto. Sarebbe troppo bello: fra il parricidio, il fratricidio da una parte, e il suicidio dall'altra, bisogna che passi un certo tempo per lasciar posto al castigo. Altrimenti detto, quando l'adolescente carezza col pensiero quella vendetta proibita, l'Altro, in lui, s'indigna e colpisce: questo grazioso sogno di massacro finisce nell'angoscia; il Super-Io di Gustave, scandalizzato, lo obbliga a immergere Mazza nella disperazione: l'indomani del suo trionfo,

una lettera d'Ernest le fa sapere che è sposato da sei mesi e non la rivedrà mai più: «Che fare?» esclama ella. «Che ne sarà di me? Avevo una sola idea, una sola cosa nel cuore: essa mi manca; verrò a cercarti? Ma tu mi caccerei come una schiava; se mi getto in mezzo alle altre donne, esse mi abbandoneranno ridendo, mi mostreranno a dito con orgoglio, perché non hanno amato nessuno, loro, non conoscono le lagrime.»

La povera donna non ha più che da morire: morire, per Gustave, è lasciare la propria spoglia nelle mani degli altri: un commissario di polizia forza la porta, e il suo sguardo contamina quel bel corpo senza veli, che la morte ha reso più che nudo. Ernest, tuttavia, continua a vivere: Dio non ricompensa né la virtù né il vizio, non ha favori che per la mediocrità. Ecco il vero male: uno sguardo osceno su una morta abbandonata, la felicità nella meschineria; gli *altri* trionfano su tutta la linea.

Diremo che Mazza, avvelenando la famiglia, ha cessato di subire, che essa è per davvero passata all'azione? No: quegli assassini erano previsti, e altrettanto il suo suicidio. Ve l'hanno condotta per mano. Era previsto che la sua violenta passione avrebbe spaventato Ernest, e che questi avrebbe tagliato la corda con un pretesto, era previsto che Mazza avrebbe ingannato se stessa e avrebbe preso quel pretesto per oro colato. Da quel momento, inflessibilmente, essa *doveva* convincersi che egli l'aspettasse, che soltanto la sua famiglia le avrebbe impedito di raggiungerlo e, impazzita dalla disperazione e dalla malvagità, *doveva* sopprimere freddamente quell'ostacolo. In quel momento, libera di disporre di se stessa, *doveva* scoprire che l'unico motivo della sua lunga frustrazione era la decisione del suo amante. La sua folle passione aveva tutt'assieme volto in fuga Ernest e versato il veleno nei bicchieri di suo marito e dei figli, con la sua propria mano teleguidata. Un'azione? No. Un comportamento provocato, molto atteso: il furbo Creatore, facendole credere che essa sarebbe sfuggita con un delitto alle sue fatalità, la conduceva di fatto a realizzare fino in fondo il suo destino.

Dunque, non si sfugge mai al proprio Destino? È il problema che si pone Gustave con insistenza in quegli anni d'adolescenza, è quello che si porrà con crescente urgenza fino al gennaio '44. Vuol dunque cambiare di vita? Sì.

E cambiare d'essere. Perché? Non lo ha ancora chiaramente inteso. Quel che appare, in ogni caso, da questo racconto, è che, se un simile mutamento dovesse essere possibile, esigerebbe il suo ricorso ai più grandi mezzi. Morte e trasfigurazione: è la sola strada da seguire. Se Mazza fallisce, è perché è rimasta nello stretto cerchio delle passioni e che ci si è rigirata dentro senza posa. Anche Gustave vi gira. Senza speranza. Non sa ancora che è lui che bisogna uccidere, e che solo la morte inferta alle passioni può farlo rinascere.

Due mesi prima, in *Quidquid volueris*, aveva sviluppato quei medesimi temi con maggiore insistenza e, in certo modo, con maggiore chiarezza: il personaggio dell'antropopiteco, in quell'epoca, conveniva meglio, forse, di quello di Mazza alle sue intenzioni profonde; egli manifesta, con la sua sola esistenza, forse più chiaramente che Gustave non sappia, il sentimento confuso, nutrito dal giovane autore, sulla prefabbricazione e la storicità. Non torneremo sulla descrizione che Gustave fa di se stesso: quel ritratto dell'artista bambino – mutismo, analfabetismo, poesia – l'abbiamo già tracciato. Ma abbiamo citato, nel medesimo capitolo, un brano d'una lettera alla signorina Leroyer de Chantepie, in cui Gustave parlava della propria «malinconia nativa» (dunque costituzionale o ereditaria) e, per spiegarla, faceva allusione a una «piaga profonda e sempre nascosta» (dunque a un avvenimento della sua protostoria). Ci eravamo domandati allora, senza poter ancora rispondere, ciò che significava per lui l'aver afferrato questa qualità, in apparenza contraddittoria, del costituzionale inteso come carattere costituito. Il *risveglio* di Mazza ci ha messo sulla buona strada: tuttavia la sua nuova nascita di Bella addormentata nel bosco non è che una metafora: quando incontra Ernest, è sposa e madre; egli le rivela i suoi sensi, ma non la crea *ex nihilo*. Di colpo il tema si arricchisce e s'imbrogliava; in *Quidquid volueris*, al contrario, la felice incarnazione di Flaubert in Djaliouh rivela i sentimenti dell'autore senza mascherarli: l'antropopiteco, in effetti, rassomiglia all'uomo di Pascal dopo la Caduta: questi non può essere l'obiettivo di un concetto, poiché un'avventura storica l'ha fatto decadere e, pur conservando certi caratteri che Dio ha messo in lui, ne ha perduti altri – per esempio l'innocenza – in seguito a un atto proibito – cioè a dire che non

entrava nei piani del Creatore. E senza dubbio, è il solo Adamo che è decaduto. Ma poiché noi nasciamo da lui, per interposte persone, egli ci ha trasmesso la sua colpa, la sua caduta e il suo esilio, insomma la sua storicità. Adamo non è *definibile*; è insieme quel che lo si è fatto essere, e quel che egli ha fatto di ciò che si è fatto di lui, sventando e deviando la pianificazione divina: è la storia sola che permette di *comprendere* il padre degli uomini e tutti gli uomini che sono nati da lui. Così, per Pascal, la nostra *realtà umana* è insieme costituzionale e costituita. Prima della Caduta, la nostra specie non esisteva: è Adamo che si è fatto uomo attraverso il peccato e attirando su di sé quell'atto singolarissimo: la maledizione divina. A quindici anni Gustave assegna alla nascita di Djalioh la funzione che Pascal assegna alla Caduta: quella di un inizio assoluto. Né angelo né bestia, dice l'uno: l'angelo e la bestia corrispondono a dei concetti, poiché né l'uno né l'altro hanno peccato. E Flaubert: né bestia né uomo. Con la sua origine, in effetti, Djalioh, figlio della donna, sfugge *all'essenza generale* che caratterizza l'orang-utan; figlio di scimmia, egli sfugge a quello che il giovane autore crede essere la *natura* umana. Abbiamo visto, vedremo, Gustave, nelle opere autobiografiche, ricorrere ai frequentativi, alle generalizzazioni. Qui, più sincero, poiché si fa avanti mascherato, rifiuta – come farà per Mazza – di distinguere l'eroe della sua avventura. Gli è che si tratta di un mostro, cioè a dire di un essere singolare per definizione.

Questo avvicinamento di Flaubert e di Pascal è tanto più giustificato in quanto Gustave ama ripetere: «Credo alla maledizione di Adamo». Che cosa vuol dire ciò, se non che, nell'uomo, l'esistenza precede l'essenza? Vi è tuttavia una differenza capitale tra le due concezioni; per Pascal, la maledizione viene dopo la colpa: il Signore aveva creato l'uomo a Sua immagine, lo destinava a fare il Bene e a cantare la Sua gloria; la colpa è venuta da Adamo stesso, cioè a dire da quella parte d'ombra e di niente che esiste in ogni creatura e sulla quale l'Onnipotente non può nulla, essendo la plenitudine dell'Essere. Per Gustave, la maledizione di Adamo è un lievito che si mette nella pasta medesima di cui lo si modella. Nasce maledetto e pecca – come il Creatore l'ha previsto – per giustificare la maledizione. La storicità dell'uomo non nasce affatto dal suo progetto, dalla prassi che ne

risulterebbe: al contrario, la pretesa prassi altro non è che la realizzazione, attraverso l'uomo, provvidenzialmente guidato, del Destino che l'Altro gli ha assegnato. La Storia è l'Altro: ciascuno nasce con la propria, stampata nel proprio corpo come una piaga inguaribile: egli non ha più che da *realizzarla*, cioè a dire, miserabile e cattivo, che deve legittimare *a posteriori* la sentenza e in pari tempo realizzarla, correndo, checché egli faccia, ma attraverso le sue stesse azioni, incontro alle più grandi sofferenze. Dunque, colpevole e punito: e tuttavia innocente, irresponsabile, poiché l'Altro gli ha fatto commettere i delitti che riceveranno la loro punizione. Non ci stupiamo di queste concezioni: esse erano di moda. Il *Cain* di Byron malediceva Dio e gli rimproverava di aver tutto previsto, fino al fratricidio che lo dannava. Alfred Le Poittevin che, verso la stessa epoca, iniziava *Gustave* alla filosofia, non detestava, nelle sue *Poesie* di sfidare il Creatore e di bestemmiare allegramente. Quei bei furori si appoggiavano sui ragionamenti degli Enciclopedisti, di Diderot, di Voltaire: o tu mi hai creato *sapendo* che ucciderò mio fratello, che tradirò il Cristo, e allora sei criminale, o tu non lo sapevi, e allora non sei l'Onnipotente. Ma questi giuochi mentali non hanno influenzato *Gustave*, se non nella misura in cui servivano il suo sentimento profondo. E il giovinetto, quando planava con Alfred a quelle altezze metafisiche, se la prendeva con Dio perché vedeva in lui, confusamente, l'immagine di suo padre.

Vedete *Djalioh*: in un certo senso, nessuno lo influenza; i suoi impulsi, i suoi desideri, le sue passioni restano, fino alla morte, spontanei. Ciò significa che essi non esprimono altro che il *suo essere*. Ma, per l'appunto, codesto essere non gli appartiene, perché è stato fabbricato da un altro. Il signor Paul, biologo dilettante, ha voluto fare un esperimento – per rendere responsabili tutti gli scienziati, il giovane autore sottolinea che l'Accademia delle Scienze reclamava da gran tempo che si tentasse quell'incrocio tanto interessante e che, allora, solo i mezzi mancavano. Notiamo di passaggio che Achille-Cléophas è uomo di scienza e che la scienza è denunciata qui – fra le righe, beninteso – per la sua inumana crudeltà. Insomma, il signor Paul ha avuto l'intenzione precisa d'incrociare la scimmia e l'uomo: per curiosità e, senza dubbio, per sadismo. Se la cosa riuscisse, il prodotto dell'incrocio

condurrebbe in qualche modo a una *vita sperimentale*. Tale prodotto ricostruirebbe con la sua costituzione e il suo comportamento una tappa importante dell'evoluzione. Il signor Paul tenta il colpo, e si noterà – Flaubert non è privo di malizia – l'ignobile brutalità del procedimento: si rinchiude una schiava negra con la bestia enorme e furiosa che la viola e la mette incinta. Il prodotto di codesto accoppiamento, figlio della rabbia e del terrore, della foia e della sofferenza, maledetto senza dubbio da sua madre (ciò non è detto, ma, appunto, si tratta di una lacuna sospetta: si può credere che Gustave non abbia pensato ai sentimenti di quella donna verso la bestia che portava nel ventre?) è Djalioh, né uomo né bestia, ma la cui complessione fisica e i comportamenti esprimono insieme la sua realtà quasi umana e la sua bestialità. Si crede forse che quei due caratteri si sposino armoniosamente? Tutto il contrario: quel mostro, in ogni attimo, è dilaniato dalla loro irriducibile contraddizione. Contraddizione voluta: è stato fatto apposta, perché riproducesse continuamente l'insuperabile opposizione della natura e della cultura. *Nato per soffrire*: anche questo è stato premeditato; *bisogna* ch'egli soffra e che i suoi conflitti lo strazzino perché egli diventi in pieno quell'antropopiteco che la scienza vuol mettere in osservazione: ciò significa che gli è tracciato in anticipo il cammino rigoroso che lo condurrà al delitto e al suicidio. Codesta fine tragica, il signor Paul non la prevede nei suoi dettagli, ma non lo sorprenderà: ciò che caratterizza quel mostro ossessionato, egli non ignora che sia l'*impossibilità di vivere*.

È molto significativo, che Gustave abbia dato a questo dotto dilettante la responsabilità intera dell'esperimento e del suo risultato. *Quidquid volueris* è un atto d'accusa. Se l'autore, in effetti, avesse semplicemente tentato di dipingersi; se l'immagine dell'uomo-scimmia l'avesse sedotto unicamente perché essa rendeva conto delle proprie difficoltà, delle proprie carenze e degli slanci poetici che la compensavano, se il rancore non fosse la sorgente principale di quella invenzione, egli non avrebbe giudicato necessario di mettere il signor Paul all'origine di questo coito. Effettivamente, il racconto starebbe ancora in piedi se ci venisse dato lo stupro della schiava per effetto del caso. Un orang-utan ha rapito una giovane negra, l'ha violata, poi rilasciata; il signor Paul, che passava di là, viene a sapere la storia, adotta il

piccolo mostro e lo porta con sé in Europa per mostrarlo agli Accademici. Che cosa cambierebbe? La solitudine dell'uomo-scimmia in mezzo agli uomini, i suoi conflitti interiori, la sua sensibilità, la sua mancanza d'intelligenza, la sua gelosia, i suoi furori, le sue violenze criminali e la sua morte, tutto sarebbe conservato. Tutto, salvo una cosa: la colpevolezza del genitore. In verità, se Gustave ha fatto del suo Djalioh un prodotto di laboratorio, se si è compiaciuto di presentare quella vita spontaneamente vissuta e sofferta come lo svolgersi di un «esperimento tanto per vedere», gli è che non gli bastava di reclamare, tra la vergogna e l'orgoglio, il titolo di mostro: voleva che una volontà di male fosse all'origine del suo essere. Tutto si è prestabilito così rigorosamente nella sua testa, che egli ha voluto, per infittire la trama, che il figlio di uno stupro morisse commettendo uno stupro. Djalioh-Gustave prende per forza e uccide – involontariamente – Adèle, la giovanissima moglie del signor Paul, il quale non ne resta affatto commosso. Dopo di che, pazzo di rabbia e di dolore, sbatte la testa contro i muri con tanta energia da morirne accoppato. La morte di Mazza non l'ha salvata affatto dagli Altri: il commissario godeva tranquillamente nella sua nudità. Il povero antropopiteco, più sfortunato ancora, non sfugge né al signor Paul né alla scienza; lo impagliano, lo mettono in un museo: ogni studente può andare a vederlo. Quanto al sinistro dilettante – automa e demiurgo – rimane beninteso – come Ernest – il solo sopravvissuto.

Faremo notare qui, come in *Passion et Vertu*, una moltiplicazione di paternità. Il vero padre di Gustave-Djalioh è Paul; autore illuminato di una pianificazione familiare, è lui che ha deciso, in piena scienza e coscienza, di creare metodicamente per le esigenze d'un sapere inumano, quell'essere da laboratorio, quell'antropopiteco: un figlio minore. Ma, non appena si tratta di realizzare l'esperimento, costui si sdoppia e si trasforma in orang-utan: Dottor Jekyll e signor Hyde. Doppio motivo di rancore: consideriamo questo coito dal punto di vista dell'organizzatore: è un'impresa crudele ma razionalmente concertata, che mira ad obiettivi seri, un atto impietoso, ma freddo e meditato. Guardatelo come un avvenimento singolare, che ha avuto luogo in una certa notte del 1821, in marzo probabilmente; è un'oscena violenza, assurda, subita nell'orrore, nel dolore, senza dubbio, dalla donna



che ne è vittima, vissuta come un oscuro furore animale dal maschio in foia. Come se un disgusto profondo, le cui radici si annidano nella protostoria, si esprimesse finalmente: quali che siano i meriti, l'intelligenza, il sapere del genitore, perfino se un giusto calcolo utilitaristico gli ha mostrato con evidenza che era suo interesse d'accrescere la famiglia, la procreazione – questo passaggio necessario dall'uomo di cultura al tramite *naturale* – non può essere che ignominia. Due creature umane – di cui l'una cambiata in animale da preda – si allacciano bestialmente insieme nel fango e nel sangue: il prodotto di codesta mostruosità, che ha qualcosa dell'assassinio, porta in sé, come sua natura profonda, quella notte in cui un venerabile sapiente, mutato in scimmia, ha violato la propria schiava; rabbia e terrore, melma insanguinata, ecco la sua contraddizione *naturale*: non è il frutto di una violenza oscena e d'un abietto consenso? Non ha egli necessariamente interiorizzato quella e questo? È un'allucinazione, certo, ma che resiste: qualche anno prima, nelle trame dei drammoni che ci sono rimaste, Gustave si compiace di mostrarci delle madri colpevoli, crudelmente trattate da seduttori che le violano o le ingannano, in ogni caso le abbandonano. Dovremo tornare, quando abborderemo la sessualità di Flaubert, su questa prima galleria d'immagini: madre violata, umiliata, punita. Vi è in lui, tutto insieme, del sadismo e della pietà. Imperdonabile è l'uomo. Curiosamente, si potrebbe dire che la tara di codesto essere calcolatore, persino quando s'infoia e si cambia in animale da preda, è che *non gode abbastanza*. Per Gustave – vi torneremo – spetta alla donna provare la voluttà (a condizione, certamente, di non esser violata) e avremo occasione di studiare quel desiderio che egli inserisce due o tre anni dopo nel suo taccuino, quando sogna d'essere donna per conoscere il piacere carnale. Ma Flaubert, nella sua adolescenza, non ne muove rimprovero al bel sesso: al contrario, invidia la passività dell'amante che geme sotto le carezze e l'estasi passiva che ne segue, così vicina alle proprie ebetudini, ai propri rapimenti. Un po' più tardi, tuttavia – dopo *Quidquid volueris*, prima dell'appunto che ha scritto sul suo taccuino – convinto che la donna inciti, col suo proprio godimento, suo marito a fare all'amore, descrive, rovesciando i termini, nelle *Mémoires d'un fou*, la copula: in ogni modo, l'uomo resta bestiale; ma non è la foia che

da principio lo imbestia, è il bere; la donna approfitta della sua ebbrezza per incitarlo: egli la prende, essa gode, era lo scopo prefisso, non ve ne erano altri: così il bambino, «dolce pegno d'amore», che nasce nove mesi più tardi, non essendo stato voluto, né dall'uno né dall'altro dei coniugi, è frutto del caso: soprannumero, indiscreto, rispecchiante con la sua orribile contingenza l'incidente fortuito che l'ha tirato fuori dal nulla, sarà, lo s'immagina facilmente, un *mal-amato*. Insomma, il delitto di avergli dato la vita è alla donna, ora, che è imputato. Niente di sorprendente: egli ha appena raccontato, nelle pagine precedenti, il suo amore infelice per la signora Schlésinger. Ce l'aveva tanto con lei perché teneva a Maurice, quell'essere grottesco, volgare e vile, che decise, una volta per tutte, che le donne hanno una marcata preferenza verso i fatui e gli sciocchi. In tali condizioni, perché non forzare il tono? La signora Schlésinger, conformemente al suo sesso, è perpetuamente in foia, e ubriaca Maurice per poter scivolare sotto di lui e farsi possedere; il risultato è che il suo rancore contro Elisa confonde le orme e maschera il suo orrore originale per il coito che l'ha generato. In realtà, insistendo sul caso della procreazione, ne nasconde, senza rendersene conto, l'altro aspetto che, nei suoi riguardi e ai suoi occhi, resta fondamentale: la premeditazione. L'interferenza dei due motivi, nelle *Mémoires*, è tanto più manifesta che *nulla*, nell'austero contegno di Caroline Flaubert, poteva tradire la virtuosa baccante che si scatenava la notte, chiuse tutte le porte, tra le mani del Genitore. D'altronde, all'Hôtel-Dieu, la pianificazione familiare era apertamente dichiarata: si facevano dei bambini, occorrevano; quando uno di essi crepava, si ricominciava. Elisa, d'altronde, figura in *Quidquid volueris*, scritto dopo le famose vacanze di Trouville: essa è Adèle che, appassionatamente amata da Djalioh, è così sciocca, *poiché è donna*, da amare il proprio marito, il robot. Così, il tema di questa novella è più ricco, più completo, più direttamente legato alla protostoria che non le dichiarazioni delle *Mémoires*. I rancori fondamentali di Gustave contro i suoi genitori non riguardano il caso della sua nascita. Certo, quel caso, egli lo sente, è la artificiosità, è il sapore singolare del vissuto, in quanto questo, nella sua originalità irriducibile, ma «indicibile», esprime la violenza incontrollata d'una copula: abbandono degli sposi alle sporche

cucine della natura. Ma non è tanto codesta breve follia ch'egli detesta: è, al contrario, la premeditazione. No, l'antropopiteco non è un prodotto del caso: è stato voluto da lungo tempo, e voluto *precisamente quale egli è*. Achille-Cléophas aveva deciso che avrebbe generato Gustave, ed è effettivamente Gustave che egli ha generato. *Quidquid volueris* è una lunga e ricca meditazione sulla nascita. Un cucciolo d'uomo si domanda: «Perché sono nato?». E codesta riflessione non ha niente di metafisico: l'adolescente si chiede che cosa può significare il fatto di avere un uomo per padre, un uomo maturo, con le sue abitudini, i suoi partiti presi, la sua ideologia, le sue cognizioni; che cos'è che significa essere il figlio minore del dottor Flaubert?

La risposta è evidente: io non sono il prodotto di una scopata alla cieca – o, quanto meno – non sono soltanto questo. Io sono prima di tutto il figlio di un'idea. Mio padre mi ha *inventato* assai prima di generarmi. Non mi ha concepito per me stesso, per la mia felicità, per darmi il suo amore: non sono stato, nella sua mente, un fine, ma un mezzo per realizzare i suoi piani, uno strumento del suo arrivismo familiare: per raggiungere i suoi scopi, gli è sembrato necessario che io fossi un *inferiore*; in altri termini, non poteva ignorare, quel rurale, creatore di una famiglia patriarcale, retta dal diritto di primogenitura, non poteva ignorare che avrebbe creato un *cadetto*, di nove anni minore di suo fratello; lo accuso di avermi voluto, non già malgrado questo handicap, ma *proprio per questo*, e di avermi, di conseguenza, fatto scientemente per la mia infelicità.

Così, benché il ragazzo sia cosciente del proprio temperamento passivo, della propria instabilità, delle proprie abitudini, del proprio difettoso rapporto col linguaggio, della propria incapacità di agire, <sup>\*\*\*\*\*</sup> è ben lontano dall'attribuire la responsabilità alle prime cure date da Caroline Flaubert: salta a piè pari sopra alla propria nascita e va a cercare le cause della sua «anomalia» nella propria preistoria, e, più lontano ancora, in un *Fiat* pronunciato dall'Altro assoluto. Soprattutto non si veda in questo atto d'accusa l'effetto di un umore passeggero, o un qualche paradosso d'adolescente. Il rancore di Gustave è così tenace da determinare in lui, *per tutta la vita*, un disgusto radicale della procreazione, una opzione dichiarata

per la sterilità. Basterà un esempio a dimostrarlo: nel '52, Louise annuncia a Flaubert che crede di essere incinta di lui. Passano alcuni giorni, ed essa lo «rassicura»: falso allarme. Ecco che cosa egli le risponde l'11 dicembre:

«Comincio col divorarti di baci, nella gioia che mi trasporta. La tua lettera di stamattina mi ha tolto dal cuore un terribile peso. Era tempo. Ieri non ho potuto lavorare tutta la giornata... A ogni movimento che facevo (questo è testuale) il cervello mi balzava nel cranio e sono stato costretto a coricarmi alle undici. Avevo la febbre e un abbattimento generale. Sono tre settimane che soffrivo orribilmente di apprensione... oh, sì! questa idea mi torturava. Mi ha fatto venire dei bagliori dinanzi agli occhi due o tre volte, giovedì fra l'altro... l'idea di dare la luce a qualcuno *mi fa orrore*. Mi maledirei se fossi padre. Un figlio mio! Oh, no, no, no! Che tutta la mia carne perisca e ch'io non trasmetta a nessuno la noia e le ignominie dell'esistenza!».

Quanta agitazione, quante frenesie! Lo so, non desiderava legarsi a Louise, già molto ingombrante ai suoi occhi, con un nodo supplementare, darle i diritti della madre quando le rifiutava quelli dell'amante. E poi, anche se fosse rimasta discreta, egli teme d'imborghesirsi: ... «Questa paternità mi faceva rientrare nelle condizioni ordinarie della vita. La mia verginità, in rapporto col mondo, si trovava distrutta e ciò mi sprofondava nell'abisso delle miserie comuni». Ma se codeste considerazioni potevano dargli qualche preoccupazione, e, a rigore, tormentarlo, non bastano per motivare le sue angosce. Occorre che nutra in sé *l'odio per la paternità*. E che le ragioni ne siano ben altrimenti profonde. «*Mi maledirei se fossi padre*», ciò non può spiegarsi che con questo sottinteso: «Perché ho maledetto mio padre». Un poco oltre, aggiunge: «Mi sento calmo e radioso. Ecco tutta la mia gioventù trascorsa senza una macchia né una debolezza». Generare è una macchia? Una debolezza? Allora il colpevole è il dottor Flaubert che ha «trasmesso (a Gustave) la noia e le ignominie dell'esistenza». Flaubert, vittima di un padre che non avrebbe dovuto esserlo, rifiuta di liberarsi divenendo a sua volta *quel* padre: ciò che gli fa orrore nel figlio di cui lo si minaccia è lui stesso. Una parola colpisce: verginità. Codesto uomo di trentun anni ha avuto diverse relazioni; non importa: se il coito è sterile, la sua purezza non è intaccata; non sarà che il contatto senza memoria di due

epidermidi. Vi sia procreazione, e l'uomo viene sporcato dagli ignobili chimismi che egli ha provocato nel ventre della sua donna; l'amore diventa allora parente della defecazione: Gustave avrebbe *fatto una lordura* – perché suo padre ne ha fatta una quando lo ha generato. In questo istante la maledizione si rovescia: Gustave maledice suo padre, perché suo padre lo ha maledetto. \*\*\*\*\*

Occorre notare qui che Djalioh – è un'abilità di Gustave – non sembra volerne a Paul di averlo messo al mondo. Meglio: la novella fa stima d'un'età dell'oro precedente la disgrazia e la morte dell'antropopiteco, mentre nella *Peste à Florence*, Gustave è arrivato perfino a rifiutare all'eroe quell'infanzia felice. La colpa – o l'errore – sembra piuttosto quello di averlo condotto in Europa e messo a confronto con gli uomini: di qui verrebbe il primo malessere. E poi, il dramma scoppia quando Paul, come è suo diritto, sposa Adèle, suscitando nella propria creatura un'impotente e feroce gelosia. *Chi* può lamentarsi? Nessuno. È evidente che la fanciulla non può sposare che un *uomo*, cioè a dire un membro della sua specie; il genere umano può tollerare a rigore che si faccia accoppiare una schiava negra con uno scimmione: la vittima è ai margini dell'umanità; ma per una Bianca, per una borghese, per una francese, i matrimoni con esseri inferiori sono proibiti; del resto, Adèle non si figurerebbe senza orrore di abbandonarsi agli abbracci di Djalioh, questo sub-uomo, la cui inferiorità – agli occhi del mondo – è manifesta. Insomma, quel rivale sciagurato è eliminato in anticipo, *in piena giustizia umana*; meglio: non si prende nemmeno nota del suo amore. Senza dubbio, Djalioh la vince sui suoi miserabili superiori per l'immensità del suo amore. Ma quale scala *umana* di valori mette la sensibilità al disopra dell'intelligenza? A chi il mostro si appellerebbe contro il giudizio dato su di lui? Il cielo è vuoto, Dio non c'è. E poi, se esistesse, sarebbe un Padre, darebbe ragione agli uomini. Così l'Altro l'ha vinta *da sempre*, assai prima che Paul avesse l'idea di fare il suo esperimento; Djalioh ha già perduto quando comincia ad amare: soffre di una frustrazione, è vero: ma di una frustrazione *legittima*, e che egli terrebbe per tale, se sapesse ragionare. È quel che ha voluto l'autore: mettere tutto contro di sé, la Ragione, la Legge, l'Amore stesso (è *normale* che Adèle ami Paul);

ciò equivale a riconoscere che lui è un mostro, un sub-uomo, non paragonabile a suo fratello e che, per diretta conseguenza, non merita nulla di quel che desidera. Di conseguenza, lasciando Djalioh, smarrito, dibattersi contro queste accecanti evidenze, Gustave si rivolge rapidamente verso suo padre: sì, sono senza valore, senza meriti e senza diritti: perché mi hai fatto tale? Effettivamente, bisogna intendersi: il piccolo Gustave, incarnato da Djalioh, non ha più di questi i mezzi per avere e per manifestare rancore; occorre che entrambi vivano con zelo e nell'innocenza la condizione che è stata fatta loro da un altro: la catastrofe finale – che è iscritta nel loro destino – sarà tanto più sconvolgente in quanto non l'avranno né prevista né capita. Più in profondo, il figlio minore di Achille-Cléophas, a causa della complessione passiva che gli è stata data, non può, né vuole, ribellarsi – ne riparleremo: in lui la spontaneità dev'essere obbedienza e fede; così, realizzando da sé quel che l'Altro ha prescritto, egli abdica a ogni responsabilità delle disgrazie che gli accadono conformemente al piano prestabilito: è il suo Creatore che si è insinuato in lui per manovrarlo. Non vi è dunque che un solo colpevole: è il padre onnipotente. Colpevole agli occhi di chi, giacché non vi è giudice? Ecco dove Gustave ci aspetta: attraverso il racconto, egli si sdoppia; il narratore è *un altro* dal fanciullo ossesso. Mentre questi soffre nell'ignoranza, incapace di serbar rancore contro chiunque – in parte perché è stato fatto tale che i nessi logici gli sfuggono – l'autore si libera di lui e testimonia: meglio, fa della propria novella un atto di accusa. Discreta, velata, tortuosa, questa requisitoria non per ciò è meno obiettiva. Mai, certo, l'autore dice «Accuso»; non importa, l'esposto dei fatti vuol essere tendenzioso: tutto accade come se il piccolo Gustave, occupatissimo a vivere, dicesse in buona fede: «Se soffro, è colpa mia. Non posso accusare che me stesso e ringrazio i grandi dei loro servigi: so che essi obbediscono a interessi superiori, e mi fido di loro con tutto il cuore», mentre una coscienza anonima e riflessiva trascende questa ignoranza e ristabilisce l'orribile verità, il delitto di Achille-Cléophas. Da cui si può concludere, in primo luogo, che l'atteggiamento di Gustave verso la propria famiglia è stabilito: niente resistenza né rivolta, una fede profonda e sbandierata, ma un'obbedienza guidata che provoca le maggiori catastrofi,

obbligando gli adulti a riconoscere che sono essi, con i loro progetti crudeli o stupidi, a portarne la completa responsabilità; descriverò più avanti codesta tattica, sotto il nome di «volo a vela»: si vedrà che è la prassi della passività. In secondo luogo, il tentativo di sdoppiamento ci informa sul comportamento letterario del giovane scrittore: nulla è gratuito, nei suoi racconti. Molti autori che, nella maturità, hanno lungamente parlato di se stessi, si sono incantati, nei loro inizi, a raccontare semplicemente belle storie, o a scrivere poesie convenzionali sulla morte, sull'amore, su qualche grande sentimento che essi non provavano. Gustave, a quindici anni – e anche a tredici, come presto vedremo –, scrive *per comprendersi e per vendicarsi*. Rumina senza tregua la propria situazione, la considera sotto un profilo o sotto un altro, ma, per motivi che non appaiono ancora chiaramente, non può innalzarsi fino alla riflessione se non meditando su un personaggio immaginario, che sarebbe, se si vuole, un Gustave possibile – realizzato, può darsi, ma in altra epoca o in un altro mondo. L'essenziale, tutto sommato, è che i rapporti restino i medesimi e che differiscano le singolarità materiali. Codesta *riflessione che immagina*, avremo l'occasione di vedere cento volte, nel corso di questo studio, che è caratteristica del comportamento di Flaubert verso se stesso. Non stiamo a credere, in effetti, che egli afferri il vero – il suo vero sentimento, la sua vera visione del proprio passato, della propria storia – e che lo mascheri in seguito, per prudenza – come Pepys ha inventato di mettere in cifra il proprio diario per paura che cadesse in mano altrui. No: Gustave, certo, è tormentato dall'urgente bisogno di conoscersi, di decifrare le sue passioni tumultuose e di trovarne le cause. Ma è così fatto, che non sa comprendersi altro che inventandosi. Così, a partire da quell'epoca, la letteratura è la sua salvezza, poiché non inventa altro che se stesso, e arriva, scrivendo le proprie allucinazioni, a dominare confusamente i disordini del suo cuore, a sorvolare irrealmente la sua situazione reale. Ma, se la finzione giunge a strapparli all'immediato, se si appassiona per le sue prime opere, gli è che il bisogno di conoscersi non gli appare mai, nella penombra della prima infanzia, che come una voglia irrimediabile di creare altri personaggi.

Ecco dunque Paul accusato. A questo livello, non c'è più bisogno di cercare un giudice: chi dunque sarebbe meglio qualificato, per condannarlo, del suo proprio creatore? Con queste vie traverse, Gustave ha il supremo godimento di creare lui stesso, a cose fatte, colui che l'ha creato e di attribuirgli, nell'immaginario, una volontà radicalmente malvagia. La creazione letteraria, ovvero la vendetta della creatura.

Queste osservazioni ci permettono di penetrare più a fondo nella requisitoria di *Quidquid volueris*. Abbiamo visto, in effetti, che Djaliouh, prima della sua decadenza, ha conosciuto un'età dell'oro. Questi primi anni almeno, si dirà, occorre tenerne conto per giudicare con equità Paul. Ma dobbiamo veramente credere che Djaliouh viveva allora in un paradiso senza nubi? Certo, il figlio dello scimmione e della donna «riceveva» allora delle estasi. Ma queste, a guardarle bene, hanno un non so che di sospetto. Non parlo neanche delle malinconie letargiche in cui esse vanno a perdersi regolarmente, né dei tremori che le accompagnano. Propongo semplicemente di rileggere il ritratto che Gustave fa di lui *prima* della sua partenza per l'Europa.

«La sua gioventù era fresca e pura, aveva diciassette anni o piuttosto sessanta, cento e secoli interi, tanto era vecchio e disfatto, consunto e battuto da tutti i venti del cuore, da tutte le tempeste dell'anima. Domandate all'oceano quante rughe porta sulla fronte; contate le onde della burrasca. Aveva vissuto a lungo, molto a lungo, non col pensiero, ma... con l'anima, ed era già vecchio col cuore. Tuttavia, i suoi sentimenti non si erano rivolti verso nessuno, perché vi era in lui un caos di affetti tra i più strani (sic)... La natura lo possedeva in tutte le sue forme, voluttà dell'anima, passioni violente, ghiotti appetiti. Era il compendio di una grande debolezza morale e fisica, con tutta la veemenza del cuore, ma d'una fragilità che si spezzava da sé al minimo ostacolo...»

Aggiungerà più tardi che amava Adèle, prima che la gelosia lo gettasse a desiderarla appassionatamente, «come la natura intera, d'una simpatia dolce e universale». Difatti, il suo cuore «era vasto e infinito, giacché comprendeva il mondo nel suo amore». Non ci si stupirà certo di veder ricomparire qui il motivo della vecchiaia: quel che apparirà più curioso è



che si applichi all'infanzia durante la sua proto-storia, ossia, *durante l'età dell'oro*. Per Mazza, è il parossismo di dolore, che poco manca le incanutisca i capelli. Per il bambino Djalioh, invece, sono estasi ripetute, passioni senza lacrime, che l'han trasformato in vecchio. Tutto accade effettivamente come se egli ci dicesse, a due mesi di distanza: «uscendo dall'infanzia, la sventura mi ha *indebolito*» e «bambino, ero felice, la felicità mi ha invecchiato». Dall'una all'altra novella, il simbolismo è rovesciato. L'ostinazione di Gustave a riprendere ogni volta il *leitmotiv* della senescenza, e l'uso contraddittorio ch'egli ne fa, c'è un modo solo di spiegarli: quei significati superficiali ricoprono un senso profondo, che l'autore tenta di suggerire: se fallisce, è contemporaneamente perché si smarrisce in se stesso e perché manca di strumenti appropriati. Alla fine di questo capitolo, tenteremo di chiarire codesto simbolo polivalente. Per ora, bisogna avanzare con prudenza.

Vecchio, Gustave l'ha cento volte ripetuto a Louise, significa: apatico, anoretico. Insomma, moribondo, o morto. È, per lo meno, il senso che egli dà alla parola nel suo venticinquesimo anno. A quindici anni è tutt'altra cosa: prova ne sia che Djalioh, il bambino-vecchio non ha perduto niente della sua capacità di soffrire. Né di desiderare. Adèle appaia, e sarà l'Inferno. Che cosa significano dunque qui le parole «battuto, consunto, disfatto»? Perché si vuol fare di questo giovincello un centenario? Ciò sconcerta, tanto più che Gustave, in quanto s'incarna nel suo personaggio, mira a dare un sunto dei suoi sette primi anni. Sì; la felicità del ragazzino ha durato sette anni, e poi la sventura è piombata su di lui: ha conosciuto la vergogna di essere un mostro e la feroce gelosia. Ma la folgore non ha colpito che una testa canuta. Che può voler dire? Certo egli può razionalizzare quella strana allucinazione; non è, può dichiarare, né il dolore in sé, né la gioia presa in sé stessa, che logorano l'anima e il corpo: è la loro intensità. Positiva o negativa, la passione ci invecchia, ad ogni età, in proporzione della sua violenza. Non ci si dice forse di Djalioh, che la natura «lo possedeva in tutte le sue forme. Voluttà dell'anima, passioni violente, ghiotti appetiti»? Il cuore dell'uomo-scimmia sarebbe, fin dalla nascita, un pandemonio. Ma queste poche righe sorprendono: stonano a tal punto, che le

si direbbero aggiunte più tardi. Quando Gustave, in effetti, s'impanca a dipingerci l'amore nascente di Djalioh per Adèle, scrive: «Dove l'intelligenza finiva, diventava padrone il cuore, era vasto e infinito giacché comprendeva il mondo nel suo amore. Così, egli amava Adèle (prima della gelosia), ma dapprima come la natura intera, d'una simpatia dolce e universale, poi, a poco a poco, quell'amore aumentò, via via che la tenerezza per gli altri esseri diminuiva. In effetti, nasciamo tutti con una certa dose di tenerezza e di amore... Gettate tonnellate d'oro alla superficie del deserto, la sabbia le inghiottirà ben presto, ma riunitele in un mucchio e formerete delle piramidi. Ebbene, egli concentrò tosto tutta la sua anima su un solo pensiero, e di questo pensiero visse».

Descrizione notevole sotto una penna di quindici anni. E giusta. Non soltanto nella sua generalità, ma soprattutto quando la si applica all'autore medesimo. Non è lontano il tempo in cui Gustave dirà: «La mia vita è un pensiero». Ma la verità stessa di questo brano denuncia l'arzigogolo di quello che riguarda la vecchiaia. Prima di «riunire in un mucchio» le tonnellate d'oro e d'amore che possiede, Gustave le spargeva nel deserto, e la sabbia le inghiottiva. Violenza, niente. Né tempeste: quell'anima sparsa non dava all'universo che un affetto dolce. Per concentrarla, occorrerà questa doppia sfortuna: un oggetto finito concentra su di sé l'infinita potenza d'amare (qui Djalioh raggiunge Mazza): nel medesimo istante un altro se l'appropria e la frustrazione esaspera il desiderio. Come concepire in queste condizioni che i «venti della passione», nel momento dell'innocenza e della simpatia cosmica, abbiano potuto sballottare un cuore al punto di spezzarlo? E l'«usura», donde viene? Donde la vecchiaia? Il lettore non si lasci ingannare; l'inesauribile e geniale ricettività di Djalioh evoca l'infanzia e le sue infinite risorse. È possibile che un bambino sia degradato dall'esperienza poetica, anche se il suo sballottato quietismo gli fa provare senza ritegno le agitazioni dell'anima, le estasi senza fine, pur se contornate d'angoscia? Tanto più che Djalioh *non trattiene* i suoi sentimenti. Il giovane autore ha la malizia d'insistere su questo luogo comune: la volubilità è un tratto specifico delle scimmie superiori. Ricordatevi, alla fine del secolo scorso, l'imperdonabile Zamacoïs:

«Gli è che tra voi e la sua collera è passata una farfalla». L'antropopiteco serba l'incostanza della scimmia: i suoi sentimenti più intensi lo afferrano, e tutt'a un tratto lo abbandonano e scompaiono. «Era il compendio di una grande debolezza morale e fisica, con tutta la veemenza del cuore, ma d'una fragilità che si spezzava da sé ad ogni ostacolo, come la folgore insensata che distrugge i palazzi... e va a perdersi in una pozzanghera.» In queste righe, la cui scorrettezza sottolinea la profondità, è da vedere una confessione cercata dall'autore: Gustave è soggetto a rapimenti e desideri che lo occupano un istante e scompaiono al minimo ostacolo. Più che conquistare, si abbandona: prima della disgrazia che raccoglierà tutta la sua capacità di sofferenza, accoglie le proprie passioni, ma quel che gli fa difetto è quel minimo di attività sintetica che gli permetterebbe di prolungarle un momento e d'integrarle all'unità della propria persona.

Si può immaginare un simile sbriciolamento dell'esperienza, senza distruggere l'idea stessa del soggetto? Sì e no. Il difetto della domanda è che essa rimane posta in termini intellettualistici e kantiani. Se restiamo sul terreno affettivo, come l'autore ci propone, è molto meno difficile ammettere, nonostante una unificazione più profonda, senza la quale una vita d'uomo sarebbe impossibile, che dei blocchi possano isolarsi nello scorrere del vissuto. Gustave vi insiste così spesso, che bisogna credergli: egli ha avuto *delle* vite; intendiamo dire che la sua infanzia si caratterizza ai suoi occhi dall'insorgere di episodi senza legami con l'insieme reale delle sue percezioni: sogni ad occhi aperti, ebetudini, o sentimenti inclassificabili, che si subiscono senza poterli identificare. Tali determinazioni soggettive hanno due caratteristiche complementari – benché sembrino in opposizione la ripetizione e la novità. Emanando dalle profondità di una medesima persona, esse si riproducono frequentemente, sotto questo o quel travestimento; ma poiché loro essenza è la labilità, poiché le anime passive che esse visitano, le provano senza poterle trattenere, appaiono sempre nuove e sempre singolari. È a tali frammenti disuniti, o male uniti, della propria esperienza che egli fa allusione in *Quidquid volueris* e, più tardi, quando scrive in *Novembre*: «Ho vissuto più vite, migliaia di vite». Codeste illuminazioni ripetute che lo abbagliano e si spengono senza ch'egli sappia con precisione

ciò che rischiarano, donde vengano, né se esista una strada per raggiungere la loro sorgente, lo colpiscono soprattutto con la loro novità; la trama soggettiva del vissuto – lento scorrere di «sintesi passive» – è troppo rada, la sua *persona* troppo indistinta, il senso del reale è in lui troppo vago, perché egli consideri codesti stati come leggeri vacillamenti, del tutto aneddotici, della sua impresa di vivere: essi lo occupano, quanto quelle forme organizzate che *gli altri* chiamano la realtà. La loro apparizione, per lui, è ogni volta una nascita e, quando scompaiono, gli sembra di morire. Così può, senza metafora, vedere in ciascuno di essi tutta una vita: ogni volta, non si sente diventare *un altro*?

Ecco tuttavia quel ch'egli chiama *vecchiaia* in *Quidquid volueris*: ha un bel vedere in essa un'*accumulazione* di esperienze insolite e singolari, essa segna in realtà una disintegrazione perpetua, conseguenza della sua passività. L'immagine stessa dell'Oceano, unità multipla e «sempre ricominciata», è significativa: essa aderisce male all'oggetto che si suppone simbolizzi; talmente male, da far sentire l'incertezza del pensiero. Il continente liquido è vecchio, ci dice Gustave. «I venti lo corrugano.» È vero, ma le sue rughe non cessano di cambiare; con la calma piatta, scompaiono. E sarà da chiamare ruga l'arruffarsi del mare sotto un tifone? Unità disunita, multiplo ossessionato dall'Uno, sintesi sprofondata, l'Oceano spazzato ogni giorno dalle medesime tempeste, *non accumula mai*; serberà fino in fondo la sua disponibilità: a dispetto di Nettuno e della sua barba bianca, niente è meno adatto di questo ricominciamento sempre giovane a dare l'immagine dell'usura. Invece il movimento marino, ripiegamento dispiegato, rappresenta abbastanza bene il flusso e il riflusso del vissuto e il suo pseudo-pluralismo nel piccolo Gustave. Più tardi, per umiltà quanto per gusto delle metafore azzeccate, Flaubert farà, nella penombra, una risistemazione delle proprie immagini; a Louise, in una lettera che abbiamo letta, descrive se stesso quale la sventura e la malattia lo hanno fatto: uno stagno calmo e putrido con bassifondi inquietanti. Da non agitare mai. Ed aggiunge: «È all'Oceano che si addicono le tempeste». Il senso è chiaro: io sono – hanno fatto di me – un'indole limitata: la mia calma è mortuaria; se

mi agitate, puzzo; le grandi indoli sono fatte per le grandi passioni. Il mare è inesauribile come la gioventù.

In *Quidquid volueris*, tuttavia, è cosciente della propria debolezza; mentre ci parla iperbolicamente degli uragani che hanno spezzato la sua infanzia, riconosce la natura parassitaria delle sue estasi; poco ci manca che le spieghi semplicemente con l'azione del mondo esteriore: «La sua anima, afferrandosi a quanto è bello e sublime... vi si aggrappava e moriva con esso». Per se stesso, Gustave non è più nulla: un vampiro, per l'appunto, che ha bisogno del sangue altrui per vivere qualche ora, e che muore al canto del gallo. Un'anima nuova è un oggetto nuovo; quando l'oggetto scompare dal campo della percezione, codesta anima si abolisce. E che cosa accade tra la sparizione dello stimolo esteriore e l'apparizione di un nuovo stimolante? *Nulla*, sembra dirci Gustave. *Nulla*, ciò significa la liquida, indefinita superficie della noia nativa, o il ritorno alla tomba del vampiro, annientato fino alla prossima mezzanotte. Stavolta possiamo comprendere il vero significato che egli dà alla parola «vecchiaia» – che egli le dà *in questo racconto, a questa età*; suo compito è di sottolineare la sua passività, il suo «*essere relativo*» e l'incapacità in cui si trova di essere *da se stesso* all'origine dei propri entusiasmi. Quando si diceva *consumto, spezzato* da uragani, mentiva: le tempeste hanno risparmiato la sua età dell'oro. Ma è *vero* che non ricorda tale infanzia come una meraviglia e *insieme* come un'apatia anoretica: viveva penosamente, sommerso dalla noia, tranne se lo risvegliava una circostanza esteriore. La vecchiaia ha per compito di rassicurarlo: essa rende conto insieme del pullulare senza consistenza di emozioni disparate e del freddo consenso che le sostiene all'essere senza collegarle tra di loro. Ma codesta metafora è una confessione: l'età dell'oro di Gustave ha dovuto essere sinistra. Fanciullo estraneo a se stesso, rimugina in sé vite estranee, intuizioni, che lo sorprendono per la loro stranezza, sono subite nello stupore e scompaiono, non lasciando che ricordi confusi. Prima di tutto si sarà stupiti dal loro carattere quasi patologico. Piuttosto che *fare* l'esperienza mentre la subisce, vi si abbandona. L'ipseità rimane, ma come un malessere, come un compito impossibile.

In certo modo, si può ritenere Caroline Flaubert responsabile dell'estraneità che fa provare a Gustave l'unità della sua esperienza come una pluralità di sintesi inerti: non è forse lei che lo ha *reso passivo*? Ma Gustave non sembra comprendere il ruolo esatto svolto da sua madre nella sua formazione: quel ch'egli scopre di *già desolato* nella sua età dell'oro, l'adolescente, a quindici anni, ne addossa la responsabilità al solo Achille-Cléophas. Questo non è detto: debolezza e veemenza, ecco il destino di Djalioh, niente di più. E, l'abbiamo visto, non è, finché non lo si strappa al suo paese natio, alla foresta vergine, all'Oceano, un destino tanto malvagio. O, quanto meno, Gustave si sforza di mostrarne l'aspetto positivo. Ma basta fare attenzione alle immagini che adopra, per indovinare, sotto l'emotività tutta apollinea del bambino Djalioh, una violenza fondamentale e nascosta. Abbiamo citato or ora una frase che sembrava assimilare le abitudini dell'antropopiteco a degli accessi di vampirismo. Ma l'avevamo interrotta: conviene ora di restituirla nella sua integralità, cioè a dire, con i paragoni di cui il giovane Gustave è tanto ghiotto; si vedrà che essa stride: «La sua anima si afferrava a quanto è bello e sublime, come l'edera ai rottami, i fiori alla primavera, la tomba al cadavere, la sventura all'uomo, vi si aggrappava e moriva con esso». L'anima si afferra al sublime come la tomba al cadavere, come la sventura all'uomo? Tali immagini sembreranno incongrue, ma Flaubert non le ha scelte a caso. Si dirà che egli subisce semplicemente l'influenza di un certo romanticismo, e che Pétrus Borel ne ha fatte di assai peggiori? Senza dubbio, ma perché proprio questo romanticismo? «Inferno e dannazione!» È la moda. E poi? I Goncourt rimprovereranno più tardi a Gustave, adulto e celebre, di voler «Far colpo al borghese». Ne ripareremo: ma su qual borghese vorrà far colpo questo bambino, che non desidera che un solo lettore?\*\*\*\*\* In realtà, a quell'epoca, la sua penna adolescente non smette mai di correre: piuttosto che attardarsi a cercare l'espressione o la metafora adeguata, preferisce, nell'unità di un movimento oratorio, gettare sulla carta, per esprimere uno stesso pensiero, delle approssimazioni diverse, talvolta contraddittorie, che affrontano l'idea da rendere con differenti angolazioni, e si correggono le une con le altre, opponendosi. Il senso non è dato da una sola immagine: appare, nella sua complessità, come

un al di là di *tutte*, benché ciascuna pretenda di rivelarlo intero. Tale elaborazione, coi suoi successivi pentimenti, mai appare meglio che in queste poche righe. La prima immagine, spontanea, immediata, scaturisce dal bisogno che ha l'autore di sottolineare con forza il parassitismo delle estasi: che può fare di meglio, Gustave, per esprimere il carattere relativo di quell'anima e la necessità in cui si trova, *per vivere*, di afferrarsi al mondo esteriore, se non di paragonarla a una pianta parassita? Ma è poi un paragone? Il parassitismo è la struttura dominante dell'idea che si tratta di rendere; ma è anche il genere di cui l'edera è una specie. La scelta del vegetale ha per unico scopo di dare a quel concetto un'esistenza materiale: diventa forza vegetativa. Ma, come spesso avviene, l'idea si trova superata dalla sua materializzazione: quest'ultima comporta, in effetti, una determinazione negativa che Gustave giudica, a prima occhiata, fuori posto: l'edera è bella, ma non i «rottami»; di modo che il significato si trova rovesciato: non è il mostro ad afferrarsi alla bellezza, è una pianta amabile che, fiore del Male, trae il proprio alimento dagli scarti, dai rifiuti. La parola «rudereri» sarebbe stata più conveniente? Può darsi; ma non è sicuro: la sua carica negativa è forte. In ogni caso, Gustave non cancella nulla; non gli passa neanche per la mente che i veri parassiti vivono rosicchiando altre vite: la prima cosa a cui ha pensato è stata di legare la sua pianta rampicante intorno a un minerale. Questo primo approccio, non appena l'ha tentato, già lo impaccia e, di colpo, per correggerlo, si getta nell'estremo opposto, cioè a dire nel convenzionale; i «rottami» sono sostituiti dalla «primavera»; più degna, secondo il folklore universale, di rappresentare la dolce potenza della Bellezza rinascente. Ma, di colpo, è il primo termine del paragone che si altera, trasformato dal secondo e dalla banalità del senso comune: se l'oggetto è bello o sublime, il rapporto dell'anima con esso dev'essere positivo, e ciò non può accadere, dice l'anonima stupidità dei più, che se quella, come questo, s'incarna in qualche realtà *estetica*. Alla primavera corrisponderanno le anime-fiori, immagine apollinea: roseti sbocceranno sotto il tenero calore primaverile; è la sola che non urti, per la semplice ragione che è banale. È anche la più facile, la più trascurata: si può dire sul serio che i fiori «si afferrano alla primavera» e vi si aggrappano? che essi

vivono in simbiosi col sole? Rimane il fatto che essi si producono in certe circostanze esteriori che costituiscono un mezzo favorevole per la metamorfosi della gemma: la sfumatura «attività passiva» è dunque conservata. Lo *stimolo* viene dal di fuori, non foss'altro che per consentire l'attualizzazione di quanto è in potenza; per parte sua, la pianta si *aggrappa* ai fattori esterni che ne condizionano l'esistenza: un'energia misteriosa e quasi inerte le permette di assorbire la luce e di farne lo strumento della propria crescita. È un vampirizzare il sole? Certamente no: questo, per rispettare fino in fondo la metafora popolare, assomiglia alla causa storica che agisce senza che la produzione dei suoi effetti comporti una dispersione o una semplice alterazione della sua sostanza: è dono, generosità. Con quella immagine apollinea, il giovane Gustave sembra testimoniare di un ottimismo che è ben lungi dal provare. Come se, con un giuoco di equilibri che lo sconcerta, non potesse agire su uno dei termini senza provocare, per ciò stesso, una modifica dell'altro, che devia il suo pensiero. Difatti, la concezione profonda del giovanetto sarebbe – se riuscisse a esprimerla esattamente – un platonismo radicalizzato. L'amore della Bellezza, figlio di Penuria, Gustave lo considera una lacuna esigente, un non-essere vergognoso e disperato, cosciente della propria bruttezza profonda. Codesta oscillazione da «edera-rottami» a «fiori-primavera», cioè a dire da un malessere all'altro, ha per effetto di scoprire a Gustave, attraverso codesta doppia inadeguatezza, l'intenzione – ancora oscura, ma fondamentale – che ha tentato per due volte di manifestarsi e che, per due volte, la pesantezza delle parole scritte ha tradito. Quale? Ebbene, lo verremo a sapere contemporaneamente all'autore stesso. Constatiamo, per cominciare, che il terzo paragone nasce come negazione violenta dal secondo: l'ottimismo del rapporto «fiori-primavera» era indotto; appena scritta, codesta volgarità poetica gli ripugna: essa non gli appartiene, egli non può riconoscervisi, è un prodotto anonimo della Stupidità, che si sarà insinuato in lui senza che ci facesse caso. Egli reagisce – nuovo pentimento, nuova correzione – buttando tutto in nero: la coppia «tomba-cadavere» corrisponde a un ritorno in forze del pessimismo assoluto: l'oggetto splendido o sublime che affascina Djaliouh, Flaubert non lo risparmia, questa volta, più di quanto risparmi



l'anima del povero antropopiteco. L'inessenzialità di quest'ultimo è conservata: è il cadavere che crea la tomba. Ma quale strano proposito, di far incarnare l'incorruttibile Bellezza da una carogna? Essa ne resterà imbrattata. Tuttavia, il terzo paragone segna un progresso sui due precedenti: l'accento negativo è messo dapprima sull'anima: essa era edera e roseto, eccola malefica e lacunare. La tomba, certamente è, in senso proprio, una cavità buia e vuota per tre quarti; che cosa contiene? un'aria rarefatta e viziata che non si rinnova mai, un corpo in una bara. E anzi, questo non vi si trova sempre: vi sono tombe che *aspettano* il loro futuro abitante. In senso figurato questo luogo rappresenta la Morte, inflessibile necessità, termine ultimo che la vita porta in sé e nutre come suo ultimo avvenimento interiore e come suo compimento: la Morte, parassita della vita, ecco ciò che conviene a Flaubert. Non pensa forse, il secondogenito, a quelle tombe di famiglia, dove il loculo dei bambini è assegnato fin dalla nascita, tra i genitori ancora vivi e i nonni defunti? L'anima, in ogni caso, diviene mortuaria. Essa è la Morte, ed è morta: l'edera e le rose, la loro esistenza era relativa, presa a prestito; quanto meno vivevano succhiando altre vite. Ma, sotto quest'altro aspetto, l'anima dell'antropopiteco appare *in lui* come il principio corrosivo che lo dissolverà; vista dal di fuori, è la tomba della Bellezza. La sua attesa non è più neanche passivamente vissuta: è totalmente inerte; è una caverna, un vuoto materiale; opera dell'uomo, la tomba attende l'uomo morto che la giustificherà, e, quando lo ha ricevuto, lo lascia decomporsi nel proprio interno senza trarne il minimo profitto: nessuna simbiosi per Djaliòh; la Bellezza, quand'egli la incontra, non fa che attualizzare quel contenente svitalizzato, corrompendovisi invano. Per dir tutto, anch'essa è la Morte: non è senza ragione che Gustave la paragona a un cadavere, e vedremo, molto più tardi, che codesta metafora zoppa racchiude un'intuizione profetica delle idee che Flaubert, adulto, applicherà nella sua arte, senza poterle rendere veramente esplicite. Così si spiega la stretta unione del futuro artista e della Bellezza come «eidos» soggettivo. Il legame dell'uno con l'altra, lo vedremo, è il «punto di vista assoluto» che Gustave chiamerà anche lo stile e che noi definiremo come il punto di vista della morte sulla vita. Per ora, cercheremo in questa nuova immagine altre informazioni sul giovane autore:

essa ci mostra in effetti l'anima del bambino Djalioh, *durante le estasi*, come *lacunare*: avida e malvagia, essa aspetta dentro di sé con inerte impazienza, la distruzione di una vita – quella dell'infelice che essa ha in possesso – e, attraverso l'irruzione della Bellezza, quella di tutte le vite. Di colpo, il quarto paragone, nuovo pentimento, svela con piena chiarezza il proprio significato e le proprie motivazioni. Gustave non ha potuto sentirsi soddisfatto della coppia «tomba-cadavere». L'inerzia d'un sepolcro non è un felice simbolo dell'attività passiva e non si può ammettere che «si aggrappi» al cadavere che contiene. D'altra parte, Gustave è ancora ben lungi dal comprendere la geniale profezia che ci fa intravedere la sua futura estetica della Morte, egli stesso si scandalizza: il Bello, per l'adolescente, nella misura in cui egli è, in superficie, come tutti, più di tutti, preda dei luoghi comuni della sua epoca, bisogna, poiché esso è il valore supremo, rappresentarlo, sul terreno «ontologico», come il bene supremo dei viventi, come la vita. Ecco dunque il secondo termine, l'uomo, risuscitato: questo Lazzaro che già puzzava, gli si tolgono le bende, si alza, e abbandona la fossa in cui stavano per seppellirlo. Per una volta tanto, Gustave il misantropo offre un fiore ai propri simili: è l'«essere umano», vivo meditante e sofferente, che incarna l'oggetto estetico, e, di colpo, diverrà la misura di tutte le cose. A condizione d'essere un *senza-speranza*, ossia di nascere all'inferno. Stavolta il paragone regge: la sventura si getta sul neonato, gli si aggrappa e, poiché si tratta di un destino singolare, muore con la propria vittima, per risuscitare altrove, in occasione di una nuova nascita. La sventura è dunque l'anima? Precisamente: l'anima è in ciascuno di noi principio singolare della sofferenza. Senza il corpo, essa non potrebbe vivere; ma parassita qual essa è si aggrappa all'organismo e lo tormenta fino a che questo muore. Allora essa si abolisce. Che cosa è, esattamente? Una ferita subita, inguaribile, la «piaga profonda» di cui Gustave fa menzione in una lettera alla signorina Leroyer de Chantepie? Oppure un'intenzione maligna, un accanimento a nuocere? Bisogna vederci l'interiorizzazione del Male che ci è stato fatto, o il Male in se stesso, quello che noi facciamo, o che ci facciamo? Per Gustave, l'uno non è separabile dall'altro. Noi interiorizziamo come ferita l'ingiustizia degli Altri, la riesteriorizziamo

come cattiveria. È curioso che egli si lamenti *nei medesimi termini* all'inizio delle *Mémoires d'un fou* e, dopo più di trentacinque anni, quando, nel '70, la capitolazione di Sedan è seguita dall'invasione prussiana e dal ristabilimento della Repubblica: io, che ero così tenero, gli uomini mi hanno reso arido e malvagio. Insomma, le estasi stesse cambiano segno: in quell'*anima* oscura e passiva, che attende d'incontrare il Bello per attualizzarsi, s'indovina, dalla scelta medesima dei simboli, un non so che di sinistro, la presenza ambigua del Male e della Sventura confusi insieme. Diremo che il giovane autore, dopo tre tentativi abortiti di rendere il proprio pensiero, vi è finalmente riuscito col quarto e che l'ultimo paragone è il solo che valga ai suoi occhi? Certamente no: in tal caso, non avrebbe cancellato gli altri? La coppia «sventura-uomo» corrisponde senza il minimo dubbio a un approfondimento dell'idea: Gustave intravede le proprie intenzioni. Ma conserva tutta la serie delle immagini nonostante la sua imperfezione: gli è che le altre metafore aggiungono sfumature indispensabili al *sensu* che pretende esprimere. È una buona cosa che si possa definire l'anima con la sventura, ma quel paragone, di per sé, non rende conto dell'intorpidimento e della passività che la coppia «tomba-morte» suggerisce. Senza quest'ultima, si potrebbe immaginare la sofferenza di Djaliouh-Gustave come il tafano della leggenda, carnefice vivo e forsennato della povera Io. Si perderebbe il parassitismo a vantaggio di una frustrazione che, per questo fatto stesso, potrebbe apparire come un principio attivo e frenetico. Si perderebbe di vista insomma quel sinistro tunnel, la Morte, la discontinuità delle ebetudini e forse delle sofferenze. E anche i fiori in primavera hanno la loro ragion d'essere: se il fondo delle estasi è violenza, «aspra» desolazione funebre, non per questo esse somigliano meno, in superficie, a rapimenti. L'insieme dei paragoni tende a mostrarle come gioie sospette, che immergono il bambino in un *estrangement* terrificato: egli le subisce, golosamente, ma, in pari tempo, ha il sentimento che il rimedio è peggiore del male; per il resto, non è raro che egli tremi e che tutto finisca con una tristezza spaventevole e con una falsa morte; allorché l'oggetto sublime è scomparso, Gustave-Djaliouh *sopporta* la morte sotto forma di letargia.

Come ho detto, il senso è al di là di queste metafore contrastate, e abbiamo colto sul vivo il procedere del pensiero nel giovane autore, il quale vuol suggerire l'«indicibile» con la loro sovrapposizione. Tale procedimento non è, insomma, che lo sfruttamento letterario della passione. Uno scrittore *attivo* si sarebbe accanito a trovare la formula esatta, precisa, unica, che dice tutto ciò che vi è da dire e nulla di più. Flaubert, al contrario, produce i suoi paragoni a getti successivi, o meglio, essi si producono in lui, egli li subisce e li trascrive senza poterli dominare con atti, ognuno di essi si richiude su se stesso e con ciò motiva una reazione passionale che sarà una nuova approssimazione. Quanto a scegliere, no: precisamente perché essi sono sprizzati sotto la sua penna come il sangue da un'arteria tagliata, ciascuno è garantito agli occhi del bambino dalla sua spontaneità. Resta il fatto che quello sforzo esitante eliminato dalla sua stessa passività, quelle esitazioni corrette da altre approssimazioni, quei colpi di timone che precipitano l'autore da un'immagine all'altra, tutto concorre a farci intravedere, dietro all'innocenza e alla duttilità di quel fanciullo «tranquillo» e nonostante l'apparente discontinuità della sua vita interiore, una violenza ininterrotta che lo oppone a se stesso e all'Altro, un'intenzione maligna che lo condanna come cattivo, per meglio emettere una sentenza contro il responsabile della sua sventura. Non dimentichiamo che, effettivamente, descrizioni e paragoni si riferiscono all'epoca dell'innocenza, che ci presenterà in *Passion et Vertu*, due mesi dopo, come una sonnolenza dolce e senza storia in un universo di ripetizioni. Sarebbe egli dunque infelice e cattivo fin dall'età dell'oro? Non sarebbe verosimile se si riferisse semplicemente alla propria costituzione passiva, quale gli è stata data da sua madre: questa, sicuramente, si manifesta con una cattiva inserzione nel mondo del linguaggio, la quale traduce essa stessa una perpetua interrogazione: il Mal-amato, non avendo sentito che la sua nascita colmava un'attesa, non può capire cosa è venuto a fare in questo mondo. «Siamo di troppo, noialtri operai dell'arte», esclamerà nel '70, ed è ben ciò che prova in ogni istante della sua protostoria: un uomo di troppo, *leitmotiv* di un'intera vita. Ma, a quattro anni, non formula la domanda: diciamo che le sue sensazioni sono in sé stesse essenzialmente interrogative. Ne risulta un malessere che, senza il minimo dubbio, può essere qualche

volta difficile da sopportare – ma il bambino dispone, fino ai sette anni, di due compensazioni: l’una è l’oblio di sé, il passaggio dall’ebetudine all’estasi; l’altra, di cui non abbiamo ancora parlato, è il favore paterno: nessun dubbio che Gustave, nei suoi primi anni, non sia stato oggetto dell’amore di Achille-Cléophas: ci arriveremo quando riprenderemo la strada maestra della sintesi progressiva. È vero che codesto amore – per il solo fatto d’esser quello del Padre – interviene troppo tardi nella sua protostoria, cioè a dire, dopo che il fanciullo si è a poco a poco scoperto e *stabilito* sotto le mani esperte che l’hanno plasmato. Il dottor Flaubert *ama il Mal-amato*. Ciò è di un’importanza capitale, ma non è ancora sufficiente. Lo sarebbe forse, senza l’incostanza capricciosa di Achille-Cléophas (cioè a dire, beninteso, quel che Gustave prende per capricci), che farà precipitare il piccolo favorito dall’alto della sua grandezza d’acatto, per sostituirlo, dopo quella spaventevole disgrazia, con un indegno, l’usurpatore Achille. Non importa, nonostante la sua insufficienza, la tenerezza del padre è vissuta, nei primi anni, come una gloriosa felicità che, *quasi*, giustificherebbe la nascita inopportuna del figlio minore: prova ne sia, lo vedremo, che Gustave ha serbato, della sua prima infanzia, alcuni fulgidi ricordi. In quell’epoca, il bambino non può ancora prevedere che il chirurgo primario sarà il fattore principale della sua prossima frustrazione: di conseguenza non può, sembra, *vivere* le sue estasi quali ce le descrive in *Quidquid volueris*. Ciò significa forse ch’egli le descrive a quindici anni *diversamente* da come le ha provate a cinque? Nel frattempo, altri avvenimenti si sono prodotti, egli ha di se stesso e della famiglia un’esperienza più profonda e più dolorosa: non proietta egli forse, retrospettivamente, la frustrazione, nata dalla disgrazia, verso un’età in cui non ne soffriva?

La verità è che Gustave, fin dalle sue prime opere, mostra chiaramente di serbare una memoria alquanto ambivalente dei suoi primi anni: prova ne sia che li descrive, ora come un sonno felice (Mazza), ora come un tormento incessante (Garcia), ora, per esempio in *Quidquid volueris*, come un’epoca ambigua, in cui il terrore e la placida voluttà, coesistono in una medesima estasi. Quel che ci importa per ora è che attribuisce la sua disgrazia di neonato *a suo padre* e non a Caroline: l’autore dei suoi giorni ha tutto

prefabbricato. Perfino la sua cupa passività. Esattamente, gli ha *dato un'anima*, cioè a dire, una lacerazione interiore. Di fatto, l'anima di Djaliòh, la sua piaga profonda, non è che la contraddizione, in lui, tra le esigenze dell'animale e quelle dell'uomo: è lo sgomento profondo della bestia ossessionata dalla metà umana che è stata posta in lei, e dagli uomini interi che la circondano e la osservano e la mettono alla prova; è l'obbligo ineluttabile, il desiderio e l'impossibilità di elevarsi al livello dell'umanità, è la contestazione della natura da parte della cultura e di questa da parte di quella. Per questo motivo si può concepirla, a volte come una lacuna del tutto inerte, come una tomba, nel senso che la sua determinazione di animalità – benché già contestata nella sua realtà immediata – resta una frontiera invalicabile, che rappresenta in essa la cultura come un puro vuoto che non si può colmare, come un *altrove* nel cuore della presenza, insomma come un buco nell'anima, in cui il puro esservi, immobile, inamovibile, ha tutti i caratteri della materialità inerte. E a volte, se si prende in considerazione la realtà intrinseca dell'animalità che *si* contesta in nome di un al di là che essa non può neanche immaginare, si concepirà l'anima sotto l'aspetto di quel che Hegel chiama la coscienza infelice – tranne che la contraddizione tra l'universale e la singolarità empirica è data, nella *Phänomenologie des Geistes*, come un certo momento del processo dialettico (ciò che significa contemporaneamente che esso si pone per se stesso, si manifesta come valicabile e sarà ulteriormente valicato) – mentre la infelicità di Djaliòh non può proporsi per se stesso, mancando uno dei termini della contraddizione, e dunque che egli si vive ciecamente e, per il medesimo motivo, non è in nessun caso suscettibile di superamento. Se tuttavia la si considera sotto entrambi gli aspetti, l'anima appare come *subita* dal corpo, al quale si aggrappa, e come *accaduta* all'uomo e a lei stessa, sia che vi si veda un'interdizione stabile e *sofferta* – inerte limite invalicabile del vissuto – sia che la si consideri come *pathos*, cioè a dire come impotenza provata attraverso vani scatenamenti. In altri termini, Gustave tiene – a torto, ma esplicitamente – il dottor Flaubert responsabile della sua costituzione passiva. Non ha né i mezzi né la voglia di spiegarla con i comportamenti materni. D'altra parte, il signor Paul è all'origine della

passività di Djalioh: creando deliberatamente l'antropopiteco, gli ha dato per essenza il *pathos*; quell'animale patetico avrà la più squisita sensibilità: ciò significa che spinge all'estremo la *ricettività*; dunque lo si può far soffrire più di un altro, in quanto è bestiale, cioè a dire che reagisce alle aggressioni premeditate soltanto con la *passione*; ma, per ciò stesso, ed è questa la sua frustrazione originaria, si mostra al di sotto della prassi, che è, per definizione, umana: occorre, per stabilire un rapporto rigoroso tra l'obiettivo da raggiungere e i mezzi di cui si dispone, possedere dei «nessi logici» e una fermezza prospettica, che permetta di fissare e di tener fermo un progetto, anche quando le ragioni che l'hanno determinato subiscono una eclissi provvisoria. In una parola, oltre alla potenza affermativa, ciò che manca per sempre a Djalioh è quello che gli americani chiamano *postponment*. Gustave l'ha voluto, Djalioh è passivo, essendo scimmia per tre quarti; ne soffre, essendo uomo per un quarto: e questa miscela è stata voluta dal suo creatore. Non chiameremo questo la sua essenza: perché ciò lascerebbe supporre che codesto essere contraddittorio può provocare un concetto. Ma l'insuperabile contraddizione che è stata deliberatamente prodotta in lui da un Altro, nella misura in cui essa è sofferenza cosciente di sé, è per l'appunto la sua verità storica, la sua anima; e l'anima di Gustave è nata prima di lui, come un progetto di Achille-Cléophas, il quale non ha avuto timore di generare questo antropopiteco: un secondogenito. Perché è secondogenito, Gustave, irrimediabilmente, come Djalioh, prodotto dell'uomo, è irrimediabilmente bestiale. E la passività del cucciolo d'uomo deriva proprio – a quanto egli crede – dalla sua impotenza fondamentale a modificare una situazione che gli fa orrore: dovesse assassinare Achille (vedremo che vi ha pensato) non sarebbe mai altro che un secondogenito assassino. Flaubert vi tornerà su cento volte, in seguito: l'anima è l'istinto. E l'istinto, come contestazione passionale della finitudine imposta, è fondamentalmente pulsione religiosa. Se l'impotenza, infatti, tenta di strapparsi alla disperazione, che può fare, se non sognare la prassi suprema e sovrumana, il miracolo, dono d'amore che ha, per soprammercato, il vantaggio di scompigliare con un semplice gesto le leggi scientifiche che gli Achille-Cléophas faticano tanto a stabilire? Ma codesta istanza, che

l'impotenza rivolge all'Onnipotente, deve restare un vano appello: non appena prende forma, diventa buffonata. Ecco dunque lo strano strumento di tortura che il padre ha fabbricato per suo figlio: l'anima, questo Male fondamentale, infelicità e cattiveria inseparabili, determinata da una insuperabile contraddizione storica, l'anima, impotenza cosciente, vano appello a un miracolo di bontà che, solo, potrebbe far rinascere Djalioh del tutto uomo o del tutto scimmia, e, retrocedendo al 1810 la nascita di Gustave, trasformare un cadetto in fratello maggiore del proprio fratello maggiore. Non ha anima chi vuole: non ve n'è che per i più infelici, che sono i più grandi colpevoli. Essa nasce dall'esilio, da un rifiuto familiare, da una maledizione: è fatta – sofferenza e crudeltà – d'una negazione di quella negazione primitiva. Ma la negazione di una negazione, per lui, è una negazione pura; e la ragione ne è, che codesto agente passivo non potrebbe completare questa negazione con un atto – rifiuto radicale o ribellione. Così, bisogna vedervi la morte vissuta, la vecchiaia senza tregua ricominciata, l'appello simultaneo a Dio e al nulla: l'anima è negazione *patetica* e *vana*, sopportata in uno sconvolgimento di tutto il corpo, mai esteriorizzata in comportamenti di opposizione dichiarata. Così, essa può apparire nel cuore della materia vivente, come un attorcigliamento inestricabile di masochismo e di sadismo; in pari tempo è una lacuna, una fuga e una ricerca che tenta di vampirizzare le cose del mondo e, in mancanza di sangue fresco, tutto cade in quel vuoto in cui, tra poco, Smarh si rivoltolerà in eterno. Coloro che non vorrebbero vedere in *Quidquid volueris* un esposto d'amarrezza, e in quell'*anima*, del tutto femminile, l'interiorizzazione della maledizione paterna, li invito a rileggere con me *Rêve d'enfer*, quel «racconto fantastico» che Flaubert ha terminato il 21 marzo del 1837, a quindici anni e tre mesi e che io giudico, nonostante un romantico «arzigogolo», il più profondo dei suoi primi racconti.

RÊVE D'ENFER. Ancora un duo: il duca Almaroës e Satana sono figli d'un medesimo padre e il ruolo del *pater familias* è interpretato stavolta da Dio stesso. Il duca è un congegno elettronico «gettato sulla terra come l'ultima parola della creazione». Il Padreterno, scontento della sua creazione



precedente, l'uomo, ha realizzato questo prototipo su piani molto meditati. Ha tenuto a conservargli – chissà perché? – la forma umana, ma, disgustato da questa malformazione, l'anima, si è dispensato dal dargliene una, preferendo di concepirlo sotto forma di una macchina da *feed-back*. Il robot non è stato messo a parte del segreto: siccome aveva i tratti generici della nostra specie, ha considerato se stesso un *Superman* fino al giorno nefasto in cui non ha potuto non riconoscere di essere soltanto un automa, un po' di materia disciplinata. Ecco come racconta la propria scoperta e la propria delusione:

«A poco a poco, quelle fantasticherie che credevo di ritrovare sulla terra, disparvero come sogni; il cuore si ristinse e la natura parve abortita, consunta, invecchiata, come un bambino contraffatto e gobbo che abbia le rughe del vecchio. Tentai d'imitare gli uomini; di avere le loro passioni, i loro interessi, di agire come loro: fu invano, come l'aquila che vuole rintanarsi nel nido del picchio. Allora tutto si oscurò alla mia vista, tutto non fu più che un lungo velo nero, l'esistenza una lunga agonia... mi dissi: "Insensato, che vuole la felicità e non ha anima! insensato... che crede che il corpo renda felici e che la materia dia la felicità!". Questo spirito, è vero, era elevato, questo corpo era bello, questa materia era sublime, ma niente anima! niente fede! niente speranza!»

Si vede apparire, *per la prima volta*, il tema dell'insoddisfazione e della noia: vedremo, in effetti, che i personaggi delle opere precedenti, frustrati e pieni di rancore, sono troppo tormentati per offrirsi il lusso di annoiarsi. Anche qui, l'altro membro del duo, Satana, sarà il trastullo delle passioni più dolorose, rimorsi e rancore mischiati lo possiederanno senza tregua: perfetta indisponibilità. Questo *leitmotiv* scomparirà nei racconti posteriori: Djalioh e Mazza, lungi dall'essere sazi di tutto, cozzano contro la loro frustrazione. E quando tornerà, nel ciclo autobiografico, l'insufficienza del mondo esteriore sarà data come una delle ragioni dell'invecchiamento precoce dell'autore. Qui, curiosamente, è la natura ad essere colpita da senilità. E non basta, le si rimprovera contemporaneamente la sua puerilità. Essa è «invecchiata come un bambino contraffatto... che abbia le rughe del vecchio». In realtà, questo universo mancato è eterno, l'eternità gli serba

l'infanzia continuata dell'opera che esce dalle mani del Creatore; gli serba anche la senilità, le rughe, che non hanno nulla a che fare con l'età e che semplicemente dicono come il Demiurgo abbia fallito il suo colpo.

Ma le prime opere di Gustave sono qui per testimoniare che il piccolo mostro contraffatto, con le sue rughe precoci, altri non è se non l'autore medesimo. È lui che vede la propria infanzia come una vecchiaia *costituita*. Perché dunque è la *Natura* che egli accusa qui di senilità? La ragione è che egli non sa molto chiaramente, in partenza, dove vuol andar a parare. Ho detto che scrive, in quell'epoca, per chiarirsi indirettamente sul proprio *estrangement*, incarnandolo in un personaggio che glielo ripresenta a distanza. Il tema dell'insoddisfazione, del tutto inedito e del tutto oscuro, è all'origine di questo nuovo scritto. Ma nel momento in cui compie il suo ingresso nell'opera di Flaubert, dove si prepara a sostenere un compito capitale, non si è ancora liberato da un motivo più arcaico e senza dubbio più profondo; l'autore esita, e non decide, sulle prime, se il nostro triste soggiorno non è abbastanza buono per Almaroës il Superman, o se, al contrario – tema della colpeabilità – un'anima è necessaria per desiderare i beni di questo mondo. O, se si vuole, l'auto-justificazione, risposta a un'auto-accusa più profonda, è imbevuta tutt'intera, nel primo momento, da quella colpeabilità di cui Gustave vuole guarire. Perché dunque non sento nulla? Risposta n. 1: perché sono, in fondo a me stesso, vecchio dalla nascita. Risposta n. 2 – primo prodotto di un'auto-difesa: perché costituzionalmente vecchio non sono io, è il mondo. E che? Gustave si rifiuterebbe, sotto il nome di Almaroës, quella sensibilità esacerbata che non si negherà, qualche mese dopo, sotto il nome di Djalioh? A questa domanda rispondo che bisogna aspettare: il giovane autore non sa dove va, sta impiantando questo tipo di eroe: l'uomo insensibile. Tanto per vedere. E la sua incertezza è tale – se non altro nelle prime pagine – che concederà, inavvertitamente, al suo robot l'*anima* che gli negherà nelle pagine successive. Scrive: «Era una mente pura e intatta, fredda e perfetta, infinita e regolare come una statua di marmo che pensasse, agisse, avesse una volontà, una potenza, *insomma un'anima*,<sup>\*\*\*\*\*</sup> ma cui il sangue non pulsasse caloroso nelle vene, che comprendesse senza sentire, che avesse un braccio

senza un pensiero,\*\*\*\*\* occhi senza passione, un cuore senza amore. Arretrati anche ogni bisogno della vita, ogni realtà materiale! tutto per il pensiero, per l'estasi, ma per un'estasi vaga e indefinita che s'immerge nelle nuvole... e che ha dell'istinto e della costituzione». In realtà, più che alla materia nuda, questa descrizione fa pensare a qualche intendimento perfetto. Non è certo *Anima*, ma è *Animus*, suo maschio, la Mente, l'Intelligenza in atto.

Le parole, qui, rivelano chiaramente le influenze: «la statua di marmo» ricorda molto precisamente Condorcet e, a un grado minore, La Mettrie; questi filosofi gli sono evidentemente noti attraverso suo padre. L'uomo è un animale-macchina poiché la Ragione è doppiamente condizionata: dall'interno, attraverso il determinismo psicologico, all'esterno, dai legami inflessibili delle sequenze oggettive. Ma Gustave non può trattenersi dal trascendere codesto automatismo di precisione, facendo ad un tratto del pensiero il sinonimo dell'estasi «vaga» o, se si preferisce, dando questa per il *terminus ad quem* di quella. Come gli si addicono male, al robot, quelle estasi – che caratterizzeranno l'*Anima* di Djalioh, fra qualche mese! Del resto, l'adolescente non le vanta affatto. In *Quidquid volueris* insisterà sul loro aspetto cosmico: l'anima si allarga fino a far entrare in essa l'infinito; esse sono, per lo meno in superficie, la fierezza del mostro e danno la sua grandezza a questo analfabeta doloroso. In *Rêve d'enfer* è l'aspetto privativo che è chiarito per primo: l'infinito diventa l'indefinito, quei rapimenti senza contenuto si perdono nel vago, tra le nuvole; sotto tale forma, appaiono molto vicini alle ebetudini primitive. Non importa: anche se denuncia la loro insufficienza, si può realmente vedere, in codesti stati mistici, l'intelligenza suprema, o, se si preferisce, il superamento della comprensione analitica in se stessa verso un sincretismo che dovrebbe, al contrario – secondo le norme temporali – precedere l'analisi e fornirle i suoi materiali. Gustave è d'altronde convinto che la precisione matematica non può produrre quelle determinazioni sfocate del vissuto. Prova ne sia che torna a introdurre all'improvviso l'«istinto» e la «costituzione» (passive) per farne la sorgente vera di quelle condizioni. È un ristabilire l'anima, al di qua e al di là della

Ragione, come fondamento di ogni irrazionalità e particolarmente del folle desiderio d'essere *altrove* e di spezzare le catene della finitudine.

Pertanto, questo strano ritratto è quello di Gustave, e ne comprenderemo le contraddizioni se ne riveliamo l'intenzione primitiva. Che del resto è chiara: Flaubert ha preteso di mettervi *insieme* gli istinti primitivi, il Desiderio originale, le ebetudini, e l'inaridimento che la filosofia meccanicistica di suo padre ha provocato in lui. Quella intelligenza meravigliosa che egli dà al suo eroe, non è affatto la sua, ma quella di Achille-Cléophas, o, più esattamente, quella che Achille-Cléophas, possiede e vorrebbe dargli. E quando svaluta le proprie estasi, è lo sguardo di suo padre, in lui, che le deprezza. Inversamente, si fa strada in lui l'idea che quell'iperrazionalizzazione del suo essere, se dovesse concludersi sotto il controllo del chirurgo primario, altro effetto non avrebbe che di strappargli la sua anima e di sostituirla con un sistema rigoroso, che non sarebbe conforme né all'«istinto» fondamentale del secondogenito, né alla sua costituzione.

Fra questi tratti divergenti, frutto d'una crisi profonda che traversa l'adolescente, un solo legame: la *freddezza*, designazione approssimativa, ma *non simbolica*, di un'esperienza intima. Che si abbandoni al calcolo operativo, o che s'immerga nelle nuvole, Almaroës si sente, in se stesso e immediatamente, un essere «cui il sangue non pulsi caloroso nelle vene, che comprenda senza sentire... che abbia un cuore senza amore». Ciò significa che il duca può ridurre gli oggetti, esteriori o i sentimenti altrui ai loro elementi, oppure perdersi nella totalizzazione panteistica del cosmo, ma che è incapace, a differenza degli uomini, di desiderare i beni di questo mondo uno ad uno e nella loro singolarità. Il Superman ha questo di comune col sub-uomo Djalioh, che né l'uno né l'altro possono condividere gli scopi umani. Ma Flaubert sembra aver sperimentato «tanto per vedere»: incarnandosi, la bestia è rosicchiata dalla propria anima, ha anche troppo cuore; il robot sa tutto sul nostro e sugli altri pianeti, ha la scienza infusa: Dio l'ha fatto tale; in certi momenti, sembra che Almaroës ricavi le proprie conoscenze soltanto da se medesimo: basta che sottometta le sue idee innate a un sistema combinatorio, di cui l'Onnipotente gli ha rivelato il segreto. Ma ciò che gli impedisce per sempre di conoscere le umili gioie degli uomini e le loro

vaste sofferenze, è che non ha affatto sensibilità. Costituito interamente di sapere e di prassi, il *pathos* in lui si è atrofizzato.

Nelle pagine che seguono immediatamente a questo autoritratto, Flaubert esita ancora tra la superbia e l'umiltà. La prima spiegazione di questa splendida anoressia è l'orgoglio che gliela suggerisce: è troppo grande per questo mondo: s'infiammerebbe di colpo – e che braciere! ma niente ne vale la pena: Almaroës «capitato in mezzo agli uomini senza esser uomo come loro... e d'una natura superiore, d'un cuore più elevato, e che non domandava se non passioni per nutrirsi... si sentiva rimpicciolito, consumato, urtato dai nostri costumi e dai nostri istinti... i caldi abbracci di una donna... (l'avrebbero) fatto palpitare una mattina, lui che trovava in fondo al suo cuore una scienza infinita, un mondo immenso?... Le nostre povere voluttà... tutta la terra, con le sue gioie e le sue delizie, che importava tutto ciò a lui, che aveva qualcosa di un angelo... Tutta questa natura, il mare, i boschi, il cielo, tutto era piccolo e miserabile. Egli non aveva abbastanza aria per il suo petto, abbastanza luce per i suoi occhi, e amore per il suo cuore». Stavolta, è chiaro: Gustave non domanderebbe che di gustare le voluttà terrestri: tutta la sua infelicità viene dal fatto che esse non sono desiderabili. Parrebbe di leggere – digià – una pagina delle *Mémoires* o di *Novembre*: la tattica difensiva – addossare tutta la responsabilità all'Altro – favorisce il passaggio all'obiettivo e alla volontà d'universalizzazione, insomma all'insincerità delle autobiografie. In effetti, le sue spiegazioni passano spontaneamente dal particolare all'universale, ma, a mezza strada, si fermano. Giungerà in *Novembre* fino a considerare il carattere più generale e più astratto di tutti gli uomini e di tutte le cose, il loro *Essere*, come una tara: per lui, l'esistenza è un difetto del Niente. Ma, in *Rêve d'enfer* non s'innalza fino a una contestazione così radicale: microcosmo e macrocosmo sono legati, ed entrambi sono alquanto particolari; vi è quell'anormale, il duca Almaroës, prodotto di un *Fiat* singolare, e poi vi è quella piccola, meschina Creazione: la terra, con la sua fauna e la sua flora, specie definite, enumerate, classificate, sempre eguali a se stesse e che si riproducono senza mai sorprendere, in un noioso ciclo di ripetizioni, ciascuna imperfetta nella sua monotonia e che, sebbene sia stata

oggetto di un decreto speciale, attinge nella sua artificiosità la nauseabonda apparenza di un caso. Terra mal cotta, qua e là molle, altrove bruciata, circondata dal suo manicotto di gas poveri, il cielo. Questo piccolo mondo, prodotto da un cattivo Demiurgo, l'autore ce lo presenta come una crosta *firmata*, soprattutto come un brutto bambino deforme: un certo pittore, un certo padre, hanno fallito il colpo. Errore storico e datato. L'omogeneità del microcosmo – Almaroës al posto di Gustave – e del macrocosmo – il nostro sistema planetario – è stabilita: sono due prodotti singolari d'una medesima volontà, il primo in ordine di tempo essendo fatto per servire di gabbia al secondo. In *Rêve d'enfer* Gustave sembra pazzo di artificialismo: rifiuta categoricamente di essere il prodotto di quella Natura ignobilmente feconda che egli disprezza. I materiali provengono da lei, ma è occorsa un'intelligenza e una volontà soprannaturale per metterli insieme e rilavorarli. «È», dice di Almaroës, «l'ultima parola della Creazione.» Insomma, affronta questo universo antiquato con un sentimento di superiorità: fra la produzione penosa della Terra, dei miserabili organismi che vi vegetano, e la fabbricazione d'Almaroës, l'officina si è modernizzata. Gustave osa finalmente vendicarsi degli Altri e dell'anomalia che essi condannano: prende i loro motteggi e glieli rimanda indietro: «(Io sono) rimpicciolito, consumato, urtato dai vostri costumi e dai vostri istinti! (La mia anomalia è la normalità stessa, poiché la devo a) una natura superiore, a un cuore più elevato». E se non mi degno d'interessarmi alla marcia del mondo, è perché non voglio abbassarmi come essi fanno calando le mie esigenze. Robot sublime, rispondo pari pari ai miei accusatori: mi accusate di non avere cuore, quando mi divora il gran Desiderio di Tutto? Siete voi, gli atrofizzati di cuore, che avete a poco a poco ridotto e stereotipato i vostri desideri. A quindici anni, Gustave è a due dita dallo scoprire uno dei valori chiave del suo universo: la grandezza dell'uomo si misura dalla sua insoddisfazione. Ciò che provvisoriamente ne lo distoglie, è il carattere particolare del rimprovero che gli viene mosso allora: i genitori Flaubert debbono preoccuparsi della sua anoressia: «Questo ragazzo», si dice allora, «non gusta nulla; nulla lo interessa». Ma codesta assenza di sentimenti e di desideri è pura privazione: essa non comporta, di per se stessa, né in

Gustave, né per i testimoni della sua vita, il minimo malessere, la minima sofferenza: il bambino non è un Dio decaduto che si ricorda dei cieli. Si sente infelice, non c'è dubbio, ma per altri motivi – come vedremo in questo medesimo racconto. Quanto alla sua indifferenza, sono gli altri che la notano e gliela fanno notare: non vuol bene alla nonna, forse, o non abbastanza, non si appassiona ai propri studi, non si sente attratto dai giuochi chiassosi e brutali della sua età, lo si trova di approccio difficile, prova di rado simpatia per gli amici di famiglia? E poi? Tutto questo non fa soffrire, è alla lettera *nulla*, e non ci si può immaginare che egli se ne disperdi, *tranne* che le autorità consacrate denuncino quel nulla come una carenza. È a codesta denuncia che egli risponde, strappandola da sé, e rilanciandola contro l'accusatore. Prima di esser provata, e di essere pienamente cosciente di sé, l'insoddisfazione, anche se oscuramente trova nelle profondità qualche rispondenza, nasce *sotto la penna* di Gustave, come un'autogiustificazione e un argomento *ad hominem*. Niente lo fa capire meglio di questa accusa di senilità bruscamente rivolta contro il mondo: Gustave crede di udire un vocio: bambino vecchiotto, contraffatto, anima rugosa! Egli s'irrigidisce e grida all'universo: Vecchio sei tu! Vecchio rimbambito? Perché no? Vedremo ben presto che codesta difesa ringhiosa, ancora astratta e non esente da verbalismo, è, come di regola in Flaubert, oracolare. Non è soltanto il suo atteggiamento futuro ch'egli profetizza, è anche quello del suo secolo, o, meglio, del *suo* mezzo secolo, che incomincia nel 1848 e si prolunga dopo la sua morte, segnato da lui in inchiostro indelebile.

Sta di fatto, però, che l'idea non è matura; tant'è vero che Flaubert cambia subito strada. Alla prima apparizione di Satana, mutamento a vista. Almaroës confessa al Demonio, molto scettico, che, non avendo anima, non potrebbe amare. Questa brusca inversione di segno non può mancar di colpire: Almaroës, al principio del racconto, sembrava possedesse un'anima: gliela tolgono; per un riflesso d'orgoglio, Gustave spiegava il proprio vuoto, la propria noia, la propria insensibilità *per eccesso*. Ora si direbbe che ha bruscamente deciso di dichiararsi colpevole, spiega la freddezza del suo sangue *per difetto*. Se il robot manca di calore, è perché *non è sufficiente* per amare. Sembra che l'autore, in uno slancio

d'ispirazione, abbia scoperto in questo istante il senso del racconto che aveva iniziato alla cieca, e trovato, per rendere la propria idea brumosa e profonda, un nuovo simbolismo. La prova: il nostro duetto, da questo momento e fino alla fine, sarà incaricato di opporre l'anima pura – che il Demonio incarna – alla pura materia, cui finalmente si riduce il duca sovrumano. Effettivamente, Almaroës, del quale avevamo appreso che aveva «qualcosa d'un angelo», si trasforma ad un tratto in un «automa freddo», gli si attribuisce la perfetta insensibilità del minerale. Il Diavolo espone il tema: «Tu non desideri nulla, Arthur, tu non ami nulla, tu vivi felice perché rassomigli alla pietra, rassomigli al nulla». Queste parole saranno riprese, più tardi, in *Novembre*: «... Quelle lunghe statue di pietra, distese sulle tombe: la loro calma è così profonda, che la vita quaggiù non offre niente di simile... Si direbbe che assaporano la loro morte... Se ancora si deve (dopo la morte) sentire qualche cosa, che sia il suo profondo nulla». Un giorno, più tardi ancora, verso il termine della sua vita, Flaubert ci svelerà la positività nascosta di codesta negazione: il suo ultimo Antoine, nelle righe conclusive della sua *Tentation*, sospirerà questa aspirazione di tutte le stanchezze: «Essere la materia».

Ha detto la verità, Satana, e l'esfoliazione dell'anima avrebbe per effetto di dare, se non la felicità – dove la si prenderebbe? – per lo meno l'atarassia, all'automa sublime? Talora lo si direbbe. A leggere questo brano: «Ebbene, quest'uomo che pareva così infernale e così terribile, che sembrava figlio dell'inferno, pensiero di un dèmone, opera di un alchimista dannato, lui, le cui labbra screpolate sembravano non dilatarsi che al fresco tocco del sangue, lui, i cui denti bianchi esalavano un odore di carne umana, ebbene, quell'essere infernale, quel vampiro funesto, altro non era che uno spirito puro e intatto, freddo e perfetto...». La freddezza e la perfezione: ecco per lo meno qualcosa che, senza dare nulla di positivo, toglie ogni possibilità di soffrire. La macchina non desidera nulla: nessuna frustrazione possibile. Essa non si guasta mai: dunque, non conoscerà mai l'angoscia della paralisi, né quella di girare a vuoto, né lo sgomento di sentirsi, in risposta a stimoli precisi, dare delle informazioni false. Ma, riflettendoci, un dubbio ci viene: quello spirito puro, intatto, freddo, perché avergli dato un



così funebre aspetto: era necessario che egli apparisse agli altri, come l'«opera di un alchimista dannato»? Perché i denti di quel minerale – che non si nutre affatto, perché ignora i bisogni – esalano un odore di carne umana? Almaroës non è neppure misantropo: perché quell'aspetto d'antropofago?

Notiamo per prima cosa che l'aspetto fisico del robot è esplicitamente dato come un travestimento. Ci vien detto che «quell'essere strano e singolare, capitato in mezzo agli uomini senza essere uomo come loro, assume a *volontà* il loro corpo, le loro forme, le loro parole, il loro sguardo». Dunque, è responsabile dei propri tratti, del proprio portamento: «lo sguardo di piombo, il freddo sorriso, le mani glaciali, il pallore...», *se li dà da sé*, così come la serica dolcezza della sua pelle «bianca come la luna» o come i suoi capelli azzurri. In una parola, ha scelto il corpo come simbolo del suo stato soggettivo. Quelle parole «la volontà» non sono state messe lì inavvertitamente, questa frase riceve le più varie conferme. Prima di tutto questa: «Passava svelto in mezzo ai contadini silenziosi... spariva alla vista, veloce come una gazzella, sottile come un sogno fantastico, come un'ombra, e a poco a poco il rumore dei suoi passi sulla polvere diminuiva e nessuna traccia del suo passaggio restava dietro di lui, se non la paura e il terrore, come il pallore dopo la bufera». Un poco più avanti, l'autore chiama codeste passeggiate «corse alate». Effettivamente, codesto robot lascia tracce di passi quando vuole: la forma più sublime della materia si caratterizza mercé la libera smaterializzazione. Almaroës, ci vien detto, non ha anima: e sia. Ma, in queste prime pagine, non ha neppure corpo, tranne che s'intenda con ciò quel fantasma sconnesso, semplice immagine della sua frustrazione. Quando il duca e il Diavolo fanno una breve visita a Julietta, li si scorge schiacciati «contro il muro»; il capo famiglia stacca il fucile dal chiodo, li prende di mira e spara: invano; le pallottole penetrano nel muro al posto giusto, e «i due fantasmi scompaiono». Che Satana sia fantasma, si capisce: non è che un'anima. Ma il duca, questo frammento di materia, non ha nemmeno l'impenetrabilità. Via via che il contrasto si accentua tra i membri del duo, si insiste sulla materialità d'Almaroës: già, dopo il suo colloquio con Satana, «Arthur apre le sue immense ali verdi, dispiega il suo corpo

bianco come la neve, e vola via verso le nubi». Ali, un equipaggiamento da uccello: va già meglio. Senza dubbio, è la migliore metafora per *dare aspetto visibile* all'estasi: e le parole volo e volar via non la smetteranno più di tornare sotto la penna di Gustave. Ma, nel contesto, bisogna *anche* assumere i termini nel loro senso proprio: Arthur pesa nell'aria: se s'innalza fino alle nubi, è perché l'aria lo sostiene; un simile mezzo di trasporto non è più magico ma fisico. Nell'ultima baruffa col Demonio, Almaroës riceve infine la forza e l'impenetrabilità: «Il soffio bruciante che emanava dalla sua gola, respingeva Satana, come la furiosa vibrazione di una campana d'allarme balza nella navata, ruggisce e scuote i pilastri e fa cadere la volta». Così, quel Proteo rappresenta le infinite trasformazioni della materia: ora sembra fatto, come gli Dèi di Epicuro, d'un ruscellare di atomi così sottili, che non lo si distingue da un fantasma inconsistente; e ora, parlando del suo «corpo letargico», l'autore non esita ad attribuirgli la «boria altezzosa della materia bruta e stupida», senza perdere di vista che gli dava, qualche riga più su, un genio folgorante. Insomma, Almaroës si conferisce l'aspetto che conviene alle sue disposizioni intime: se fugge gli uomini, corre senza toccar terra; se cerca l'estasi, eccolo pesante come un angelo, come un aeroplano che decolla e ritrae il carrello; per l'uso quotidiano, questo inadoprabile moto perpetuo ha *scelto* un organismo consunto, un volto rugoso, occhi incavati, allo stesso modo che ha eletto domicilio in un castello in rovina: al punto che non si sa quale dei due mimi l'altro, tra quell'alchimista emaciato e quel pietrame che l'edera trattiene a fatica dal crollare. L'influenza di Goethe su codeste immagini non può sfuggire: quel sapiente «dalla fronte pallida... dagli occhi incavati e arrossati... dalla pelle bianca e tesa... dalle mani magre e affusolate» è Faust, prima del suo incontro con Mefisto, allo stesso modo che Julietta, terza protagonista, è direttamente ispirata da Gretchen. È il ricordo del *Faust* a deviare talvolta le intenzioni di Flaubert e a trasformare, per esempio, in *ricercatore* il duca di ferro che conosce tutto in anticipo. Ma la ragione profonda che spinge il giovanotto a dare al robot l'aspetto d'un vecchio, viene dal più profondo di lui stesso: ascoltiamolo, piuttosto, descrivere il suo personaggio sotto l'aspetto morale: «L'esistenza (non fu più) che una lunga agonia... dopo aver

visto passare davanti a me razze umane e imperi, non sentii (più) nulla palpitare in me... tutto fu morto e paralizzato nella mia mente». E Flaubert dice altrove: «Amava le lunghe volte prolungate, dove non si odono che gli uccelli notturni e il vento del mare; amava quei ruderi trattenuti dall'edera, <sup>\*\*\*\*\*</sup> quei cupi corridoi e tutta quell'apparenza <sup>\*\*\*\*\*</sup> di morte e di rovina; lui, che era caduto così dall'alto, per discendere così in basso, amava qualcosa che era anch'essa caduta; lui, che era disilluso, voleva delle rovine, aveva trovato il nulla nell'eternità, <sup>\*\*\*\*\*</sup> voleva la distruzione nel tempo».

Almaroës non è insensibile: ecco una cosa che stupirà. Come può una macchina soffrire? Essa non ha anima: e Satana gliel'ha ben detto: è la sua fortuna inaudita. Niente anima, niente sofferenza. Tranne una, che il Demonio non può conoscere: il puro intelletto, privato d'anima, soffre, appunto, di non averne. È la sua frustrazione fondamentale, confessata nella vergogna, e strombazzata nel rancore. «Niente anima, niente speranza!» Il rimprovero più evidente, se non il più profondo, che l'adolescente rivolga a suo padre è di avergli fatto perdere la fede: questa apatia, che voi chiamate senile, me l'avete data contagiandomi d'agnosticismo. Ritroviamo qui il giudice-penitente che confessa volentieri i propri delitti per poterne denunciare il vero autore, colui che ha guidato la sua mano; la morte di Dio non è un deficit da potersi localizzare: agli occhi di Gustave è la metamorfosi radicale da Tutto a Nulla; la sua indifferenza non rappresenta insomma che l'interiorizzazione del Niente. È quanto spiega quelle parole «caduto così dall'alto... così in basso», che, a prima vista, sembrano evocare la reminiscenza platonica, il ricordo allucinante e vago di un soggiorno nei Cieli. Lo sappiamo, il contesto vieta una simile interpretazione lamartiniana; il robot, creato da un lavoro eseguito sistematicamente su prelevamenti di materia cosmica, è sorto *nel mondo*: è l'anima, per Lamartine e per Platone, l'anima sola che può ricordarsi l'esistenza *spirituale* che ha conosciuto *prima* di cadere nel corpo. Il corpo d'Almaroës, quale Gustave lo concepisce, non può avere che una memoria materiale e che non si riflette che sulla materialità del Cosmo. In conseguenza, sembra a prima vista che non possa esser caduto da nessun luogo. Ma il contesto ci illumina: è la

«disillusione» che è simbolizzata dalla caduta. Arthur credeva di avere un'anima: si è ricreduto. Di colpo, egli è *scettico*: Dio è morto, contemporaneamente, l'anima si è abolita; resta un mondo scolorito, che vende le sue droghe e i suoi piaceri al minuto, ma che non sarà mai più trasceso verso l'Assoluto. Perché, per Almaroës, l'anima, se esistesse, *si costituirebbe come trascendenza*, a partire dall'insoddisfazione. Ma siccome, in origine, si lamenta di non poter desiderare i magri beni di questo mondo, ed attribuisce codesta anoressia alla carenza della sua anima, comprendiamo quel che Flaubert vuol dirci: ciò che fa difetto in Arthur è il Grande Desiderio, quello che brucerà Mazza, il potere di esigere l'Infinito attraverso il finito. Concezione del tutto cristiana: è, in fin dei conti, a Dio che si rivolge l'amore che noi portiamo – foss'anche carnale – alle sue creature. E, inversamente, se non amiamo Dio, anche senza rendercene conto, non potremmo amare nulla, neppure un corpo di donna. Almaroës non è privato di Dio, perché convinto della Sua esistenza; ma è il Creatore che, privandolo d'anima, l'ha reso incapace di amare la Sua Onni-Bontà, la Sua Onni-Potenza, e, conseguentemente, di amare chicchessia. Gli è che vi è stata una compenetrazione tra due sistemi simbolici: Dio è contemporaneamente il *pater familias*, preoccupato di generare secondo le regole un figlio perfetto, cioè a dire un superuomo, ma quel medesimo Padre simbolico, temuto, ammirato, maledetto, ha voluto, per completare la propria opera, insegnare l'agnosticismo alla propria creatura. Dietro al duca magnifico, intravediamo il povero Djaliou; Gustave si rivolge, sotto sotto, a Achille-Cléophas e gli dice: Voi avete voluto far di me il vostro discepolo e il vostro emulo, un sapiente impassibile e freddo. Grazie mille, ma, vedete, non ero degno di questo progetto grandioso: io ero passione, ero istinto, la mia costituzione mi portava a credere piuttosto che a conoscere e, per tal motivo, tendevo a diventar credente. Voi avete respinto, frenato, la mia natura religiosa, e avete voluto sostituire alle mie vaghe estasi aride evidenze che non comprendevo, non possedendo quella potenza affermativa e negativa che vi è propria e che ha reso così gloriosa la nostra famiglia. Di tutto ciò, che rimane? Un sistema completo di *nozioni* ciascuna delle quali deve generare la successiva, che recito a memoria senza *conoscerle*; poi, un cuore logoro, bardato di divieti,

gli slanci del quale sono annullati di netto fin dall'inizio, e il sentimento che tutto è assurdo, a cominciare dalla Scienza, in questo mondo deserto in cui trascino la mia solitudine. Questa traduzione ci permette d'interpretare certe contraddizioni già rilevate in Almaroës: questo spirito puro e matematico conosce rapimenti vaghi, solitamente ignorati dai matematici; è felice, fintantoché crede di possedere un'anima, agonizza quando si è accorto che non ne aveva affatto. Il ragazzo, benché s'incarni in Almaroës, non può identificarsi completamente col suo personaggio; il dottor Flaubert non ha *soppresso* l'anima del suo secondogenito, l'ha semplicemente respinta, cacciata nel più profondo dell'essere: il bambino si sente tagliato fuori da essa, per mezzo di questo strumento di tortura, *Animus*, delle evidenze degli altri, dal sistema di cui gli hanno oberato lo spirito, ma in cui egli non si riconosce; nascosta, disseccata, la migliore e la più intima parte di se stesso, non per questo è scomparsa: è essa che gli invia segnali indecifrabili e che, talvolta, passando attraverso il muro d'acciaio delle nozioni acquisite, lo provoca a malinconiche estasi, provate di sfuggita, con vergogna. È essa, infine, che, nelle tenebre, si dispera, senza che egli abbia neppure il diritto di assumere tale disperazione e di riconoscerla per sua.

Ma i pensieri sono piramidi: assai prima che Satana appaia, il duca conosce il proprio destino: «Nulla, ormai, per lui! Tutto era vuoto e cavo; null'altro che un'immensa noia, che una terribile solitudine, e poi secoli da vivere, da maledire l'esistenza, lui che pure non aveva né bisogni né passioni né desideri! Ma aveva la disperazione!». Disperazione usurpata: da dove gli sarebbe venuta? Ebbene, contemporaneamente dal fatto che Arthur è troppo grande per questo mondo, e dal fatto che sopporta la frustrazione fondamentale: gli è stato per l'appunto rifiutato il potere di soffrire. Ora, se l'anima è frustrazione, la frustrazione d'un corpo è un'anima. La «materia bruta e stupida», nella sua compatta impenetrabilità, è l'essere puro e la *mancaza d'una mancaza*. Questa assenza del negativo in seno alla piena positività, diventa, sentita, un'anima alla rovescia, negazione d'una negazione che sfugge. Disperazione di non amare, di non poter desiderare. In ogni modo, la disperazione è un tratto costituzionale dell'anima. La noia è l'essere puro nella sua equivalenza universale; ma alla lunga la noia

esaspera. Insomma, c'è nella materia un oscuro conato verso il niente, e tale lacuna in seno alla plenitudine reintroduce nel duca-robot tutti i sentimenti negativi. Solo che sono di secondo grado: egli desidera di desiderare, soffre di non soffrire; in tal modo raggiungiamo il livello della riflessione. L'anima sarà una infelicità immediata, spontanea in Djaliòh; in Arthur è riflessa. In realtà, nonostante le influenze di un romanticismo da paccottiglia e d'una irritante tendenza all'iperbole, *Rêve d'enfer* è un'opera ricca e profonda, che deve il suo interesse a questi due caratteri, altrove opposti, qui complementari: è il dettato di un onirismo appena appena guidato, che, sulle prime, non sa dove va, ed è il primo affiorare di Gustave alla coscienza riflessiva. È il sogno, infatti – il sogno infernale – che, con le sue sinuosità e la sua apparente mancanza d'articolazione, ma, in pari tempo, per non so quale avvertimento, pone a Gustave le domande alle quali egli tenta di rispondere, non già creando un nuovo mito, ma tentando di riflettere su questo incubo. Non vogliamo intendere con ciò che la riflessione lo svegli: si riflette in sogno. A questo livello, che non è più etico, ma ontologico, la plenitudine dell'essere è ossessionata dall'impossibile niente. L'origine di questo significato infrastrutturale, la si è già indovinata: è l'impossibilità di dire no, vissuta da Gustave come l'insopportabile plenitudine di un agente *costituito passivo*. Almaroës, il re della Prassi, altro non fa, in realtà, che obbedire all'artigiano che l'ha fabbricato: la rivolta contro la sua condizione gli è vietata. E questa rivolta vietata, dunque *inconcepibile, indicibile*, annegata sotto la docilità, e tuttavia indistruttibile, poiché è *prodotta dall'essere*, come suo impossibile desiderio di abolizione, è l'anima dello schiavo, è la spiritualità della materia.

Ecco dunque ciò che Arthur intende manifestare con l'aspetto fisico che conferisce a se stesso: non l'eterna giovinezza della materia e dell'intelletto, ma l'eterna vecchiaia di una desolazione che non osa dirsi il proprio nome e che altro non è se non l'anima. Il testo è chiaro: il duca non soffre di alcuna privazione terrestre, poiché non ha desideri. Maledice la propria esistenza nella sua totalità. L'eliminazione dell'organo spirituale ha i medesimi effetti di quella della prostata: la senescenza di tutti i tessuti. Quanto allo spavento che provoca questo mostro infernale, quanto all'odore di sangue bevuto di

fresco, che gli sfugge dalla bocca, essi sono specialmente destinati da Almaroës e, attraverso di lui, dall'autore, a mostrare che questo spirito perfetto conosce tutti i lussi diabolici, perfino l'odio. Mostrando al Demonio il male: «Ecco ciò che io amo», dice «o piuttosto quel che odio di meno». Quel che odia di più: Dio. Egli «ha passato secoli a maledirlo» e talvolta sogna di annientare tutta intera la creazione. Ma come, l'odio non sarebbe una passione? Sì, per l'appunto e, in Almaroës, non è che questo. Mentre che, nella realtà, questo sentimento complesso non trova consistenza se non nella vigilanza che l'accompagna e nelle mène pazienti, le quali, sorgendo da esso, lo trasformano in volontà di nuocere e gli danno lo statuto oggettivo di un'impresa. Un odio che non si superi in un atto che lo afferma, non è che un sogno di odio. Diciamo che è il contenuto fantasma dell'anima virtuale, che ossessiona la materia; magnifica e puerile visione metafisica di un bambino infelice, Almaroës è l'universo, questa passività materiale che Dio ha estratto dal nulla e scolpito per la propria gloria, e che *subisce* insieme le leggi inflessibili del Creatore e l'odio impotente che Gli dedica, trama segreta del proprio essere. In Gustave, è, generata e dissimulata dalla noia, una malvagità segreta e inefficace che dovremo descrivere più tardi sotto il nome di rancore.

Ora, il principio spirituale è stato la prima creazione, molto arcaica e da lungo tempo abbandonata, del Demiurgo: prima di Almaroës, questi aveva fatto gli uomini; prima degli uomini, gli angeli; anime pure, cioè a dire prive di corpo: uno di essi prese una cattiva strada; è il Maligno. Il proposito di Flaubert è di contrapporre, in un duello senza quartiere, il corpo senz'anima all'anima senza corpo. Satana, re delle anime terrestri, s'è convinto per sua disgrazia che il duca di ferro era un uomo e che una delle proprie suddite si è nascosta in quella macchina calcolatrice: egli vuole strapparmela e trascinarla all'inferno, si ostina, nonostante le cortesi smentite, si prodiga senza risparmio, poi rapisce la più bella ragazza del mondo, la rende pazza di Arthur e la getta ai piedi del robot: per tentarlo, senza risultato apprezzabile, come è facile immaginare; disperato dal suo smacco, soffre mille morti, digrigna i denti, urla, piange e non ha altra consolazione che di

dannare, di passata, la povera innamorata: «No, no, tu non hai anima, mi sono ingannato, ma avrò questa donna». Un po' più tardi, la baruffa: il Diavolo perde la testa e vuol mettersi nei panni di Arthur: «Quei due principi incoerenti si combattono faccia a faccia... bisognava vederli in lotta, l'anima e il corpo». La conclusione del combattimento non lascia dubbi: il duca manda Satana al tappeto, altrettanto arido, e se ne va a trascinare altrove il proprio *spleen* e il proprio disinteresse.

Si sarà tentati di prendere questo confronto per un semplice esercizio di retorica: «Voi opporrete lo sgomento dell'anima senza corpo all'indifferenza letargica del corpo senz'anima; concluderete insistendo sulla necessità di unirli». Ora, per l'appunto, non è affatto il caso. Prima di tutto perché questa unione – secondo tentativo del Creatore – ha fatto nascere l'uomo che, come si sa, si è mostrato molto inferiore a quello che ci si aspettava da lui. Questo secondo insuccesso è rappresentato nella novella: è la pura Julietta che passa, come farà Mazza, da un casto sonno all'inferno dell'amore, e che finisce dannata. E poi, quando i due mostri arrivano a prendersi a pugni, Gustave si fa un po' da parte, per lasciar loro spazio, e medita: «Come erano grandi e sublimi, quei due esseri che, riuniti assieme, avrebbero fatto un Dio: lo spirito del male e la forza del potere». Così, l'unione è presa in considerazione, ma non sopprimerà – dato che essa possa aver luogo – né l'infelicità né la cattiveria. Senza dubbio, i due combattenti sono l'uno e l'altro frustrati, e vedremo Satana lamentarsi amaramente di non avere corpo. Ma, ce ne accorgeremo, non è questa la frustrazione che fa la sua infelicità: se avesse l'occasione d'inserirsi in un organismo, lungi dall'addolcirsi, avrebbe l'acre gioia criminale di unire il Male fisico al Male spirituale. Un Dio nato dall'unione della forza brutta con la malvagità? Da quel Dio, Dio ce ne guardi: non avrebbe altro scopo che di far saltare in aria il mondo. D'altronde, l'abbiamo visto, Almaroës non è sprovvisto di una certa specie di anima. Inversamente, Satana possiede poteri fisici, più efficaci di quel che dice. Per questo motivo, Flaubert vi insiste: questi due principi non sono complementari, ma «*incoerenti*». Conviene dunque, per comprendere il senso del conflitto da lui immaginato, studiare Satana, l'*Anima*, come abbiamo fatto per Arthur, l'*Animus*. Leggiamo.



«Che cosa possiedi che faccia la tua gloria e il tuo orgoglio? L'orgoglio, essenza degli spiriti superiori? Che cosa possiedi? (ripete il duca). Rispondi!»

«— La mia anima (dice il Demonio).»

«— E per quanti minuti, nell'eternità, puoi contare che codesta anima ti avrà dato la felicità?»

Satana, in questo dialogo, mostra d'inorgogliarsi d'*avere* un'anima. Ma altrove confessa «Non ho *che* l'anima»; queste parole stesse sono improprie: l'uomo cristiano, questo amalgama, può dichiarare di *avere* un'anima e, altrettanto bene, di *avere* un corpo: gli è che si pone dal punto di vista di quella totalità eteroclita che egli è. Ma Satana, lui che «non può né prendere né toccare», mancando di organi fisici *non è* che un'anima, o piuttosto, poiché si tratta di un mito deliberatamente scelto per la sua ampiezza, è *l'Anima* e niente altro (a malgrado di certi poteri che scopriremo tra poco). Può forse egli, in queste condizioni, pretendere che la sua anima «faccia» il suo orgoglio? No, ma che essa è il suo orgoglio. O piuttosto, che l'orgoglio è la sua anima, che ne forma il lievito. Il tema dell'orgoglio, che ritroveremo nelle autobiografie e nei taccuini, fa qui la sua prima apparizione esplicita: Flaubert, più furbo o più profondo del Maligno, fa dire ad Almaroës che l'orgoglio è l'*essenza* degli spiriti superiori. Abbiamo letto bene: non il «proprio degli spiriti superiori», ma la loro *essenza*. È esso, tutto sommato, che li produce nella loro superiorità, cioè a dire nel loro stesso essere. Abbiamo incontrato quest'idea – ma più involupata – in *Passion et Vertu*. Mazza è folle d'orgoglio. Ma, bisogna notare che essa non lo è sempre stata: è occorso che Ernest la fuggisse perché la sua smisurata infelicità provocasse in lei quell'altera fierezza che le fa disprezzare il mondo. L'orgoglio, valore supremo, appare quando la sofferenza è infinita; non è altro che la coscienza incrollabile e fissa, attraverso il dolore vissuto, della capacità di soffrire che essa suppone. Infelicità e orgoglio sono all'origine dell'anima. La prima crea la «piaga», il secondo, rifiutando i rimedi, ne esplora la capacità, cioè la somma d'infelicità che può contenere. È per questo che Satana, dopo una così fiera dichiarazione, non smette di gemere e, all'improvviso, sembra contraddirsi ininterrottamente.

... «Non ho che l'anima, l'anima, soffio bruciante e sterile, che si divora e si lacera da sé: l'anima! Ma io non posso niente, non posso che sfiorare i baci, sentire, vedere e non posso toccare, non posso prendere... Perché non sono io il bruto, l'animale, il rettile... i suoi desideri sono esauditi, le sue passioni sono placate. Tu vuoi un'anima, Arthur? Un'anima! Ma ci hai pensato bene? Vuoi essere come gli uomini?... dimagrire dalla disperazione, cadere dalle illusioni nella realtà? Un'anima! Ma vuoi i gridi della stupida disperazione, la follia, l'idiozia?...\*\*\*\*\* Ti abbasseresti fino alla speranza. Un'anima: vuoi dunque essere un uomo, un po' più di un albero, un po' meno di un cane?»

Vi è una certa incoerenza in questi lamenti: nella prima parte Satana denuncia l'infelicità di «non avere che un'anima» e di non essere zavorrato dalla pesantezza materiale del corpo; nella seconda parte, «Vuoi essere come gli uomini?... dimagrire dalla disperazione, cadere dalle illusioni nella realtà?...». Considera *Anima in ogni caso* il principio assoluto della sofferenza. Rivolgendosi ad Almaroës, che pretende essere tutto corpo, il Demonio tenta di fargli capire, come, per quanto perfetta sia l'organizzazione materiale del robot, egli *diventerebbe uomo* (un po' più di un albero, un po' meno di un cane) con la semplice inserzione di *Anima* in qualche parte della sua pesante massa. In certo modo, i due frustrati non hanno la medesima concezione di questo principio spirituale.

Per il duca, è semplicemente quel che manca alla sua perfezione: la sensibilità. Per l'Altro, è, in ogni caso, un male: dal momento che entra in composizione con un corpo, non fa che tormentarlo; è un dolore che aspira ad essere calmato; allora l'infelice, stanco di soffrire, *spera*: niente di più degradante che l'ingannarsi al punto di affidarsi umilmente a un universo dove il peggio è sempre sicuro. Infatti, conoscerà la delusione. La speranza è il suo peccato. Anche il suo avvilito: tema byroniano: colui che non maledice Dio, non merita di vivere. La disperazione, risposta del cosmo, questo frantumatore di speranze, è il ritorno dell'uomo alla propria verità. Ma, secondo Gustave, l'uomo, non può trattenervisi: deve morire o tornar a sperare. Soltanto Satana è il Male radicale, perché è l'*Anima* pura e sola, sprovvista di equipaggiamento materiale, e cosciente di esserlo, cosciente di

esserne priva per sempre e che la morte tanto sognata le è vietata. Priva della pesantezza terrestre che la zavorrerebbe, che assorbirebbe un po' della sua energia rallentando la vivacità dei suoi movimenti interni, è presente a se stessa senza la minima opacità. Pura coscienza riflessiva di un dolore infinito, essa ricava il proprio orgoglio dalla disperazione: non è lei che si lascerebbe divertire dalle proprie illusioni; la sua conoscenza di sé l'ha da molto tempo convinta di essere condannata per l'Eternità.

Condannata a che? E per quale misfatto? Si direbbe, a prima vista, che Satana simbolizzi il desiderio infinito, sempre in atto e, in mancanza di organi, sempre frustrato: vedete come non cessa di richiedere un corpo: «Oh, se fossi un uomo! Se avessi il suo largo petto e le sue forti cosce... infatti lo invidio, lo odio, ne sono geloso: non posso niente, non posso che sfiorare i baci, sentire, vedere, e non posso toccare, non posso prendere: non ho nulla, nulla, non ho che l'anima. Oh quante volte mi sono trascinato sui cadaveri delle giovinette, ancora tiepidi e caldi! Quante volte me ne sono distolto, disperato, bestemmiando!». Il senso retorico non è da mettere in dubbio: il corpo senz'anima non conosce il desiderio, ma l'anima senza corpo è un desiderio senza appagamento: per godere, bisogna possedere, per possedere bisogna prendere. Ma, a guardarci meglio, la simmetria appare forzata. Senza la materia, è il solo godimento che si rifiuta al desiderio? Non è forse, più radicalmente, il desiderio stesso, unito alla *realtà*? L'anima non è un'inerte lacuna, e nemmeno un vuoto che si scava nel niente; Flaubert non la concepisce neppure come una sostanza spirituale – ciò che non potrebbe fare senza concederle una qualche sufficienza; no: ai suoi occhi è un difetto dell'essere, un tormento della materialità. Per tal motivo, la simbolizza con Satana, di cui i Padri della Chiesa han denunciato l'esistenza parassitaria. L'anima non ha consistenza propria, è relativa al corpo, come l'immagine al reale, come il Male al Bene. È il desiderio insaziabile di Mazza, assenza, *nel suo sesso*, del sesso di Ernest. Codesta invisibile fessura suppone l'unità del Cosmo; sopprimete la materia che essa travaglia, resta un fantasma. Più esattamente: un desiderio immaginario. Che cosa ci dice Satana? Che non può *prendere*? Ma prendere è insieme l'atto e il suo scopo, la bramosia e il piacere. Un uomo, è col suo largo petto, con le sue forti cosce, le braccia, le

mani, il sesso, che «prende» una donna; ma sono gli stessi organi che danno al desiderio la sua realtà. Quando Satana si trascina su quei cadaveri di fanciulle, che cosa può mai volere? Entrare in esse, o possedere l'organo che gliene darà inseparabilmente la voglia e la possibilità? Così, la condanna d'*Anima* ricade sulla sua essenza, che è di divorare se stessa e di perdersi nelle contraddizioni. È l'infinito desiderio, certo, ma devitalizzato da una castrazione fondamentale. Desiderio identico all'inappagamento, perché esso è in sé gelido d'insufficienza. Così l'anima è un immaginario – salvo ad aggrapparsi a un corpo; essa è desiderio di desiderare e, non potendo dare un corpo particolare alla propria bramosia, sogna di essere il desiderio di tutto. Nessun dubbio che Flaubert non voglia parlare qui di quell'«inarticolabile» di cui dirà in *Novembre*: «Vagamente desideravo qualcosa di splendido che non avrei saputo formulare con nessuna parola, né precisare nel mio pensiero sotto nessuna forma...». Bramosia «*incessante*», aggiungerà. Lacerazione incessante, bruciante e sterile, senza nome, la cui contraddizione profonda è di negarsi affermandosi, la cui sofferenza non è che la manifestazione soggettiva della sua inconsistenza ontologica. In tal caso, si dirà, codesta sofferenza è anch'essa immaginaria? Perché no? *Questa*, per lo meno, non ha più realtà del desiderio. Vedremo fra poco che ne dissimula altre, e ben reali.

E di che lo si punisce, l'angelo decaduto? Della sua rivolta? Egli è assolutamente incapace di ribellione. Per dirla tutta, scopriremo, alla fine di questa analisi, che è stato punito senza motivo. Ma quel che si può mostrare immediatamente, è che la vittima è anche carnefice. Per cominciare, l'Orgoglio, in Gustave, è un *sentimento nero*. La ragione ne è che esso viene, come dice Genet, *dopo*. Non ha niente a che vedere con la sicurezza di sé che certi uomini debbono alla certezza vissuta d'essere stati *attesi* ancor prima della loro nascita, dunque incondizionatamente *riconosciuti* poi *costituiti* dall'amore creatore di una madre. Questa tranquilla disinvoltura dovuta a una felicità goduta fin dalla culla, è *bianca*. Essa non è neppure incompatibile con la modestia. In Flaubert, come in Genet, è tutto il contrario: l'orgoglio nasce su delle rovine; non è neppure una compensazione, è un atteggiamento che nasce da una assenza (nel Ladro, la

madre, sconosciuta, rappresenta una lacuna profonda, e profondamente vissuta), o da un'indifferenza (le gelide sollecitudini di Caroline non hanno dato a Gustave il sentimento di essere venuto al mondo per esaudire un desiderio, rispondere a un richiamo). Lungi dal colmare quel vuoto essenziale, o dallo sviarne l'attenzione, l'Orgoglio nero è quel vuoto stesso, cosciente di sé e che afferma la superiorità radicale del negativo sul positivo, del Niente sull'Essere, della privazione sul godimento. È l'Esiliato, che disprezza, dall'alto del suo esilio, le azioni miserabili degli integrati, è lo Sconsolato, che preferisce la propria frustrazione totale ai mediocri godimenti dei suoi congeneri, i quali si accontentano di tanto poco. In altri termini, l'Orgoglio nero nasce nel cuore di chi pretende *scegliere* l'infelicità che gli viene imposta. Di qui, l'ambivalenza di Gustave in rapporto al proprio orgoglio: questo, di rimbalzo, lo strappa a molte umiliazioni, ma fa, in pari tempo, il suo tormento perpetuo, dacché, rifiutando le soddisfazioni mediocri, egli ha scelto di fondarsi sull'assenza di tutto, cioè a dire alla lettera su niente, su una povertà essenziale e subita. Se non si ha tutto il *desiderabile*, meglio vale non avere nulla di nulla. La sofferenza dimostra che l'anima era vasta abbastanza per contenere il mondo; sostenuta, continuata, essa prova che questa ha creato un'etica della frustrazione assunta. Ma che vergogna, per quegli orgogliosi, quando dei begli spiriti o dei fatui, si vantano dinanzi a loro dei loro esili vantaggi: i figli del Diavolo non avranno da opporre che la loro indigenza. Vi torneremo sopra: per ora notiamo che, per Satana, orgoglio, scelta del non-essere – dunque della ferita – e anima facendo tutt'uno, questo atteggiamento dello spirito appare insieme come il fondamento di una morale aristocratica e come il Male radicale: poiché l'Orgoglio *nero* sceglie il Male che sopporta, ne segue di conseguenza un rovesciamento di valori – i più alti essendo i più vicini all'assoluto Non-Essere – ciò che non equivale a sopprimere l'Etica, ma a fondarla su una tabella d'anti-valori. Senza dubbio il Male è subito, è l'Altro ad averne contagiato Satana. Ma poiché l'orgoglio non è che l'assunzione di tale iniquità, l'anima intera s'intenebra, come se il fondamento della sua esistenza fosse la scelta intelligibile del Male radicale.

Effettivamente, tutto proviene da codesta prima opzione: la malvagità di Satana non è che un'altra faccia del Male assunto. Prima di tutto, l'invidia: questa nasce dal confronto fra l'indigenza da cui Satana dice di derivare, ma di cui soffre, e le plenitudini minori (piccoli talenti, piccoli piaceri), ch'egli disprezza negli altri senza poter trattenersi dal pensare che sono ingiustamente distribuite. La crudeltà viene subito dopo: Satana è vittima del Male assoluto, il cui vero autore è Dio; ma, rivendicandolo nell'ira, non vi vede soltanto il Male da sopportare, ma anche il Male da fare. Sofferente, l'anima fa soffrire, le sofferenze e la crudeltà delle anime umane mettono un balsamo sui suoi dolori: «Quando vedo», dice Satana, «le anime degli uomini soffrire come la mia, allora è una consolazione per i miei dolori, una felicità per la mia disperazione». Ma non dimentichiamo che il Demonio nuoce in maniera sostanzialmente etica. La Grande Diavolessa – Satana è donna lungo i margini, guardate come «trascina le mammelle nella sabbia» – regna sulle anime, ha sopra le sue suddite un'autorità sacra, di cui fa uso per condurle minuziosamente alla loro perdita, tutte, per vendicarsi su di loro dell'infelicità che la brucia, ma anche per fargliela condividere: il Malvagio, fin dalla sua prima opzione, ha deciso implicitamente di generalizzare il Male, di farne la legge quadro dell'ordine spirituale che è alle sue dipendenze.

Ecco dunque l'avversario che Gustave vuole opporre al suo duca: il Non-Essere, l'Impotenza orgogliosa, la Sofferenza, le pulsioni *immaginarie* del Gran Desiderio, la voluttà di nuocere. Tutte le anime arrostitanno. Tutte, ma non tutti gli uomini: ve ne sono che non hanno anima, proprio come Almaroës: niente inferno per Ernest. Né per il signor Paul. I dannati saranno Mazza, Djalioh e quella povera Julietta che non ha commesso altro delitto che di amare appassionatamente – sotto l'influenza del Diavolo – un robot.

Tale presa di possesso da parte del Maligno su questa piaga segreta, il niente che si nasconde in fondo agli organismi e la cui unica virtù è di superare il determinismo, senza cambiare il corso delle cose, ma contestandolo attraverso la sofferenza, egli non può esercitarla praticamente senza che lo si sia dotato di qualche mezzo. Quando l'anima è una fessura del corpo, si agisce sul corpo per agire su di essa; e come modificare un

sistema materiale, senza essere almeno provvisto di una materialità embrionale? È ciò che Dio e Gustave hanno concesso al Principe delle Tenebre: notiamo, per cominciare, che questo Gran Funesto, che proclama immusonito: «Io non ho potere che sulle anime», se è effettivamente privo del tatto e degli organi prensili – mani, uncini, pinze, poco importa – riconosce però di godere di una vista eccellente. Forse che Gustave considera la vista come la meno materiale delle comunicazioni intersoggettive? Oppure dobbiamo ricordarci questa confidenza di qualche anno posteriore: «bambino, amavo quel che si vede»? Il Diavolo rassomiglierebbe a quel bel bambino dinoccolato, un po' goffo, impacciato nei movimenti, ripugnante forse ai contatti come a una vicinanza troppo compromettente, ma il cui sguardo rimbalzava sulle onde e si perdeva all'infinito? Il suo primo rapporto con Almaroës, effettivamente, è la *visione*. E come comunicare con codesta opacità materiale, se non attraverso i sensi: Dio, senza dubbio, maestro di calcolo, può concepirlo, e indovinarne i comportamenti, col solo intelletto; ma se Satana ne fosse capace, se sapesse effettuare le operazioni sapienti che l'Ingegnere supremo ha *inventato* per prevedere all'infinito i comportamenti del suo robot, saprebbe che Almaroës non ha anima e che è fatica sprecata volerlo dannare. Infatti, *Anima*-Satana si pone nella vastità, in faccia a *Animus*-Arthur e lo osserva *dal di fuori*, come farebbe uno scienziato, aiutato, e contemporaneamente sviato, dalla compatta impenetrabilità di quell'organismo. Non sarebbe nulla: ma il Maligno ha, nel suo sacco, più di un esercizio di Fisica per Bambini: se sparate su di lui, fa scomparire la pallottola, la porta via attraverso il muro e la rimanda immediatamente dal di fuori attraverso una finestra di cui rompe i vetri. Ora, vuol dannare la piccola Julietta: da dove viene quel braccio che esce da *Anima* e che gli permette di «attirla con mano potente»? Più tardi la trasporta nell'aria, come faranno, e come hanno fatto immancabilmente, tutti i Satana che Gustave ha concepito e concepirà fino all'ultimo *Saint Antoine*. Per diavola che sia la ragazza, pesa: è dunque necessario che il suo rapitore compia un miracolo, o, sottomesso egli stesso alle leggi della pesantezza, sia in possesso di un paio di ali e possa dispiegarle quando occorre. I miracoli stessi, del resto, mostrerebbero che

egli è in presa diretta con la natura. Ora, non si priva dal farne. Prima di venire alle mani, i due mostri si sfidano – come Mosè e i maghi egiziani! «Satana», domanda Arthur, «puoi fermare un'ondata? Puoi plasmare una pietra fra le tue mani?». E quel tristo gli risponde «Sì», senza commenti. E che, può attribuirsi mani più robuste di tenaglie per impastare una roccia, come un altro impasterebbe creta, e non potrebbe dotarsene per circondare la vita di una fanciulla? E se significasse che Gustave deplora, se non la propria impotenza, per lo meno la propria frigidità? In ogni caso, ecco che questi «esseri sovrumani» si affrontano. Come? Un'anima può eseguire prese di judo? Perché il combattimento possa aver luogo, quale che ne sia l'esito, occorre un contatto, e dunque una certa omogeneità. E se il duca elettronico ha la meglio, non è perché si sia opposto, lui, materia, a una potenza spirituale che, in ogni modo, non avrebbe potuto afferrare e nemmeno concepire; è perché ha opposto a un avversario assai meno equipaggiato di lui la coesione indistruttibile delle proprie particelle: il migliore ha vinto. Satana *vede*; è *visibile*; rapisce le donzelle con un braccio di ferro, ma un braccio d'acciaio può fargli mordere la polvere: in una parola, esiste una materialità d'*Anima* che, lungi dall'apparire come un dato primario, si presenta come un suo prodotto, come un guscio provvisorio che essa secerne in caso di urgenza, per affrontare, inerzia manipolata, la resistenza passiva della materia esteriore. Il corpo di Satana è un superamento del Niente verso l'Essere, allo stesso titolo che l'*animula vagula* d'Almaroës è l'imprevedibile superamento dell'Essere verso il Niente.

Non abbiamo a che fare con due principi incoerenti e separati, ma, nell'uno e nell'altro caso, con Gustave, che medita su ciò che gli sembra essere la propria incoerenza. Questo sdoppiamento di Gustave equivale a una doppia interpretazione simultanea della sua esperienza intima. *Rêve d'enfer* è un sorprendente tentativo dell'adolescenza di applicare alla propria vita due chiavi differenti: in ciascuno dei due casi, egli si mostra nella sua totalità, supponendo soltanto che una delle parti che lo compongono è più o meno atrofizzata e, per concludere, in occasione del duello lungamente preparato, tenta di mostrare la propria verità in un'opposizione fra se stesso e se stesso tutto intero.



A paragonare i due mostri, effettivamente, constateremo che non sono tanto differenti: l'uno e l'altro sono stati intenzionalmente prodotti. E dal medesimo padre. Si noterà l'assenza della madre: nelle novelle che studiamo, i figli sono generati, ma non partoriti. Un uomo sveglia Mazza da un sonno letargico. Un uomo decide dell'incrocio che produrrà Djalioh: la schiava negra, ricettacolo indispensabile, scompare dopo il parto. Nella *Peste à Florence*, il conflitto familiare contrappone il vecchio Cosme ai suoi due figli: della madre, non una parola; senza dubbio il *pater familias* è vedovo. *Rêve d'enfer*, facendo procedere direttamente i suoi personaggi dal Creatore, si dispensa evidentemente dal ricorrere alla mediazione d'un ventre femminile. Rimane il fatto che sono fratelli i due nemici, figli dell'Uomo e non della donna: forse è questa la ragione che spiega le loro frustrazioni. Queste, d'altronde, distinguibili in natura, sono poi così differenti nei loro effetti? Il Diavolo è infelice; anche Almaroës lo è.

In fondo, i fratelli nemici soffrono della medesima anoressia, che li rende entrambi inumani, l'uno per la superiorità della sua organizzazione (ma sappiamo che questa dissimula un'infermità fondamentale – così il Superman è sub-uomo in segreto); l'altro per l'inferiorità del suo equipaggiamento (ma sappiamo che Satana, il sub-uomo, supera i più grandiosi rappresentanti della nostra specie – cioè a dire i più disgraziati – con la sua ineguagliabile capacità di soffrire: così il rapporto si rovescia e il sub-uomo acquista il diritto di regnare sulle anime, cioè a dire sulla sofferenza degli uomini). Da dove viene, quindi, la loro differenza? Perché mai la disperazione di Satana, invece di colorare la sua anoressia, si attualizza in permanenza come la determinazione *reale* di questo Immaginario? La ragione è che quella desolazione perpetua è un rapporto fisso con un'antichissima catastrofe; codesta anima si definisce, nella sua purezza di *memoria*, come la ruminazione non consolata d'una punizione originale – fosse, o meno, preceduta da un delitto –, della sentenza di folgorazione che determina la sua Caduta. Almaroës-Gustave non è caduto: è per questa ragione che la sua anima resta virtuale e che il suo odio verso Dio sembra un rapporto oggettivo e pratico con l'Essere supremo. Gustave-Satana ha una data protostorica, s'è visto strappare al Paradiso e precipitare negli abissi, egli

non cessa di cadere: questo rapporto storico e pascaliano con un avvenimento irreversibile è all'origine della sua soggettività. È questo, direi, a far di lui un'anima: codesto legame ha un passato contemporaneamente abolito e virulento; è anche il motivo della sua anoressia: come potrebbe quell'anima ferita – potremmo chiamarla *Caduta rammemorata*, perché altro non è –, corrosa dall'umiliazione, dal rancore, dai rimorsi e dai rimpianti, divertirsi coi ninoli del nostro mondo? Dove troverebbe il tempo di desiderarli? In realtà la Grande Diavolessa, rosa dalla propria storicità, è *indisponibile*. Quando invidia gli uomini, che possono bramare un corpo di donna, è della loro disponibilità che è gelosa, è delle loro possibilità permanente di sfuggire alla Storia e di vivere nel presente. Questo Diavolo pascaliano è il fratello maggiore di Djaliòh.

Diremo che Almaroës lo è del signor Paul? Sarebbe più complicato: il duca dovrebbe, come l'automa di Vaucanson, rappresentare il presente puro, anche ammettendo che un intelletto sovrumano ha presieduto alla sua confezione. È tanto più necessario, in quanto, l'abbiamo fatto notare, egli non ha soggiornato in cielo: il Creatore ha prelevato dei minerali sulla terra e lo ha costituito con un *Fiat* sovrano. Tutt'al più si può ammettere ch'egli abbia creduto, appena comparso, di possedere un'anima e che abbia – Gustave ce lo afferma – serbato l'atroce ricordo della propria delusione. Ma allora? Il Maligno non ha niente da invidiargli! Quando lo felicitava di essere pura materia, Satana diceva al duca: «Vuoi un'anima? Vuoi cadere dalle illusioni nella realtà?». Amara ironia, doveva pensare il giovane autore: se l'anima si definisce attraverso la *caduta* (la parola «cadere» non è messa lì per caso) allora che cos'è dunque questo Almaroës, la cui vita si spiega tutt'intera con una caduta originale, con una delusione dalla quale non si è mai risollevato? Ma Gustave va più lontano: trascinato dalla sua penna, o per imbrogliare le carte, giunge, in più di un brano, fino ad attribuire al duca le reminiscenze platoniche che solo l'angelo decaduto può ritrovare in sé. Arthur ci confida che la sua nascita fu un capitombolo; prima di vedere la luce, conosceva la voluttà delle cose increate: «In effetti, mi ricordo che ci fu un attimo in cui tutto se ne andava alle mie spalle e svaniva come un sogno. Rinvenni da uno stato di ebbrezza e di felicità alla vita e alla noia: a poco a poco, quelle

fantasmagorie che credevo di ritrovare sulla terra, disparvero come sogni; il cuore si ristrinse». Spetta a Satana, senza dubbio, di farci simili confidenze: prima di tutto perché egli è angelo, perché aveva nei cieli la sua residenza; poi, perché il suo castigo consiste nel serbare memoria del soggiorno celeste da cui è bandito per sempre. Ora, non ne parla affatto, se non negativamente: si direbbe che ha paura di accennarne. Come mai? Perché Gustave, travestito da Almaroës, si permette delle allusioni alle ebetudini dell'età dell'oro ch'egli si vieta quando entra nella pelle del Diavolo? La ragione è semplice e ci farà penetrare più addentro nelle intenzioni dell'autore: Arthur *non è colpevole di nulla*; Dio l'ha concepito, fabbricato e l'ha fallito. O piuttosto, no: gli è riuscito, ahimè. L'errore stava nella concezione stessa. Tocca all'Onnipotente render conto. Almaroës, nobile vittima del Creatore, sacrificato al Suo stupido disegno di perfezionare la Sua vecchia opera rovinosa, invece di abolirla e ricominciare da zero, o meglio ancora di rientrare con essa nel nulla per sempre, si erge contro il suo Signore; da eguale a eguale, lo giudica, lo sfida e l'odio feroce che gli porta non differisce, nella sua oggettività, da una condanna legittima pronunciata da un corpo costituito. Il dolore di quel martire è aristocratico: questo è il suo stoicismo: non avendo mai avuto colpe – come avrebbe potuto averne quell'automa di cui le molle e gli ingranaggi sono stati combinati in tal guisa dall'Altro che non possono produrre se non effetti previsti? – non ha niente da nascondere: è dunque a lui che Gustave affida l'incarico di richiamare le vaghe estasi della propria protostoria; nella bocca del robot senza macchia e senza paura, quei richiami suoneranno come una condanna del Padre. Traduciamo: l'età dell'oro fu quella dei rapimenti e della Fede: il piccolo, sotto l'influenza della religiosità materna, credeva di avere un'anima immortale che avrebbe raggiunto un giorno i suoi fratelli morti in Paradiso. Ma nelle famiglie patriarcali, a partire da una certa età, il bambino appartiene al padre. Achille-Cléophas interviene, espone l'ideologia meccanicistica, le bolle d'aria scoppiano: ecco lo scientismo. Non si tratta, certamente, che di una metafisica aberrante, ma Gustave non può mancare di credervi: le sue antiche speranze non possono cessare di ossessionarlo, ma non vi vede più che allucinazioni: si noterà che *Rêve d'enfer* non contesta

che l'animale-macchina, Arthur, non sia perfetto nel suo genere. Ciò vuol dire che Gustave, pur senza poter *convincersene*, non contesta l'ideologia paterna: senza dubbio, è la verità; per forza, dal momento che lo dice il Padre: ma quella non era una verità da dirsi. Gustave reagisce come un canceroso che non perdoni ai parenti di avergli rivelato la sua condizione. L'anima del giovinetto era la sua ignoranza: il sapere la dissipa, rimane quel prodotto rischioso, il corpo, aggregato di atomi circondato da altri aggregati. Nelle «autobiografie», il tema subirà un'evoluzione: diverrà impersonale e astratto, Gustave farà apparire il suo disincanto come un effetto della propria esperienza. Ma *Rêve d'enfer* è categorico: si denuncia Dio Padre, simbolo trasparente; ecco il responsabile.

La differenza profonda che separa Arthur da Satana non risiede, l'abbiamo visto, né nella natura profonda della frustrazione, né nelle sue conseguenze. Il Maligno, non c'è dubbio, è cattivissimo; ma non ci si immagini che Arthur sia molto buono. Il primo dice: «Quando vedo le anime degli uomini soffrire come la mia... è una consolazione per la mia disperazione». E del secondo è scritto: «Lui che era caduto così dall'alto... amava qualcosa che era anch'essa caduta... lui che era disilluso, voleva delle rovine... (lui che) aveva trovato il nulla nell'eternità, voleva la distruzione nel tempo». Riconosco che in questo testo si tratta soprattutto di castelli in rovina, e che è meno grave compiacersi alla vista di una pietra caduta che a quella di una «donna che cade». Non toglie che questo amore *motivato* d'un *indistruttibile* per la «distruzione nel tempo» non cessa di preoccupare: anche un uomo è cosa che si distrugge nel tempo; chissà se Almaroës, in un giorno di noia, non penserà a prendere un rappresentante della specie e accelerarne il disfacimento? In ogni maniera, conserva, lungo tutta la novella, un'indifferenza colorata di ostilità verso quegli esseri inferiori dei quali ha preso l'aspetto fisico: se Satana differisce da Arthur, è che l'Angelo decaduto è *colpevole*. Almaroës è caduto dall'alto, la colpa di ciò è Dio. Satana, se è stato precipitato dal Cielo, la colpa è sua; tutti lo sanno. Non che sia stato punito per la sua cattiveria; questa, l'abbiamo visto, viene dopo: è l'Orgoglio, ovvero l'essersi assunto il Male. Si è dunque ribellato, come vuole la leggenda? Flaubert non ne parla: ma è poco verosimile che abbia

immaginato una insurrezione di angeli; la rivolta non è il suo forte. No: il Diavolo è il Diavolo perché è punito, ecco tutto. La colpevolezza è nella sua essenza: si vede che non ha di che vantarsi. Infatti, il povero Demonio non si vanta affatto: non appena ha affermato il proprio orgoglio, molto sollecitato dal duca di ferro, si scioglie in gemiti. Va da sé che nutre contro il proprio Creatore un forte risentimento, e Dio non esce pulito da tutta questa storia: se Egli è onnisciente, ha conosciuto il delitto e il castigo *prima* di cavare l'angelo cattivo dal Niente. Ma mentre Almaroës sfida il Demiurgo con insolenza, Satana, creatura sorniona, timida, rispettosa, nutre contro il Padre Eterno un odio furtivo, schiacciato com'è da una involontaria ammirazione: gli capita perfino di supplicare l'Autore spietato dei suoi mali: non si direbbe che il Maledetto soffra di un inguaribile amore per il proprio carnefice? La verità è che la sua colpevolezza – chiunque ne sia il responsabile – gli fa vergogna: il suo odio infinito resta senza forza; meglio, si ritorce contro di lui, autopunitivo, e ne fa un masochista. Guardatelo, dopo la grande sculacciata che gli infligge Almaroës, umile, contento della propria disfatta, quasi distrutto: «Quand'ebbe assaporato a lungo il rantolo che gli sfuggiva dal petto, quand'ebbe contato i sospiri d'agonia che non poteva trattenere e che gli spezzavano il cuore, quando finalmente, ripresosi dalla sua crudele sconfitta, alzò gli occhi morenti verso il suo vincitore, Satana incontrò, ancora quello sguardo d'automa, freddo ed impassibile, che sembrava ridere nel suo disprezzo».

Si capisce che in queste condizioni, il Maledetto non desidera tornare sul passato; egli pensa senza tregua ai suoi anni felici, li rumina. Se non ne parla, è perché la sua caduta in disgrazia gli lacera il cuore. L'umiliazione lo soffoca: si sente condannato per insufficienza d'essere. Non ripete forse continuamente: non ho che l'anima! Non ho che l'anima! E, certo, ciò significa: non ho corpo. Ma anche: l'intelligenza mi fa difetto; è per questo che non ho saputo rendermi gradito. O forse per la mia apatia? Questa assenza di corpo non sarebbe anche un simbolo della passività di Gustave? Niente equipaggiamento, niente utensili: la prassi è impossibile. Insomma egli non ha *fatto* nulla – per forza – che possa dispiacere al buon Dio; se dispiace, è attraverso l'essere che questi gli ha dato: un essere spiacevole se

mai ve ne fu; Satana non può non riconoscerlo; essendo Dio il punto di vista dell'assoluto, se Satana gli ripugna, vuol dire che è assolutamente ripugnante. Così l'argomento – valido – ch'egli ritorce contro il proprio creatore (perché m'hai tu fatto tale che io debba deluderti?) è indebolito dal fatto che l'essere non è soltanto in rapporto a Dio, ma in rapporto a se medesimo in Dio: e poiché egli è mostro, il suo rapporto a sé è immediatamente il disgusto. Perbacco: quando il difetto di fabbricazione è a quel livello di profondità, bisogna viverlo o, come si dice così bene oggi, bisogna farselo: il concreto, l'immediato, debbono *realizzarsi e subirsi* nell'orrore. Dopo codesta allucinante operazione, che si chiama semplicemente il vissuto, ogni tentativo di rigettare la responsabilità sul Creatore, benché giustificato, altro non può essere che uno sforzo discorsivo, astratto e secondario. Difatti, è del suo *essere-oggetto* che egli si lamenta con Dio: ma ciò che incontra in una continua intuizione, è la sua esistenza stessa; quando Flaubert dirà, molto più tardi: «Io non mi sento libero!» vorrà far intendere che subisce l'essere che un Demiurgo inghiottito gli ha trasmesso. E sia. Ma il modo di subirlo, questo essere, che nemmeno l'agente più passivo può sfuggirgli, è di vederlo venire a sé, quasi che – irresponsabile dell'insieme e della creazione *ex nihilo* – noi lo producessimo continuamente nel dettaglio, con la grazia di Dio per sostenerlo e conservargli il suo gusto amaro o insipido. Insomma, il Diavolo, soggetto puro, ma assai poco *individuato*, «esiste» il proprio disgusto di sé e, per conservare nei termini il concretismo cattolico di Gustave, definisce il suo essere-oggetto (concepito come ciò che lo si è fatto essere, ma anche come ciò che lo fugge, ciò che appare soltanto agli occhi dell'Onnipotente) a partire da quel che gli resta accessibile, dal suo essere-soggetto. Satana, trascendenza trascinata, pone all'origine delle proprie disgrazie, il suo Essere-per-l'Altro, cioè a dire il suo Essere-Altro, inafferrabile colpevolezza oggettiva. Perché quel Dio, che egli cerca di condannare («Perché m'hai tu fatto mostro?»), il Principe delle Tenebre si guarda dal dimenticare che Egli è principio di ogni plenitudine e di ogni regolamento, insomma che Egli è il Vero, il Reale, il Bene! Se il Demonio è stato modellato per essere condannato, per sentire, nel disordine della sua anima,

una vergogna che non avrà fine, è perché codesta dissonanza era necessaria all'armonia universale. Rognoso, ma vinto *a priori*, si direbbe che egli si senta vittima di una giusta ingiustizia; quando pensa a protestare contro il Male che gli è stato fatto, si è *già* accorto che quel Male altro non era che il Bene, e che lui non ha nulla da opporre all'adorabile decisione che glielo ha inflitto per il motivo che l'Essere, nel cuore della propria luminosità, ha bisogno della sua parte di Notte e che codesta parte oscura, codesto Male assoluto, ma localizzato, ridotto all'impotenza, è lui, vittima e colpevole.

Che fare in questo caso, se non volere spietatamente, orgogliosamente e *per tutti*, il non-essere, il disordine, il vizio e l'infelicità? Se il Male è il suo regno, il Maligno non ha altra ambizione che di espanderlo. *Condannare* il Bene? Impossibile. Ma si può tentare d'indebolirlo e di rosicchiarlo. Codesto Diavolo maniaco e lacrimoso si trova in vantaggio: Dio gli abbandona le anime. Il suo potere su di esse è assoluto. Vedete la povera Julietta: appena egli si mostra, lei vuol fuggire; invano: «Essa non poté drizzarsi in piedi... si sforzò ancora, ma nulla poté farle fare un movimento, la sua volontà di ferro si spezzava dinanzi al fascino di quell'uomo e al suo magico potere...». Egli sa ispirarle amore. Disgraziatamente per quella povera anima, il Demonio non fa uso del proprio potere magnetico se non per farle subire il fascino di Almaroës – il quale se ne frega, come si può pensare. Insomma, quel tristo ama le anime e potrebbe farsene amare, ma non se ne interessa: vuole semplicemente perderle. Strana passione solitaria: respingere, rompere, distruggere, rifiutar di comunicare, rifiutare la reciprocità! Niente di più ortodosso, non c'è dubbio: il Male è rigoroso quanto il Bene; se ci si mette al suo servizio, non si può volere che lui. La volontà cattiva, incondizionata come la buona, ha per unico scopo di realizzare il peggio. *Dunque*, i desideri e l'amore non sono che mezzi: Satana piagnucola, ma, lo voglia o no, è trascinato dalla sua impietosa impresa. Non ci si venga a dire, allora, che trovi il tempo per nutrire altre passioni: niente *hobby* per il Diavolo. In altri termini, anche quando si trova nel proprio regno, onnipotente, anche quando potrebbe, se non amare, per lo meno immaginarsi d'amare e di farsi amare per davvero, godere dell'immensa adorazione delle anime, la negatività trionfa: egli vuole il

Male come Arthur vuole il Niente, e non ha che un solo vero desiderio: universalizzare l'Infelicità e il Peccato. Perché la sua impresa non lo metta mai fuori strada, perché non si conceda mai una tregua, perché cerchi inflessibilmente, ad ogni battito del suo cuore, di fare il più grande Male, di farsi più male che sia possibile, occorre il divino concorso del suo grazioso Padrone; occorre che una grazia efficace sostenga la sua impotenza, insomma che abbia un mandato. Lo ha, infatti, e non lo ignora: quando si accanisce contro l'ordine provvidenziale di realizzare il disordine, non fa che seguire la propria natura, cioè a dire, uniformarsi all'essenza che Dio gli ha dato. In tal senso, non è nemmeno padrone della propria impresa, è questa, al contrario, che lo possiede e lo manovra spietatamente. Quando egli va «di male in peggio», si limita a compiere la missione che l'Onnipotente, nella sua Onnibontà, gli ha assegnato: addetto ai bassi servizi, quando assume la propria nocività e la aggrava, si conforma anche in questo ai disegni dell'Altissimo: facendo del Male il suo unico scopo, un obiettivo deliberatamente voluto, scarica il Creatore delle sue responsabilità.

Traduciamo: Satana è anche, e soprattutto, Gustave, codesto cadetto frustrato, che, in quei tempi, si dice volentieri cattivo. Che cosa dobbiamo intendere? Questo: io non posso amare se non quello che esplicitamente serva all'infelicità di coloro che amo. Perché Satana ama le anime, sue suddite: che cosa non darebbe per prendere quella di Almaroës, finché crede che il robot ne possiede una? Ma egli le ama *per perderle*, cava la sua aspra felicità dalla loro infelicità eterna. Così sono io: l'orgoglio e l'invidia mi fanno desiderare mille morti in ogni istante per tutti i membri della mia famiglia. Mi compiaccio di macabre immaginazioni. È vero che non faccio poi un gran male. Almeno, così pare. Effettivamente, i miei esercizi spirituali, hanno, ai miei occhi, il compito di magici incantesimi: senza mani, senza braccia – poiché l'azione mi è vietata – le sventure immaginarie che impongo ai miei parenti hanno un'influenza diretta e malefica. Ciò non è affatto quello che *dice* in *Rêve d'enfer*. È quello che intende dire: una lettera del 1853 \*\*\*\*\* lo conferma.

«Colui che non è mai stato al bordello deve aver paura dell'ospedale. Sono poesie del medesimo ordine. Costui non vede la *densità morale* che vi



è in certe brutture... Queste belle esposizioni della miseria umana... hanno qualcosa di così crudo, che lo spirito ne ricava appetiti da cannibale. Vi si precipita sopra per divorarli, assimilarseli. Con quali fantasticherie sono spesso rimasto in un letto di puttana, a guardare le sdruciture del suo giaciglio. Come ho fabbricato drammi feroci alla Morgue, dove ero smanioso di andare in passato, ecc.! Credo, d'altra parte, che in quei luoghi ho una facoltà di percezione particolare; in fatto di cose malsane, me ne intendo. Tu sai quale influenza io abbia sui pazzi, e le singolari avventure che mi sono capitate. Sarei curioso di sapere se ho conservato la mia potenza... La follia e la lussuria sono due cose che ho talmente sondate che non sarò mai (lo spero) né un alienato né un de Sade. Ma l'ho pagata cara: per esempio, la mia malattia di nervi è stata la schiuma di queste piccole facezie intellettuali.»

Inclinazione verso il «malsano» deliberatamente coltivata, «facezie intellettuali» che la volontà ripete sistematicamente, «cannibalismo» dello spirito, stuzzicato dalla «densità morale» delle brutture e della miseria, fantasticherie dirette alla prostituzione, alla malattia e alla morte, ecco l'*immaginazione del Male* concepita come un'impresa. Si noterà l'assimilazione impressionante fra lussuria e sadismo: «ho tanto sondato la lussuria (*in immaginazione: facezie intellettuali e, senza il minimo dubbio, masturbazioni*) che non rischio di diventare un de Sade». Le immaginazioni sessuali dell'adolescente concordano esattamente con gli amori platonici di Satana: amare le anime è perderle; godere d'un bel corpo è farlo soffrire. E, soprattutto, Gustave lascia intendere a Louise che quegli esercizi avevano una funzione protettiva: si decomplessava attraverso immagini corrosive, vi esauriva il proprio rancore: sfiorando volutamente la follia, evitava di cadervi davvero. Codesta perpetua esasperazione gli ha tuttavia, aggiunge, fatto ammalare i nervi. Insomma, la rabbia non lo abbandona mai, tenta di placarla con una malvagità immaginaria, che si estende a tutta la specie e non fa male a nessuno. Ecco l'anima, ecco il Diavolo; neppur l'ombra di un desiderio sessuale: la memoria di un'antica frustrazione, delle vergogne rinnovate, tengono viva la voglia di mordere, di graffiare, di uccidere, un sadismo che si soddisfa con «sogni infernali» che lo spaventano; la

coscienza della sua colpevolezza, causa originaria della sua caduta, neanche essa non lo abbandona mai, esaltando, per converso, un masochismo che si manifesta in tutti i suoi racconti e che, più radicale di quello del Marchese, costruisce sempre le loro trame in maniera che il criminale terribile sia il Giusto e che *abbia ragione*, mentre l'innocente vittima è, più profondamente, colpevole, e i tormenti iniqui che le vengono inflitti sono un meritato castigo.

Tuttavia, abbiamo visto che l'altro Gustave, il duca di ferro, può alzare alta la testa e guardar suo Padre negli occhi. Bisogna riconoscere che gioca anche lui in perdita, poiché comincia con l'accettare la filosofia desolante che gli viene somministrata. Il Padre è giusto quando castiga il Diavolo; quando disincanta Almaroës, è vero. Vero? Eppure, non del tutto: ha voluto privare d'anima la sua creatura e non si è accorto che l'anima altro non era se non quella privazione. Soprattutto, Arthur è un mostro senza macchia e il suo buon Padrone non può negare le proprie responsabilità, benché quella immensa plenitudine dell'essere che è la materialità cosmica non lasci posto che a una negatività fantasma, che a un sogno di frustrazione. Donde viene che codeste due incarnazioni di Flaubert siano, da questo punto di vista, così differenti? Donde viene che abbia raccontato la propria storia *intera*, dalla nascita alla Caduta, due volte nel medesimo racconto, la prima protestando la propria innocenza, la seconda confessandosi colpevole? Da un lato, Gustave è un sapiente ammasso di atomi «stupidi»; gli sono stati dati l'energia materiale, l'attimo e l'eternità. Se la sua esistenza effettiva esce un poco dal Piano iniziale, s'egli possiede un'anima fantasma, se ha dei ricordi, se la materia è ossessionata in lui dalla memoria, non è certo colpa del suo Genitore. Da un altro lato, eccolo provveduto di una storia da un istante di folgore, irreversibile, indimenticabile, la Caduta; attraverso la storicità, egli sfugge al concetto: la sua anima è una memoria interamente mobilitata dalla ruminazione di un incidente di famiglia e dall'aspra coscienza d'una colpa di cui è condannabile senza averla mai commessa. Storicità, a-temporalità dell'attimo meccanicistico: due poli, due interpretazioni «incoerenti» della stessa esistenza. Bisogna dunque, si dirà, che Gustave scelga l'una o l'altra. Ma no: egli è così lontano dallo scegliere, che *le mette in rapporto* in uno

stesso racconto e mostra ciascuna di esse sotto i tratti di un personaggio in lotta con l'altro. Allora? Colpevole o non colpevole? Che cosa decide?

Nulla. Questo «racconto fantastico» non ha conclusione: Satana, è sottinteso, non può nulla contro Almaroës, ma Almaroës che cosa può contro Satana? Il pescatore d'anime pescherà quella di Julietta sotto l'occhio spento del suo antico avversario; dopo di che, riprenderà le sue geremiadi. L'automa, nel frattempo, riprenderà i suoi lavori d'alchimia e le sue passeggiate solitarie: a parte la morte e la dannazione di una ragazzina, non è accaduto nulla. Meglio: non *poteva* accadere nulla. Alla luce dei racconti posteriori, tuttavia, si può interpretare questo, cercare un senso all'indecisione di Gustave. È certo, in effetti, che Flaubert si è calato simultaneamente in due personaggi, perché non gli sembrava possibile dipingersi in uno solo. Anzi, mi sembra addirittura probabile che Satana sia stato introdotto strada facendo, quando Almaroës parve incapace d'incarnare *tutto* Gustave, in particolare il suo rancore e la sua colpevolezza. Abbiamo dunque a che fare qui con un tipico caso di «raddoppio»: l'autore è tutto intero il personaggio, e tutto intero il «doppio» che nasce a partire dal primo. Questa struttura *dualistica* del racconto è caratteristica di un'alienazione profonda: l'autore, abitato dall'Altro, tenta di resistere alla divisione interna che lo minaccia, ristabilendo nei suoi scritti un legame unitario tra il suo Ego e il suo Alter Ego. Ma, a considerare *Quidquid volueris* e *Passion et Vertu*, ci accorgeremo che il raddoppio si è *sdoppiato*; cioè, le coppie «Djalioh-signor Paul» e «Mazza-Ernest» sono costituite da due personaggi, di cui soltanto uno rappresenta l'autore.

Eppure, il signor Paul corrisponde ad Arthur quanto Djalioh a Satana. Non è una «meraviglia della civiltà»? Certo, l'hanno privato d'anima: quando l'antropopiteco viola e massacra sua moglie, quasi sotto i suoi occhi, egli conserva la stessa tranquillità di Almaroës quando Satana caccia la sua zampa artigliata nella gola di Julietta. È però uno scienziato: esplora il mondo e riproduce, con un esperimento geniale, l'essere intermedio – così utile alla scienza – tra lo scimmiesco e l'umano. Scienza e prassi, insensibilità perfetta: sono le caratteristiche principali di Almaroës. Tuttavia, il signor Paul – composto ibrido d'Achille-Cléophas, d'Achille e

degli elegantoni parigini che cenano da Tortoni – non ha più nulla in comune con Gustave, se non quel comico esperimento che ha fatto di quegli il Genitore di questi. Per qual motivo Gustave rifiuta di riconoscersi in codesta perla della cultura? Non lo dice affatto, ma è evidente: il signor Paul non ha anima, *ma non ne soffre*. Anzi, codesta assenza gli alleggerisce la vita: ben lungi dall'impedirgli di desiderare i beni di questo mondo, gli consente al contrario le gioie della vanità. Il creatore di Djalioh è una bella intelligenza, i «nessi logici» sono, in lui, robustamente ancorati; a un bisogno, sa agire. Tuttavia, non è che un robot. Scrivendo *Rêve d'enfer*, Gustave ha intravisto, tutto sommato, una concezione profonda – ma senza verità – della scienza, che non poteva svelarsi che a un bambino sperduto, passivo, che considerasse la Scienza dal di fuori: se l'essere non è che materia, se leggi rigorose regolano la materialità del cosmo in maniera tale che ogni cosa ha la propria ragion sufficiente fuori di se stessa, in qualche fattore a sua volta condizionato dall'esterno, se non accade altrimenti per gli uomini – queste singolari concrezioni della materialità –, se in essi la scienza appare quando il determinismo psicologico si trova, per caso, ad assecondare la necessità logica, e se questa scienza altro non è che la legge naturale in se stessa, quale il concorso del determinismo e della necessità le permettono di proporsi per sé attraverso la determinazione di un cervello, allora la conoscenza, come gli altri fatti dell'universo, è un prodotto rigoroso delle leggi di natura, e prima di tutto di quelle che, come la meccanica newtoniana, regolano dal di fuori i sistemi in movimento. L'omogeneità della conoscenza e del conosciuto è allora tale che le pretese iniziative dello scienziato sono operate in lui dal di fuori, dall'insieme delle sequenze naturali. In altri termini, la Scienza non è una ricerca autonoma della verità: bisogna vedervi l'Universo intero in atto di trasformarsi dentro un cervello in rappresentazione di se stesso. L'intelligenza scientifica, lungi dall'essere una ricerca, un desiderio, un richiamo, si confonde col puro movimento della materia; se le circostanze sono tali che ogni aggiunta estranea è scartata dal concatenamento delle determinazioni psichiche, i pensieri dello scienziato – esteriori a se medesimi – non sono niente altro che l'Universo stesso che si realizza mercé i «nessi logici» attraverso un microcosmo che i fattori esterni

hanno reso – rifiutando sistematicamente il *pathos* e l'istinto – stupido e rigoroso come una materia, quella materia di cui è fatto. O, se si preferisce, se il monismo meccanicistico è vero, la scienza non è, nell'uomo, niente altro che il puro movimento della materialità, resa a se stessa dalla soppressione di tutti i sogni. È una tale concezione – che assimila i nessi logici alle leggi della natura e che, in seno a un monismo rigoroso, fa del sapere l'equivalente della materialità nuda – a permettere a Gustave, fin dal *Rêve d'enfer*, d'assimilare l'intelletto sovrumano di Arthur alla «stupidità» della materia: si è potuto, un momento fa, leggendo i paragrafi che ho citato, tacciarli d'inconsequenza: nulla di più falso. Egli è logico con se stesso e, per soprammercato, col meccanicismo paterno: se la conoscenza non si forma attraverso un superamento, sintetico e pratico, del conoscibile, la soggettività dello sperimentatore dev'essere eliminata d'urgenza per lasciar le associazioni empiriche e i nessi logici svilupparsi, come un pezzo di materia retto dalle proprie leggi, in esteriorità. L'essere e la conoscenza sono identici. Ma, *da questo punto di vista*, egli arriva fatalmente a considerare che la pura intelligenza – sistema materiale determinato da cause esteriori – è assimilabile alla più densa stupidità. Quest'ultima, effettivamente, vedremo che è prima di tutto lo spirito invaso dalla pesantezza del luogo comune; ma che cos'è più sciocco? lasciar entrare in sé i proverbi e le locuzioni proverbiali, queste mezze maniche della saggezza universale, o cedere al proprio peso, abbandonare lo spirito alla sua pura materialità e alle forze fisiche che produrranno in lui meccanicamente e prevedibilmente il sapere, cioè a dire la materia universale che si propone di per se stessa. Più tardi, potremo comprendere come Gustave giudichi il sig. Homais un uomo intelligente – il solo intelligente di tutto il romanzo, a parte, fuggevolmente intravisto, il dottor Larivière – e, nel medesimo tempo, un perfetto idiota, degno *pendant* dell'abate Bournisien: il curato si abbandona alla bassezza materiale dei bisogni, ma Homais ha fatto del proprio cervello una macchina calcolatrice. Si può sfuggire a questo dilemma: rimbecillimento attraverso il corpo o attraverso l'intelligenza? No. O piuttosto, sì. Per una sola via d'uscita: l'insoddisfazione. Codesto movimento negativo, codesto sganciamento, sappiamo bene che non può

avere la propria origine nella plenitudine dell'essere. Non dobbiamo neppure contare che possa *agire* sulla materialità che contesta con la sua semplice sofferenza: gli occorrerebbero *vere* tenaglie per cambiare la verità. *Non salva* nemmeno: poiché Achille-Cléophas ha detto la verità, la salvezza non ha senso. Essa fa il nostro valore. Ecco tutto. Almaroës non è più simpatico di Satana (lo vedremo: *mai*, tranne in due casi, i personaggi che incarnano Gustave suscitano la nostra simpatia; è lui che vuole così). Ma *vale* quanto la regina delle anime: al di là della potenza indistruttibile e dell'ottusa inerzia del suo pensiero, guidata dal di fuori, puro blocco di materialità, un'anima gli è nata: una fragile disperazione. Che disperazione è questa? Un'umile negazione allusiva; c'è *un'altra* verità? Difficile crederlo: bisognerebbe che vi fosse un altro Demiurgo, più potente, che prendesse il nostro per zimbello. O, forse, un effetto senza causa: l'effetto Flaubert; la materia sarebbe attraversata da un'invisibile falla per il solo motivo che la plenitudine dell'essere materiale non può proporsi di per sé, senza un rapporto fondamentale a qualche mancanza? Nulla è spiegato, in *Rêve d'enfer* Flaubert si limita a dire: questo duca, immemorabile e feroce, sono io. In realtà, non è lui del tutto: ciò che distingue Gustave in quel periodo, non è certamente la sua predominanza nelle scienze esatte. Arthur, in verità, è quel che Gustave teme di diventare; vi sono stati i colloqui col Padre, la paziente esposizione di una filosofia che spoetizza il mondo, riducendolo a quel che è: ecco il minore della famiglia atomizzato. I furori d'Almaroës, che si scopre nella propria verità di sistema materiale, non fanno che tradurre la giusta indignazione del giovane autore. E poi, ha riflettuto, senza dubbio, sulla propria carriera: il Padre ha dovuto vantargli il mestiere di scienziato. Gustave è inorridito a una simile prospettiva: essere scienziato, vuol dire rincarare la dose della propria materialità. Non basta dunque sapersi molecolare e condizionato fin nelle sue minime opzioni: bisognerebbe non aver più interesse che per le molecole e, spogliandosi della propria sensibilità, applicarsi a non esser più che una macchina di precisione, prodotta dal cieco universo e condizionata da esso a forgiare il sapere, meglio a *essere* il sapere, cioè a dire il determinismo cosmico che si propone per sé nella propria universalità sulla scomparsa di ogni singolarità.

Medico, Gustave perderebbe la sua anima? Se ne preoccupa, ed è uno dei significati di *Rêve d'enfer*. Può anche darsi che quelle conversazioni filosofiche gli abbiano reso – nonostante il suo profondo rancore – un certo calore verso Achille-Cléophas, quel chirurgo rigoroso e – agli occhi dei suoi figli – onnisciente, che il suo scientificismo non riusciva a proteggere da una cupa malinconia, dalle collere, e persino dalle crisi di pianto. Bisognerebbe, in questo caso, vedere in Arthur anche il ritratto imbellito del *pater familias*: egli non è che un aggregato di atomi, una macchina per produrre della scienza, lo sa, lo dice con orgoglio, eppure piange: che abbia un'anima? Conviene inoltre ricordarsi che, verso la stessa epoca, la filosofia scientifica del bravo signor Flaubert non dispiaceva al cinismo di Alfred Le Poittevin. Il dottore, certamente, presentava il proprio meccanicismo senza patetico: era così, ecco tutto. Non ne ricavava che una conclusione: che la morale è un imbroglio, cosa che non imbarazzava affatto né lui, né la sua famiglia, né i suoi clienti, poiché egli era «virtuoso per natura». Ma quelle medesime idee, il giovedì, Alfred si divertiva a tornarci su: esse non corrispondevano del tutto ai suoi pensieri, lo vedremo, ma ne nutriva, per qualche ora, per qualche mese, il proprio nichilismo di praticante; il suo giovane interlocutore usciva da quelle discussioni spaventato. Lo scientismo incolore di Achille-Cléophas diventava, nella bocca di Alfred, un'orribile negazione di tutto; era Alfred che mostrava a Gustave il «Niente nell'Eternità». Per questo sono indotto a pensare che Gustave, creando la coppia «Almaroës-Satana» ha avuto l'intenzione di sottolineare le sue lievi riserve di adolescente infelice e inquieto in rapporto alle esecuzioni sommarie e universali che Le Poittevin praticava tutte le settimane con tanto brio e alacrità. Era come se gli dicesse: «Sei libero di togliermi le mie ultime ragioni di vivere: hai la forza, hai le idee, i nessi logici. Ma non sono, io, che un bambino frustrato: le tue ragioni di disperarti sono universali e gaie. Senza dubbio tu maledici Dio. Ma perché ha creato il mondo. Io, io sono infelice senza comprendere, a causa della mia insopportabile singolarità». Quest'ultima congettura spiegherebbe per quale ragione Flaubert, che negli altri racconti – escluso *Passion et Vertu* – si dipinge sotto colori abbastanza squallidi, abbia ornato Almaroës, sua creatura e sua

incarnazione, di tante qualità sovrumane: esso è anche quell'Alfred ch'egli ama, che vorrebbe tanto *essere*, ma che egli pensa, in quel torno, di non poter mai avere la forza di seguire.

Insomma, Almaroës sarebbe Gustave l'inorganico, quale il meccanicismo del Padre e il nichilismo di Alfred\*\*\*\*\* lo dipingono ai suoi occhi, suscitando in quel bambino che ha bisogno della Fede, perché la sua passività lo porta a credere più che a conoscere, un orrore disincantato e fisso che altro non è se non la sua anima; è Gustave medesimo, affascinato dalla gloria del chirurgo primario, tentato un'ultima volta di seguire la carriera di lui, e terrorizzato all'idea della pura *esteriorità* che lo scienziato deve raggiungere per lasciare che il movimento esterno si sviluppi in sé; ed è ancora Gustave, che si adorna in sogno delle qualità terribili che ammira in Alfred, e si convince contemporaneamente della propria inferiorità (Alfred «ha delle idee», io non posso che sentire) che egli rivendica con un rimbalzo d'orgoglio, come qualcosa che si potrebbe chiamare la sua superiorità negativa; nello stesso tempo, il robot, soffrendo del proprio automatismo, presenta in sogno l'immagine del padre salvato dalla sua inquietudine e la potenza demoniaca dell'amico magnifico e inquietante, la cui perfetta disinvoltura suicida può essere anche simbolizzata dall'anoressia di Arthur. Ma è anche vero che questo personaggio fantastico, nel quale l'autore ha voluto racchiudere e riassumere parecchie variazioni possibili del proprio essere fra questi due estremi, il Padre e l'amico, raffigura anche per Flaubert la propria anoressia. È Gustave che non arriva a condividere gli scopi umani, che non ha nessun desiderio dei beni di questo mondo e che, per tale motivo, si sente, nel malessere, differente da tutti gli altri, senza poter loro opporre, nella superbia, un Ego che sarebbe *il medesimo di sé*; è Gustave che, in Almaroës, degusta la scipitaggine e la falsa plenitudine dell'essere, è Gustave che si annoia fino a restar senza fiato, senz'altra compensazione se non, sempre più raramente, le vaghe estasi che il suo Creatore non aveva previsto; è Gustave, finalmente, che si rappresenta a se stesso come un automa, cioè come un cucciolo d'uomo, generato e messo al mondo per compiere, checché faccia, un Destino prefabbricato. Oggi automa, domani



antropopiteco, due simboli differenti per designare allusivamente la medesima piaga profonda.

Questi sforzi per *costruire* Almaroës hanno avuto per effetto d'incitare l'autore ad aggiungergli Satana; l'imbarazzo del giovane autore è di non entrare bene nel proprio personaggio: dove mettere il proprio spavento di fronte ai paradossi del suo amico? dove le pene schiaccianti che lo gettano sul letto, ora inerte, morto di disperazione, ed ora ruggente, in pianti, a dibattersi contro i suoi fantasmi, veramente dannato? Dove l'invidia, la cupa ambizione gelosa che lo attanaglia? Dove l'infinito desiderio insaziato? Almaroës può benissimo incarnare lo stoicismo di Gustave e la sua anoressia. Ma non si rende conto della sua anima immensa e bulimica che vorrebbe mangiare l'universo. Soprattutto Gustave si considera un'avventura singolare, un racconto: noi sappiamo che su questo punto è un pascaliano risoluto. Ora, nonostante alcune allusioni a un *passato* d'Almaroës – allusioni d'importanza assolutamente secondaria, l'abbiamo visto – gli è impossibile introdurre nell'istantaneismo della materialità (quale l'ideologia meccanicistica gliela presenta) la temporalizzazione di un destino. Fanciullo-oracolo, la sua angoscia è storica, nella misura in cui, per lui, la Storia è profetica. Il tempo della profezia – «il peggio arriverà, è sicuro, sta arrivando, ogni attimo è più insopportabile del precedente, il che permette di prevedere la squisita tortura che terminerà con l'abolizione» – ecco ciò di cui ha bisogno, ecco ciò che il sistema meccanico battezzato Arthur non può dargli. Questo automa, se si vuole, è prefabbricato, ma il Destino gli manca, cioè a dire una temporalità fondata sulla memoria cumulativa. Per questa ragione, l'abbiamo visto, egli può, come un orologio, essere conosciuto per concetto.

Il Diavolo, in un certo senso, non ha presentemente più storia del duca, poiché è condannato per l'eternità alla medesima infelicità. Tuttavia, la sua storia *ha avuto luogo*: egli ha goduto del favore di Dio, e poi l'ha perduto. E l'anima di Satana non è altro che la perpetua ruminazione di quel dramma storico: ciò significa che essa lo risuscita in ogni attimo, che, attraverso essa, questo mistero sacro, la gloria della caduta, non cessa di temporalizzarsi. \*\*\*\*\* È contemporaneamente l'avvenimento archetipo al

quale tutti i pensieri dello sciagurato si riferiscono, e, nel momento che egli lo guarda nel proprio passato, ripetizione concreta, attraverso il rimorso e il rancore, del movimento temporale, che gli ha fatto gustare le gioie del Cielo per privarvelo in seguito eternamente. In altri termini, il ricordo della felicità perduta è anch'esso in movimento: Satana rinnova la propria caduta col pensarci; ciò significa che Grazia e Disgrazia sono, nella loro contraddizione e nella loro unità temporale, la determinazione permanente di quell'anima. Una caduta che non ha fine: ciò non significa, in questo caso, un ruzzolone costantemente accelerato, ma il ritorno indefinito dello stesso: la disperazione del Maledetto non è una condizione stabile, ma un processo costantemente rinnovato (tutto era così bello, mi sentivo così felice, così orgoglioso! Secondo tempo: perché mai ho dovuto, ecc., ecc.). Non che il Diavolo passi senza tregua dalla speranza alla disperazione – benché alcune delle sue osservazioni diano da pensare che non è immunizzato (a differenza d'Almaroës) contro la tentazione della speranza: «Dio si lascerà commuovere, un giorno sarò perdonato», tranne a rimproverarsi più tardi come una «bassezza» di avervi ceduto – ma deve ricominciare, a ogni battito del suo cuore, l'insopportabile rivangare delle gioie antiche (già avvelenate dalla conoscenza di ciò che le ha seguite) per andare da lì, nella vergogna e nella rabbia, alla presa di coscienza della sua dannazione.

In una parola, Satana è una memoria pura, indisponibile, fissata su torti antichi, nella cui contemplazione egli si esaurisce. È anche una domanda senza risposta: l'ho detto, il rimorso e il risentimento si disputano il suo cuore. Ciò vuol dire che egli si domanda senza tregua, nel suo stupore: di che mai sono colpevole? Neanche un attimo Gustave-Satana si dichiara innocente: il *pater familias* non è mai condannato del tutto, né mai la sua sentenza è attribuita al capriccio. Allo stesso modo, mai Gustave-Arthur pensa a mettere in dubbio la filosofia paterna. Ma, allo stesso modo che questi rimprovera al chirurgo primario di avergli detto la verità – posizione di debolezza: significa partire battuti –, così il Demonio, senza negare la propria colpa, serba rancore a Dio di averlo punito. Il Padre Eterno non si è ricordato che aveva amato il suo Angelo; non ha pensato, in nome di codesto amore, ancora così vivace la vigilia, che poteva perdonare; oppure,

ammesso che ogni peccato debba ricevere castigo, ha colpito troppo duramente il peccatore e si è ritratto da lui, lasciandogli in retaggio la vergogna: la vergogna e la terribile conoscenza della sua *insufficienza d'essere*. Satana simboleggia quella colpevolezza interrogativa e colma di rancore, s'è imposto al giovane autore perché gli permetteva di esporre allusivamente le proprie cupe meditazioni sulla Predestinazione. Questa memoria, chiusa come un'ostrica, non vive nel presente che per rendervi presente il passato. Deplorevole vittima di una giustizia atroce e sacra, è l'iniquità del Dio di bontà ad averlo, per dirla esattamente, castigato. Altrimenti detto, la recriminazione toglie il potere di goder del presente. Tuttavia, l'abbiamo visto, Satana pretende d'esser preda di desideri infiniti e insaziabili: soltanto, ci dice, gli organi gli farebbero difetto. Si vanta: in realtà, finge desideri immaginari, perché desidera di desiderare. E perché lo desidererebbe? Per strapparsi alle ruminazioni che lo dilanano, alla stretta del passato, a quella passione retrospettiva che lo fa avanzare a ritroso, fisso lo sguardo su un'infanzia perduta per sempre. Per negare la propria anomalia, «essere come gli altri», gustare le voluttà presenti, essere al mondo, essere attuale. Più ancora, per negare il cerchio stretto e profondo in cui si aggirano le sue passioni, per opporre alla gogna della sua finitudine – più pesante per lui che per chiunque altro, dal momento che egli altro non è se non il ricordo corrosivo di un avvenimento archetipo – l'immensa lacuna del desiderio irreali di Tutto, cioè a dire dell'Infinito. Queste osservazioni dovranno restarci presenti quando studieremo le strutture immaginarie del vissuto in Flaubert. Per ora, limitiamoci a notare che questo adolescente braccato, cupo, feroce e miserabile, vuol prendere, e rifiuta di darsi, la libertà di desiderare, di amare, in una parola di vivere. La famiglia lo investe e lo occupa, egli non vede altro, rimugina i propri torti e non ha altra risorsa, se vuole un po' di pace, che di *fare vasti sogni*, contro il ristretto Destino che gli viene preparato, e che già prevede.

Da *Rêve d'enfer* a *Quidquid volueris*, un cambiamento si opera nello spirito di Flaubert: conserva il sentimento della propria inferiorità, ma i suoi rimorsi si attenuano nella esatta misura in cui s'accresce il suo rancore. Il Genitore perde l'*aura* consacrata, che conservava fin nella sua iniquità: era

Dio e diviene il signor Paul. Quel robot non ha più niente in comune con Gustave. Djalioh, invece, è sub-uomo per difetto d'intelligenza: sarà questo, senza dubbio, pensa Gustave, che avrà disgustato di me mio padre. Ma passa subito, aggressivamente, al contrattacco: 1° il povero antropopiteco è «realmente inferiore» sul terreno della logica. Ma la colpevolezza che tormentava Satana ha ceduto il posto, in Djalioh, all'innocenza: Gustave dice chiaro a suo padre: «Io sono ciò che mi avete fatto; voi siete l'unico responsabile». 2° Nell'opposizione tra la logica e la Sensibilità, Flaubert esprime nettamente il proprio disgusto per quella e la preferenza per questa: ha potuto esitare un attimo, ma ora il suo partito è preso: sarà poeta. Non pretendo che vi sia stata conversione e neppure decisione brusca e definitiva dopo ampie oscillazioni; diciamo semplicemente che la sua coscienza di sé si è approfondita, che ha respinto la sua vergogna, che soffoca i gridi del suo cuore colpevole e consolida la sua tabella di anti-valori, l'Anima e il Male, il Bello come scelta dell'Irrealtà. E poi ha messo a punto la sua commedia dell'Infinito Desiderio: si è persuaso di far parte di quelle grandi anime assetate d'infinito; Satana diviene Djalioh, che diviene a sua volta Mazza. Mazza la dannata, le cui passioni girano in tondo e che, anche lei, rimane caparbiamente attaccata a un passato magnifico, che non tornerà mai, ma il cui acre rimpianto, in luogo di rivolgersi verso un'infanzia perduta, mira arditamente alle voluttà che le dispensava Ernest. L'anima, in *Passion et Vertu*, è rimasta memoria e frustrazione. Ma ha acquistato quel che le mancava in *Rêve d'enfer*, diventando insaziabile desiderio. Abbiamo già visto con quale gioco di prestigio Gustave ha potuto conservare un vasto rimpianto di Tutto e farlo rappresentare dalla precisa nostalgia che rode un sesso di donna: gli è che si è persuaso, molto cristianamente, che attraverso ogni parte della Creazione si desidera questa tutta intera e, al di là di essa, il Creatore. Così potrà, volendo, difendere la propria anoressia, pretendendo che il dolce amore che porta al Mondo intero esclude ogni particolare bramosia (così Djalioh, prima della gelosia – che è la sua Caduta – porta a Adèle un affetto luminoso e tranquillo, quello che prova per ogni presenza nel cosmo) o esaltare i propri desideri più singolari, ammesso che ne provi, dichiarando che essi s'indirizzano a Dio – assente, nascosto o inesistente –

attraverso le sue creature, e che essi, come tali, resteranno per sempre insoddisfatti. L'accento è posto allora sul soggetto: Ernest, pallida copia del signor Paul, che è lui medesimo un Almaroës decaduto, non vale, per se stesso, un solo attimo di rimpianto: ma la Grande Diavolessa Mazza non ama in lui niente altro che il Cosmo che l'ha prodotto, il damerino non è per lei che un pretesto: quel fuoco che le divora il ventre e che fa la sua grandezza, è da lei sola che proviene.

Al tempo di *Rêve d'enfer*, Gustave è più sincero e più sperduto. Tra Almaroës, l'anoretico, e Satana, falsamente concupiscente, esita. Se ha creato il secondo, è che ha vergogna di un'apatia che, senza dubbio, gli viene rimproverata; se fa trionfare il primo, è anche perché ne è orgoglioso. La lotta dei due mostri offre, da questo punto di vista, un grande interesse. Va da sé che essa si ispira al primo Faust. Come, d'altronde, l'idea centrale: la *tentazione*, che appare qui, per la prima volta, e che diverrà uno dei temi essenziali del nostro autore. Non bisognerebbe tuttavia vedervi una semplice imitazione senza originalità. I due protagonisti, in *Rêve d'enfer*, sono l'uno e l'altro incarnazioni di Gustave e questi ne ha coscienza più o meno confusamente; **\*\*\*\*\*** così il sapore particolare di questo racconto fantastico è che Gustave vi si tenta lui stesso, e che fallisce nella sua impresa, non per eccesso, ma per difetto. Se scartiamo, infatti, la «dannazione», che è qui soltanto un'iperbole alla moda – del resto, Almaroës è già dannato, poiché il suo Creatore gli ha fatto dono d'una eterna disperazione – rimane il fatto che un certo cadetto, incattivito da disgrazie familiari, si mette a svegliare il desiderio – sotto la sua forma più immediata e più profonda – nel figlio disincantato d'un chirurgo meccanista, e non vi riesce.

Nessuna conclusione, l'ho detto. Ora, sappiamo perché. Il Demonio non può tentare Almaroës: per suscitare in lui desideri, bisognerebbe che il tentatore fosse capace di provarne; ora, questo è impossibile, egli è troppo *mobilizzato*; foss'anche più disponibile, d'altronde, perderebbe il suo tempo: Almaroës non si attribuisce abbastanza importanza per prendere sul serio i propri desideri. Quel che manca a *Rêve d'enfer*: la teoria del Gran Desiderio, che Gustave inventerà in seguito nella più completa insincerità. Ciò che ne fa il valore: l'inquietudine dell'autore, la quasi-sincerità con la

quale formula i suoi problemi senza dar loro soluzione. *Io sono due*, pensa. E lo dice: mi è impossibile essere contemporaneamente Satana e Almaroës, questi due principi incoerenti. In realtà, l'abbiamo visto, i due mostri non sono poi tanto differenti: l'uno e l'altro sono disperati, dunque l'uno e l'altro hanno un'anima. L'uno e l'altro possono agire sulla materia, dunque hanno l'uno e l'altro un corpo. L'incoerenza non può essere riguardata come un'irriducibilità *interna* delle loro nature: essa viene dal di fuori; è l'ambiente a produrre ora l'uno ora l'altro: Gustave è Satana *in famiglia*, è Almaroës *nella società*, e in rapporto ai beni di questo mondo. Ciò che significa ch'egli è in verità l'unità dialettica dell'uno e dell'altro: infatti – e nonostante quanto crede il giovane autore – allorché si sente Almaroës, non per questo cessa di essere Satana in profondità. La ragione è questa, che la filosofia di suo padre non è che un fattore secondario della sua anoressia: il principale è il fatto antichissimo di essere in disgrazia. È perché lo hanno fatto Satana che è divenuto Almaroës.

Questi due principi, del resto, almeno una volta il Creatore li ha riuniti. Tra la sua prima produzione, l'anima, e l'ultima parola della creazione, la macchina, ha creato codesto essere composito, l'uomo. Il giovane autore, sistematico come lo si è all'età sua, non ha dimenticato d'introdurre nel suo racconto un rappresentante della nostra specie. Codesta opera di Dio, è facile supporlo, non gli è riuscita. Julietta è, come dice Satana, «un po' più di un albero, un po' meno di un cane». Suo compito è di rappresentare la passione. Al principio, vi è senza dubbio l'innocenza, l'acqua che dorme. Ma quando Satana s'impadronisce di lei, Julietta si mette a soffrire. «Come una dannata.» Leggiamo, piuttosto:

«C'era tanta passione in quelle grida, in quelle lacrime, in quel petto che si sollevava con fracasso, in quell'ansare debole e lieve che si trascinava in ginocchio sul suolo, tutto ciò era così lontano dagli strilli di una donna per una porcellana in frantumi, dal belato della pecora, dal canto dell'uccello, dall'abbaiare del cane, che Arthur si arrestò, la guardò un attimo... e poi riprese la propria strada.

«– Oh, Arthur! Ascoltami di grazia, un istante! Perché io ti amo, ti amo! Oh, vieni con me, andremo a vivere insieme, lungi da qua, oppure, senti! ci

uccideremo insieme. [...]

«Ella cadde in ginocchio ai suoi piedi, rovesciandosi sulla schiena come se fosse per morire. Ed effettivamente moriva, di esaurimento e di fatica, si torceva dalla disperazione e voleva strapparsi i capelli e poi singhiozzava con un riso forzato, mentre le lagrime le soffocavano la voce; i suoi ginocchi erano straziati e coperti di sangue, perché ella amava di un amore lacerante, intero, satanico, codesto amore la divorava sempre, era furioso, sobbalzante, esaltato».

Al contrario di Marguerite, Julietta non conoscerà mai la plenitudine: bisogna che essa ami tra tutti colui che non può amarla. Quando dico che bisogna, non metto in causa la volontà del Maligno – per il quale la povera ragazza non è che un mezzo per perdere Almaroës – ma quella di Flaubert stesso – che farà notare, molto più tardi, come due amanti non si amino mai *contemporaneamente* e che ve n'è sempre uno dei due a soffrire d'amore. In ogni modo, codesta passione selvaggia non oltrepasserà mai lo stadio della *privazione*. A vederla rotolarsi per terra urlando, riconosciamo in Julietta una figura familiare: codesta giovinetta sedicenne sembra una prima modellatura di Mazza; ne ha la violenza e la magnifica impudicizia. Sola su un dirupo, attende Almaroës come la sua sorella minore attenderà fra poco il ritorno di Ernest. Egli viene. Ella si distende su di lui: «Si trascina sul suo petto, lo opprime con i suoi baci e con le sue carezze: egli restava sempre calmo sotto quegli abbracci, freddo sotto quei baci. Bisognava vedere quella donna che si consumava d'ardore, che prodigava tutto ciò che aveva di passione, d'amore, di poesia, di fuoco divorante e intimo, per vivificare il corpo letargico di Arthur, che restava insensibile a quelle labbra brucianti, a quelle braccia convulse...».

\*\*\*\*\* Insomma, ella si accanisce invano: egli resta impotente sotto le carezze – per indifferenza – ella resta vergine nonostante il desiderio del suo corpo. Quanto a quel «fuoco divorante e intimo», Gustave lo localizzerà in *Passion et Vertu* con maggiore precisione.

Tutte le vie d'uscita sono dunque sbarrate. Tre creature: due maledicono il creatore e la terza si prosterna stupidamente davanti a lui, senza per questo evitare la Dannazione in questo mondo e nell'altro. Trinità d'incarnazioni: se voi non avete che un corpo, non saprete quello che è il desiderio; se non

avete che un'anima, non sarete che un eterno rancore; se avete l'una e l'altro, soffrirete l'inferno, e le vostre disgrazie saranno strettamente proporzionate alla forza delle vostre passioni. Trinità di atteggiamenti, egualmente impossibili: lo stoicismo genera la noia, la rivolta è vinta nella vergogna, l'amore conduce alla disperazione. In altri termini, non esiste atteggiamento *sostenibile*. Quel che Gustave vuol dimostrare in questo racconto filosofico è, per un essere cosciente, l'impossibilità di esistere. L'esistenza, effettivamente, si produce come un insopportabile dolore e con questo si sopprime a più o meno lungo termine.

Tuttavia Gustave esiste; *dura*. Se pensa e sente quel che scrive, perché la rabbia e la sofferenza non lo fanno esplodere? Torniamo al personaggio di Julietta: per quel che mostra, e soprattutto per quel che nasconde, ci renderà consapevoli della sensibilità e dei mimetismi dell'adolescente. In Julietta – come più tardi in Mazza – la passione viene provocata. Però ci si farà capire che l'amante di Ernest gode di un forte temperamento e che il seduttore non avrà che da svegliarlo. Per la gelida innamorata di Arthur la cosa va diversamente: *aveva dei sensi?* Non ne sapremo nulla, perché l'artificio del Demonio è basato sulla suggestione, l'ipnotismo: «Era proprio un amore ispirato dall'Inferno, con le sue grida disordinate, quel fuoco ardente che lacera l'anima, *consuma il cuore*; una passione satanica, *del tutto convulsa ed eccessiva*, così strana da sembrar bizzarra, così forte da far impazzire». \*\*\*\*\* L'accento è posto sul parassitismo del sentimento: lungi dal produrlo spontaneamente, l'anima ne è infettata dal di fuori, si nutre di esso e lo subisce come una malattia mortale. In pari tempo, queste impressioni così vive hanno un non so che di sospetto: difatti tutto quello che viene dal Diavolo è inconsistente nella sua essenza: gli scudi, quando ne fa dono, diventano foglie morte. Si direbbe che codeste pene d'amore sono contemporaneamente bruciature insopportabili e false apparenze: *mancano di essere*. E l'Altro, in Julietta, mette riparo a questa insufficienza con gli urli disordinati che essa caccia per suo comando, con le convulsioni in cui la fa cadere. Questo dolore insostenibile e fantasma, l'ossessa non lo proverà che esagerandolo: è un gioco, in qualche modo, ma che essa non può vietarsi di fare; le occorre, senza tregua, *forzare*, gettarsi da un eccesso all'altro,



passare dalla gesticolazione al tetano e dal tetano alla gesticolazione, per nascondersi l'insufficienza del sentimento. Nessun dubbio, che Gustave non descriva qui la sua esperienza personale: è lui che si lamenta di soffrire contemporaneamente troppo e non abbastanza, è lui che spia le proprie sensazioni e le dichiara «così strane da parer bizzarre». Quest'ultimo pezzetto di frase rischia di far ridere. A torto. Come tutte le false ingenuità della scrittura, che formicolano nelle prime opere, ha un significato preciso. Tutto accade come se l'autore avesse scritto: «*Così estranee*», volendo indicare con ciò l'*alterità* del vissuto. La caratteristica delle sofferenze diaboliche è che sono più fabbricate che sofferte e che *ci si* costringe a fabbricarle. Ma l'*Alter Ego* che costringe è diverso dall'io ansimante che si esaurisce coi sussulti. Tutto accade come se l'amore infernale fosse una *contraffazione*, un'allucinazione della sensibilità, un'exasperazione dei comportamenti emozionali. Flaubert vuol forse descrivere un fatto d'auto-suggestione? Noi non possiamo deciderne per ora. Ma, in ogni maniera, non dubitiamo che gli ossessi soffrano. Per andar avanti, dobbiamo continuare la nostra lettura.

Dunque Julietta, respinta, si abbandona alla disperazione. Non per lungo tempo: «... alla disperazione era seguito l'abbattimento, agli urli feroci, le lagrime; non più scoppi di voce, né profondi sospiri, ma suoni emessi sottovoce e trattenuti sul labbro, per paura di morire gridandoli. I suoi capelli erano bianchi, perché la sventura invecchia; essa è come il tempo, corre presto, pesa assai e colpisce duro». Quale curiosa prudenza in codesta donna disperata: si trattiene dal gridare per tema di morire. È vero che è diventata vecchia. L'infelicità l'ha resa tale. Questa, l'abbiamo già visto, non è che una contrazione del tempo: più è forte, meno ha bisogno di durare; infinito, schiaccia la sua vittima in un istante; risultato: se ella vive ancora, non soffre più. Il personaggio di Julietta presenta un vivo interesse, per il fatto che Gustave s'incarna anche in lei. In Satana, in Almaroës, parla della propria sofferenza, ne dice le cause; in Julietta, la *descrive*, tenta di darci il sapore di quel *vissuto*. Ora l'accento è posto *sul gesto*: lagrime, sospiri, sussurri. Gridare è soffrire, forse morire; non si grida più, significa non sentire più, trattenersi dal gridare è calmarsi *dall'interno*. L'abbattimento

che succede alla disperazione, si crede di vedervi non so quale atarassia sinistra fondata sull'anoressia dei vecchi. Strana confusione del vissuto coi suoi segni: in partenza, codesta passione malsana e forzata si è manifestata con urla e convulsioni, come se Julietta cercasse di compensare non so quale insufficienza del proprio male con la violenza esagerata dei turbamenti *fisici* che la esprimono: si giurerebbe che Flaubert, dopo qualche amara vessazione, si sia rifugiato in camera sua e si sia trovato costretto a mimare in solitudine (ma non senza qualche testimonio segreto: vedremo che si sente in permanenza *visibile*) l'emozione a cui si crede in preda. Tutto ha inizio allora con una crisi da ossesso: cade, si dibatte, sobbalza, getta le braccia e le gambe da tutte le parti, urla, se è sicuro di non essere udito, e altrimenti prende a prestito gli aneliti di Satana o i sospiri di Julietta. Il risultato è un rapido invecchiamento: intendiamo che si esaurisce; esausto, fa il morto e non ha più la forza di sentire; senza fiato, ha perduto persino quella di gridare. E poi? Ebbene, egli si rialza, malinconico ma placato: la saracinesca è calata, la noia rifluisce su di lui, nauseante e morbida. Ha dunque mentito a se stesso? Ha recitato la commedia della sofferenza, senza soffrire un attimo per davvero? Non lo credo. Un rapporto oggettivo e complesso del bambino con la sua famiglia forma la situazione originaria; la quale è strutturata in tal modo da produrre e rifiutare Gustave simultaneamente; meglio, da produrlo e riprodurlo senza tregua ai propri occhi come uno scarto. In certo modo, si tratta di una struttura astratta della «cellula sociale»; il che non toglie che il bambino la riscopra in fondo ad ogni obbrobrio concreto, ad ogni amarezza subita, come il senso generale della propria esistenza. In un'osservazione offensiva del padre irritato, Gustave riconosce dunque la propria sventura originaria. La riconosce, ma senza troppo comprenderla: eppure si tratta di questo, è la «scena primitiva» che gli rende insopportabile il rabbuffo paterno – esso, effettivamente, scivolerebbe su di lui senza lasciare traccia se non gli sembrasse un simbolo del male che lo rode, del «disastro oscuro» che ha fatto di lui quel che egli è. Affascinato, non può fare a meno di richiamare alla memoria la catastrofe, di esplorarla e di compenetrarsene, di realizzarla al passato e *al presente*, come il senso permanente del vissuto. Ma, con lo stesso movimento, preso

dal terrore, temendo di scoprire una volta ancora che la determinazione iniziale del suo essere altro non è che la maledizione paterna, tenta di sfuggirle. Negarla? Impossibile: i suoi rancori sono troppo forti, troppo vigilianti, non c'è neanche da pensare a nascondersela, tant'è vero che poco tempo prima, nella *Peste à Florence*, ne ha parlato apertamente. Che fare allora, se non assorbirsi nell'espressione del suo dolore, al punto di trasformarlo in un ruolo? Soffrendo, egli recita la sofferenza per non più soffrire: grida e gesticolazioni ne lo distraggono, mentre fingono di esprimerla; si spende fino ad esaurirsi. Lo scopo? Poiché non può sfuggire al proprio Destino calamitoso, e poiché mette il proprio orgoglio a lacerarsi – come lo esige anche il suo rancore – farà in modo che l'infelicità spinta al massimo (cioè a dire, in verità, mimata con vigore) si trasformi da se stessa in cupa indifferenza. La pseudo-interiorizzazione dell'intollerabile non è, difatti, che un'esteriorizzazione spinta all'estremo, la quale, in un primo tempo, distrae il giovane martire e, nel secondo, stanca la sua sofferenza a furia di rimescolarla. È un fuggire in avanti. Strano comportamento: un vero infelice soffre nell'insincerità. Non ci stupiamo troppo, tuttavia: si può morire di dolore, ma nessuno soffre senza bluffare.

Tuttavia, la ginnastica di Gustave non può bastargli: come potrebbe confessarsi a se stesso che ne fa uso per calmarsi, lui che «non vuol essere consolato»? Bisogna stabilire che l'insensibilità è peggio del dolore. È a questo che serve qui il mito della vecchiaia. I supplizi indefinitamente ripetuti, ci dice Flaubert, diventano sempre meno penosi, ma codesta anestesia progressiva non è un male minore, al contrario, poiché viene dalla decrepitezza. Non si tratta di assuefazione: le torture inflitte sfuggono alla nostra chiara coscienza per infiltrarsi nell'organismo e disseccare a poco a poco le sorgenti della nostra vita. La totalizzazione dell'infelicità è la morte per usura, abolizione radicale del condannato; la vecchiaia, codesta incapacità di sentire, la prefigura. Così, la povera Julietta invecchia a sedici anni, prima di morir d'amore. Così, lo sfortunato Gustave, quando rabbia e rancore lo soffocano, beve un bicchierino di vecchiaia, per cavarsela. Ma non basta recitar la commedia, bisogna essere capaci di prenderla sul serio. Gustave pensa che lo scortichino vivo e che nessuna sorte sia peggiore della

sua. In pari tempo, è cosciente che le sue sofferenze – in parte dovute a lui stesso – sono sproporzionate con la sua sventura oggettiva. Uno dei compiti dell'invecchiamento sarà quello di colmare il vuoto che divide le une dall'altra: il corpo viene a dare il cambio all'anima; così l'adolescente può dare testimonianza dei propri tormenti nella misura stessa in cui si risparmia di provarli: però bisogna anche che vi creda. Scopriamo qui, per la prima volta, una dominante linea della vita: l'autosuggestione. La senescenza non è che una soluzione verbale, *tranne* che Gustave non se la senta nelle ossa; *tranne* che la provi, non come uno sfinimento passeggero, ma, ogni volta, come una somatizzazione del suo dolore psichico.

*Rêve d'enfer* è un atto di accusa in piena regola. L'accusato: Dio, pseudonimo di Achille-Cléophas. Il suo primo delitto: esige l'amore, e del resto è amabile, ma fa disperare quelli che lo amano. La povera Julietta ne fa la triste esperienza. Questa creatura è di buona indole; rende un culto al proprio Creatore; al colmo della disperazione, scarta l'idea del suicidio per non dispiacerli: «Credeva in Dio e non si uccise. È vero che spesso contemplava il mare e il dirupo di cento piedi d'altezza, e poi si metteva a sorridere tra sé, con una smorfia delle labbra che faceva paura ai bambini. Davvero pazza, infatti, a fermarsi di fronte a un'idea, a credere in Dio, a rispettarlo, a soffrire per il suo piacere, a piangere per deliziarlo. Credere in Dio, Julietta, è essere felice: tu credi in Dio e soffri! Oh! sei effettivamente pazza!». Dio, in questo testo, è contemporaneamente un'idea – quella che Achille-Cléophas ha distrutto in suo figlio – e un essere vivente, un padre che si rispetta. È ciò che spiega la frase curiosa: «Credere in Dio è essere felice, tu credi in Dio e soffri». Gustave, allorché pensa a Dio sul serio, potrebbe effettivamente scrivere che la Fede dà la felicità. Ma aggiungerebbe che suo padre ha così ben fatto le cose, che essa è scomparsa per sempre: «Non credo più in Dio e ne soffro». Al contrario, se il Padre Eterno è un prestanome per Achille-Cléophas, l'enunciato è corretto, perché bisogna intendere: avere un padre, rispettarlo, soffrire per il suo piacere, piangere per deliziarlo, è essere felice; io ho un padre e soffro. Si troverà sospetto questo Genitore che si pasce delle lacrime dei suoi figli, anche se li rende felici. Ma Gustave non vi vede niente di male: piangerebbe di felicità,

lui, e soltanto per far piacere al dottor Flaubert, purché questi s'interessasse a lui. Invece no, per l'appunto: ha un padre *ed* è disgraziato; il Genitore, pensa, s'è allontanato da lui perché rimprovera alla propria creatura d'essere quale egli l'ha fatta intenzionalmente diventare.

Perché è questo il secondo delitto dell'Onnipotente. Egli non s'interessa che della Propria Gloria e non ha che un'idea fissa, l'Universo preso nel suo complesso, e sacrifica al Piano le proprie creature per un volontarismo imbecille e crudele; mai mostra riguardo per queste, prese per loro stesse e individualmente: la pianificazione familiare è tutto; ciascuna di loro riceve un'essenza, formula originale che la definisce in funzione di tutte le altre, e le assegna obiettivi che questa raggiungerà a prezzo della propria felicità e della propria vita. Questo Demiurgo, adorabile ma testardo, cattivo e pasticciere non riesce che a farsi odiare. E il suo terzo delitto – perché la stupidità è delittuosa – è di non aver compreso che la Creazione, suo hobby, non era che un immenso naufragio, e di ostinarsi a migliorarla quando bisognerebbe distruggerla e soprattutto non averla neppure incominciata. Donde l'amara supplica finale di Satana:

«Vi era nell'aria come uno strano brusio di lagrime e di singhiozzi, si sarebbe detto il rantolo di un mondo.

«E una voce s'innalzò dalla terra e disse:

«– Basta, basta! Ho troppo a lungo sofferto e piegato la schiena, basta! Oh! grazia! Non creare un altro mondo!

«E una voce dolce, pura, melodiosa come la voce degli angeli, si abbatté sulla terra, e disse:

«– No! No! è per l'eternità, non vi sarà più un altro mondo».

Ritroviamo qui, sotto una forma molto esplicita, l'orrore di Gustave per la fecondità: dunque non è ancora finita? Tu ci hai sbagliati tutti: Achille, quell'automa, e gli altri due che sono morti, e me, l'uomo-scimmia, e il mio fratello minore morto piccino e questa sorella di cui so già che morirà. \*\*\*\*\* Questo non basta? No? Non vedi dunque che non crei mai che infelicità: cadaveri o vittime? Ogni esperienza nuova non è per te che un'invenzione, capricciosa e bastarda, realizzata in un colpo di fregola, ma per colui che tu strappi così dal niente, è una coppa di amarezza che bisogna

bere fino alla feccia, una sentenza capitale di cui egli è insieme l'esecutore e la vittima.

A chi si rivolge? Al chirurgo primario, senza il minimo dubbio; ma, attraverso di lui, egli condanna la vita sotto tutte le sue forme: da qualsiasi parte provenga, è un mandato di sofferenza assegnato dalla volontà fredda o sadica di un creatore. Insomma, il rimprovero è generalizzato: attraverso suo padre, è a tutti i padri che si rivolge. O, se si preferisce, ciò che gli ispira l'orrore più completo, è la necessità, per l'uomo, di essere figlio dell'uomo, di nascere con un passato già costituito, con un futuro ipotecato, di apparire nel mondo come un insieme di mezzi organizzati in anticipo per raggiungere un certo fine ch'egli interiorizza e che, in lui, è quello dell'Altro. È ciò che significa la risposta, tinta d'umor nero, che gli fa Dio: rassicurati, non vi sarà che un mondo, questo, *per l'eternità*. Traduciamo: ciò significa: una sola famiglia Flaubert, niente altri membri, ma *questi* nel corso della tua intera esistenza.

Il senso più evidente di *Rêve d'enfer* potrebbe riassumersi in una sola frase: «Maledico il giorno in cui sono nato». Gustave lo maledice, quel giorno, perché è convinto che una maledizione sta all'origine della sua nascita: si vede, e vede la propria strada di miserie; sente dietro di sé il terribile Jehova, che l'ha estratto dal fango perché vi fosse un uomo sulla terra e perché commettesse il peccato originale. Destinato a compiere una colpa imperdonabile, egli è, per ciò stesso, detestato dall'autore dei suoi giorni, punito in anticipo, in anticipo cacciato dal Paradiso, egli è creato per il delitto e per la sventura: dunque, maledetto. Gustave è un fanciullo maledetto, è stato fatto perché testimoni della propria indigenza e perché ne sia punito con le pene del suo orgoglio e della sua ambizione. In *Rêve d'enfer*, rovescia la maledizione contro il suo Creatore.

Nel novembre del '36, Gustave non ha ancora quindici anni. Ha appena terminato *Bibliomanie*, di cui ecco le prime righe:

«Giacomo il libraio... aveva trent'anni, ma era considerato già vecchio e logoro; era di alta statura, ma curvo come un vecchio; aveva i capelli lunghi, ma bianchi; le mani erano forti e nervose, ma disseccate e coperte di rughe...

aveva l'aria goffa e imbarazzata, la sua fisionomia era pallida, triste, brutta e persino insignificante. Codesto uomo non aveva mai parlato con nessuno... era taciturno e sognatore, cupo e triste, non aveva... che una passione: i libri».

Non appena ne vede uno, si trasforma:

«I suoi occhi si animavano, provava difficoltà a trattenere la gioia, le inquietudini, le angosce e i dolori...».

Dunque, non è ancora l'insensibile Almaroës: il fuoco non è ancora spento, la passione brucia Gustave. Il figlio minore si torce come una fascina tra le fiamme... Come appare meschino, tuttavia quel focolaio d'incendio: il libraio ha tutto investito in una mania:

«... non era la scienza che amava, era la sua forma e la sua espressione; amava un libro perché era un libro, amava il suo odore, la sua forma, il suo titolo. Quel che amava in un manoscritto era la sua vecchia data illeggibile, le lettere gotiche, bizzarre e strane, le pesanti dorature, che ne caricavano i fregi; erano le sue pagine coperte di polvere, polvere di cui egli aspirava con delizia il profumo soave e tenero; era quella graziosa parola "*Finis*" circondata da due Amorini, offerta su un nastro... o, in riposo, su una cesta in mezzo alle rose... Passava a Barcellona per un uomo strano e infernale, per un dotto o uno stregone.

«Sapeva appena leggere».

Toh! ecco la prima allusione precisa alle difficoltà che Flaubert ha incontrato verso i sette anni, per imparare a leggere! Per tal motivo, la passione del brav'uomo non è mediocre che in apparenza: essa rievoca, ne sono sicuro, un meraviglioso ricordo d'infanzia: ai tempi in cui papà Mignot gli leggeva *Don Chisciotte*, Gustave, bambino, fantasticava sulla bellezza del libro. Chi non ha di simili reminiscenze? A quell'età leggevo le opere di Jules Verne senza troppo entusiasmo, ma ero folgorato dalla bellezza della rilegatura rosso e oro, dalle figure, dalle pagine dorate sul taglio. Davanti a questo oggetto prestigioso, si esita: non sarebbe che un mezzo di comunicazione? Se fosse al contrario il fine? Se la storia narrata non fosse che un mezzo necessario per produrre tanta bellezza formale? Per Gustave, codesta magnificenza nascondeva un mistero: un oggetto così perfetto aveva,

per soprammercato, un *sensò*, era un messaggio da decifrare. Egli incontrava, per prima cosa, la forma che si proponeva come tale, e poi, quando Mignot cominciava a leggere, il contenuto, l'idea. Non si è fermata abbastanza l'attenzione su questa novella, che ci rivela uno dei fattori del formalismo – del tutto relativo – di Flaubert: per quel bambinetto, profondo ma smarrito, che non ha saputo leggere quando i suoi genitori avevano deciso d'insegnargli l'alfabeto e che, contro i loro rimproveri, si difendeva dicendo: «Perché dovrei leggere? papà Mignot lo fa per me», il senso è apparso dapprima come una bellezza segreta e supplementare della forma: il libro si affermava, era un oggetto maneggevole, una piccola architettura quasi di per sé sufficiente. Dopo di che, altri potevano cavarne delle frasi, un racconto. Bibliomanie prova che quella impressione gli è rimasta: più tardi, assai più tardi, dopo cento peripezie e delusioni è essa che ritroverà – con questa differenza, che l'oggetto del suo artigianato si presenterà come un'architettura di parole. Suoni trascritti e armoniosi, densi e brillanti come una pagina dorata. Li si ascolta per la loro bellezza. E attraverso di essi senza che vi si faccia caso, il senso penetra in noi, mistero singolare e sacro che – a differenza di ogni altra informazione – non è separabile dalla forma verbale che lo esprime, non è che il «retro-mondo» intuito attraverso *quelle parole*. Secondo ogni verosimiglianza, i begli «in-ottavo» che Mignot sfogliava, non hanno affatto turbato Gustave durante la sua età dell'oro: sono diventati oggetti d'arte o piuttosto emanazioni della Bellezza celeste nel medesimo tempo che strumenti di supplizio, quando il bambino ha capito che ci si aspettava da lui che li decifrasse, e quando ha sentito la resistenza maligna che gli veniva opposta dalla loro splendida materialità. È allora che le ha amate dolorosamente, quelle pagine splendide che crudelmente gli opponevano il loro mutismo, è allora, forse, che si è formata, indistinta, non formulata, oscura a se stessa, l'intenzione di scrivere per una *élite* di *lettori analfabeti*, o, più esattamente, per trasformare un attimo i membri di codesta *élite* in analfabeti meravigliati, facendo della Bellezza delle parole, delle frasi e della loro architettura, l'equivalente della resistenza che la materia stampata gli opponeva.



Ma, a quattordici anni, non ha fatto che intravedere il sadismo della Bellezza. Quel che vuole esprimere simultaneamente, è la propria passione e il proprio rancore. L'anomalia del giovane autore costituisce l'essenza stessa di Giacomo. Essa non è affatto dipinta come uno stato d'animo; è un desiderio, insomma una privazione; essa «l'assorbe tutto intero», al punto di sopprimere – o quasi – i bisogni organici – di cui Gustave ha orrore. «Mangiava appena, non dormiva più, ma fantasticava per giorni interi sulla sua idea fissa: i libri.» Si noterà il rancore di Flaubert verso il Sapere e ogni forma di cultura. Quel che Giacomo ama nei libri è l'*artificiale*. Ma badiamo a non credere che in essi apprezzi la fatica degli uomini, la loro volontà di comunicare attraverso segni: la sua perversione (Flaubert la dà per tale, ma non vi vede difetto, al contrario) consiste nel trattare codesti prodotti di una fatica umana come se fossero frutti della terra e, specificamente, a negare i fini umani in vista dei quali sono stati manifatturati. Questo parassita della nostra specie ruba i libri, persino quando li acquista onestamente, poiché li distoglie dal loro vero compito e li colleziona come farfalle. Doppia negazione: alla Natura egli preferisce l'*antiphysis* e le creazioni umane, a condizione di trattarle come oggetti naturali, che non avessero autore e non servissero a nulla. È negare l'uomo nel suo prodotto, asservire la Scienza e i rapporti umani a quest'unico compito: servire di pretesti inessenziali alla creazione di oggetti belli, ma non significativi. Giacomo *rifiuta d'essere uomo*, cioè a dire di condividere i nostri fini: si sceglie un obiettivo che squalifica tutti gli altri e gli riflette la sua singolarità. Niente di sorprendente, quindi, se il buon monaco è reputato cattivo. Certo, non ha fatto del male a nessuno, ma la sua passione è, in essenza, malignità. E non sono io che lo dico; leggiamo: «(Giacomo) aveva un'aria traditrice e cattiva». Gli è che vive da estraneo nel nostro mondo. «Mentre andava per le strade, non vedeva nulla di tutto ciò che lo circondava, tutto passava dinanzi a lui come una fantasmagoria di cui non comprendeva l'enigma, non sentiva né il passo dei viandanti, né il rumore delle ruote sul selciato; non pensava, non sognava, non vedeva che una cosa: i libri.» Questa notevole descrizione rassomiglia a una confessione: Gustave riconosce qui quel che sua nipote chiamerebbe la sua «ingenuità». Essa lo

mostra imbrogliato dagli adulti e in preda all'*estrangement*, «nell'atto di intravedere un mistero». Si dipinge in Giacomo con i medesimi colori: distratto, il mondo gli appare come «una fantasmagoria di cui non comprendeva l'enigma». Stupore vago ma permanente, domanda ossessiva, non formulata, alla quale non vuol cercare risposta. Fondamentalmente, lo si sa, non è il mondo che stupisce, ma la nostra presenza nel mondo, se la nostra prima infanzia non l'ha (*falsamente*) giustificata. Gustave è, e resterà fino alla morte, uno sbalordito, ciò che non si attaglia male a questa bestia in soprannumero, l'uomo. Ma, in questa novella, egli attribuisce lo sbalordimento – la cui origine è da ricercare nelle strutture della famiglia Flaubert – al monoideismo della passione. Quanto a questa, la direi *omicida*, se bisogna darle un nome, tanto i sogni di Giacomo – i più belli soprattutto – sono inumani o, più esattamente, anti-umani. Eccolo, mentre sogna di possedere la biblioteca di un re:

«Come respirava a suo agio, com'era orgoglioso e potente quando immergeva i propri sguardi nelle immense gallerie dove il suo occhio si perdeva nei libri! Alzava la testa? libri! l'abbassava? libri! a destra, a sinistra ancora».

Vi è non so quale cupa forza in questa evocazione: si immaginano quelle «immense gallerie» *deserte*: un colombario; i libri ne sono le urne; un cataclisma avrà certo inghiottito l'umanità; infinitamente solo, il re Gustave esercita la propria onnipotenza su cose vagamente stregate. Del resto, la sua passione non si limita a isolarlo dal mondo; essa lo oppone violentemente a coloro che la condividono. Come li odia! come vorrebbe picchiarli! Non ha altri rapporti umani, tutto sommato, che con nemici mortali.

E soprattutto con *un* nemico mortale, con Baptisto, più ricco, che gli porta via tutto. Il racconto è costruito sul tema della gelosia, come i precedenti e come i successivi: non sapremo gran che di Baptisto, salvo che è stato messo lì a bella posta per tormentare Giacomo. L'importante, per Gustave, è di rendere specifico il proprio dolore e di trovare qualcuno a cui attribuirne la responsabilità: il suo rivale, benché abbia più mezzi, è esattamente il suo simile, il suo fratello. Acquistando, sotto il naso di Giacomo, gli incunaboli che questi brama, Baptisto lo tortura con la frustrazione. E certo Satana,

anima senza corpo, Almaroës, corpo senz'anima, saranno anche essi dei frustrati. Ma frustratore è colui che li ha creati, dando a ciascuno la propria anomalia particolare. Qui, Gustave non si preoccupa di spiegare l'anomalia del monaco: è fatto così, ecco tutto; potrebbe anche venir soddisfatto appieno, se avesse dei mezzi. Stando le cose come stanno, è un eguale, un suo pari, a frustrarlo; è lui che Giacomo deve odiare. Da *Bibliomanie* a *Rêve d'enfer* si vede quanto il tema si è arricchito, ma anche quanto il suo primario significato si sia andato obliterando: in un certo senso, effettivamente, Arthur e Satana sono dei rivali, dei pari, e la vittoria del primo fa l'infelicità del secondo. Ma, in realtà, il Diavolo, che è il Male e la Disperazione, sarebbe altrettanto infelice se non avesse incontrato Almaroës: il vero colpevole è il Padre Eterno. Con questo, ciascuno dei due incarna Gustave a modo suo. Il Padre Eterno non si è fatto rappresentare in *Bibliomanie*; e Baptisto non è Gustave. Non è d'altronde nessuno, poiché il giovane autore ha trascurato di dipingerlo: diciamo che è semplicemente l'Altro. In tutto e per tutto simile a Giacomo (dunque stessa mania, verosimilmente stesso carattere, e fisionomia analoga) tranne in ciò, per l'appunto, che si oppone al monaco nella sua materiale alterità, che entra in competizione con lui e ne esce ogni volta vincitore. Scopriamo così che il gemellaggio di Gustave in *Rêve d'enfer* recupera un tema più arcaico, in cui, lungi dall'incarnare ciascuno a suo modo l'autore, i due si dividono i ruoli, l'uno rappresentando Gustave e l'altro il suo carnefice.

Vedetelo, codesto Giacomo, che, a trent'anni, pare «vecchio e logoro». Che cos'è che lo rode? La sua mania? Ci si dice, al contrario, che questa lo ringiovanisce: scorga un incunabolo, ed egli avrà dieci anni di meno. Le sue avventure? All'inizio del racconto, non sono ancora che contrarietà. Infatti, poiché basta un libro per fargli perdere la sua andatura senile, la sua goffaggine, il suo malumore, poiché riprende le sue rughe e il suo portamento non appena ha lasciato la biblioteca, si deve concludere che l'età non dipende qui dagli anni e dai dolori, segna l'indifferenza. È con questo stesso carattere che Flaubert definirà, nelle lettere a Louise, la sua senilità precoce; sopravvive alla giovinezza e non sente più nulla. La ragione ne è, dice, un lungo seguito d'indicibili sventure. Niente di simile nel 1835: non si tratta di

un'apatia acquisita, ma d'un disinteresse costituzionale: l'anima di Giacomo, occupata da una sola passione, non nutre alcun altro desiderio. Abbandonato, quasi sprovvisto di bisogni, l'organismo si consuma in qualche punto e si dissecca in altri. Allo stesso modo, la vecchiaia di Arthur era il risultato della sua anoressia. Tuttavia, le confidenze di Gustave alla Musa ci invitano alla prudenza: l'indifferenza a tutto, che constatiamo nel monaco, l'autore la considera davvero un tratto di carattere innato, come cerca di convincercene? Colpisce che questo trentenne non abbia una famiglia di nessun genere – mentre i rapporti familiari tengono tanto posto nelle novelle di Flaubert, *prima* delle prime opere autobiografiche. Sarebbe nato dal nulla? Effettivamente è Satana, concepito poco dopo, a darci la risposta: il Demonio è stato creato e definito da una lunga storia di famiglia; non è niente di più di una memoria, e ciò che tale memoria si vieta, è la vacanza del cuore. Non è forse lo stesso per Giacomo? Ma, si dirà, Giacomo arde, la bibliomania lo consuma. E Satana? Non fa collezione di anime? Vi è l'avventura familiare di Gustave, essa lo ferisce, ecco che un'incrinatura si è aperta in lui. Ma codesta incrinatura che, messa in rapporto col passato, altro non è che l'espressione permanente di un'antica disgrazia, bisogna pur considerarla anche come una determinazione rigorosa dell'avvenire: la privazione porta con sé, senza dubbio, l'indisponibilità, e, di conseguenza, l'indifferenza ma, essendo sofferta come una mancanza, si definisce, in quanto determinazione rigorosa dell'avvenire, come il *desiderio di un certo oggetto*. La maledizione di Satana, la sua piaga, gli prescrive i suoi obiettivi futuri, la generalizzazione del Male e la dannazione delle anime: l'impossibile perdono, cioè l'irreversibilità del passato, trascina seco la disperazione; ma codesta irreversibilità riconosciuta e vissuta disperatamente trascina a sua volta l'inestinguibile ardore di nuocere. In questo caso preciso, la parentela della frustrazione e del desiderio nato da essa è fin troppo evidente. Ma, di solito, tra quel che è stato rifiutato a un'anima e quel che essa vuole appropriarsi, il rapporto non è una reciprocità di riflessi simbolici: in Giacomo, troppi elementi entrano in giuoco perché si possa riconoscere la carenza originale nella mania resa manifesta. Osserviamo, tuttavia, il suo desiderio di uccidere l'uomo nella

sua opera, e di fare del sapere un mezzo per produrre la Bellezza inumana di quegli oggetti che non appartengono alla natura, senza che egli voglia tuttavia riconoscervi il segno del lavoro umano: può apparire per primo e solo? Non è, sotto un'altra forma, la nascita medesima che, nel Maledetto, nasce dalla sua maledizione? La passione di Giacomo – attraverso il suo aspetto distruttore – ci obbliga a cercare le sue origini in un antico risentimento, come la misantropia che Gustave ostenta nelle sue lettere verso lo stesso periodo: il monaco ama i libri contro gli uomini, dunque l'odio degli uomini è venuto per primo. Non ci vien detto: ci viene mostrato, soprattutto nella sua indifferenza; né filantropo né misantropo, non ha rapporti con la specie. Ma resta la malignità, la perversità, il sadismo della sua mania. Per Gustave, l'anima ha una doppia faccia: il dritto è esigenza e il rovescio ferita. La disponibilità, perpetuo presente, sarebbe la giovinezza; gli appetiti e i nutrimenti terrestri non hanno storia. Inversamente, colui che un'infanzia troppo singolare ha ferito, dà prova d'indifferenza a tutto, meno che al richiamo di una vocazione troppo rigorosa e troppo esclusiva, che altro non è se non quell'infanzia stessa, trasformata in Destino: egli è vecchio in anticipo e la sua vita è talmente prevedibile da sembrar già vissuta.

Dunque Giacomo è assai pazzo, assai cattivo, e del tutto inumano; i suoi gusti, contemporaneamente infantili e senili, scoraggiano la simpatia. Gustave insiste più che può sui torti del buon monaco e, non ne dubitiamo, desidera che noi lo condanniamo: gli è che prende spesso i propri lettori per adulti seri, ponderati, sapienti, per filantropi, insomma per dei fessi: è a questa gente che egli confida – sicuro di scandalizzarli – che il monaco è quasi analfabeta e non fa mai l'elemosina. Ma, non appena avrete giudicato il suo personaggio, il giovane autore vi domanderà: con qual diritto, in nome di che? Difatti, alla fine del racconto, parla del libraio come di uno di quegli uomini singolari e strani, dei quali «la moltitudine ride per le strade, perché non comprende le loro passioni e le loro manie». Tutto accade – il che conferisce a questi racconti il loro tono tanto particolare – come se, dopo aver oppresso i suoi eroi – e questo qui più degli altri – pretendesse di sottolineare non so quale *positività* del *negativo*. Col che non voglio dire che egli proponga la negazione per poterla poi negare: la bibliomania resta

un assurdo progetto contro natura e inumano. Il fatto è piuttosto che esiste un che di *fondamentale* nella privazione; la «mancanza» – quale che sia – contiene in sé non so quale affermazione sovrana del diritto della creatura sulla creazione e, di conseguenza, sul Creatore. Gli oggetti delle nostre passioni sono equivalenti. Sola l'*intensità* conta: basta mettersi nel torto fino in fondo per aver finalmente ragione. Giacomo, felice e lacerato, diventa magistrale quando ruba la Bibbia di Baptisto. Magistrale e colpevole: questo atto autopunitivo riceve una pronta punizione: la morte – gli eroi del giovane Flaubert, questi cattivi, si compiono annientandosi. Tutto accade come se il bambino dovesse *giocare in perdita*, per il fatto di una condanna originale e irrimediabile che non aveva né il diritto, né il potere, né la voglia di contestare. Così, l'azione difensiva non poteva cominciare che dopo la disfatta, quando il nemico è dentro la fortezza da molto tempo, occupa i luoghi strategici e una resistenza armata non è neanche concepibile. Che fare, per Gustave o per coloro che lo incarnano se non *confessarsi colpevoli*, esporre i fatti al Procuratore piuttosto che all'avvocato, poi, arrivati in fondo al rotolo, rovesciare la questione, mostrare in quella colpevolezza irrefutabile, in quella miseria mentale che essi riconoscono a testa alta, il segno di un'infinita lacuna, di una ferita che un genitore criminale ha procurato loro generandoli, e di un'aspirazione, qualunque essa sia, che, assumendo su di sé quella ferita, fa la loro invisibile grandezza, la sola che sia possibile a questo mondo?

In questo senso, il titolo della novella inganna: invece di *Bibliomanie*, è *Graphomanie* che bisognerebbe leggere. L'autore si accanisce su se stesso con rabbiosa umiltà: scrive perché non si ama, ma ne segue che egli non ama ciò che fa. Scribacchia; dirà, un po' più tardi, di rassomigliare ai numismatici, ai filatelici. Naturalmente trova nella sua stessa infelicità un'orribile salvezza: mediocre scribacchino, si fa rodere il fegato da questo avvoltoio: il desiderio di essere un grande scrittore; il genio diviene la sua privazione fondamentale. O piuttosto, se l'anima si definisce come un certo desiderio scavato da una certa storia, la sua è una doppia privazione. Attraverso la sua faccia in ombra, memoria rivolta verso l'essere, essa è meditazione di una catastrofe irreversibile; attraverso l'altra faccia, essa è

richiamo, vocazione, ma non c'è nessuno per chiamarla: è l'avvenire a lanciare l'appello, determinato dalla frustrazione – la quale esige d'essere cancellata. La possibilità fondamentale di Gustave altro non è che la sua piaga reclamante il solo balsamo che la possa soddisfare, la gloria, umiliazione compensata. Ma se si sono compresi i passi di questo pensiero negativo, s'indovina che il giovane autore si persuade di essere, per ciò stesso, votato alla disperazione: *ci sarebbe voluto del genio*. Perbacco! Se il desiderio, infinito ma singolare, è una memoria ribaltata in profezia, la frustrazione, mentre definisce nell'avvenire la sola plenitudine che potrebbe colmare il suo vuoto, è, in pari tempo, vissuta nel risentimento, nel malumore, come un martire che deve arrivare da sé al colmo dell'infelicità e della sofferenza. Ciò significa che essa non considera la propria possibilità fondamentale che sotto forma di una fondamentale impossibilità. La *gloria impossibile* è l'espressione futura dell'irreversibile sfavore passato. Essa è impossibile *perché è necessaria*. La sventura subita nella colpevolezza si proietta, futuro, come lo smacco dell'unica azione che Flaubert possa e voglia intraprendere. L'adolescente è dannato: la sua sola grandezza, nel meschino naufragio che lo abolirà, è la immensità del genio che lo ossessiona e che gli è rifiutato. Bibliomanie dissimula la frustrazione, ma non può nascondere il rancore; il senso è chiaro, se non per Gustave, quanto meno per noi, suoi lettori: manipolato fin dalla nascita, invecchiato da una caduta memorabile, non mi è stato dato che un solo desiderio, ringhioso, amaro, inappagabile: a parte ciò, me ne frego di tutto.

Nei riguardi di un altro punto, codesta opera, imprecisa e profonda, si mostra più esplicita di quanto faranno le opere ulteriori: essa insiste fortemente sul carattere ripetitivo delle disgrazie di Giacomo: sono tutt'altro che impreviste; ciascuna essendo la riproduzione della precedente, il monaco *se le aspetta*. Baptisto «gli portava via da qualche tempo... tutto ciò che appariva di raro e di vecchio... gli diventava una preoccupazione, era sempre lui che rapiva i manoscritti; nelle aste offriva di più, e otteneva. Oh, quante volte il povero monaco, nei suoi sogni di ambizione e di orgoglio, quante volte vide avanzare verso di sé la lunga mano di Baptisto, che passava attraverso la folla come nei giorni delle vendite, per venire a

togliergli il tesoro che egli aveva così a lungo sognato, che aveva bramato con tanto amore ed egoismo. Quante volte... fu tentato di chiudere con un delitto ciò che non avevano potuto fare né il lavoro né la pazienza; ma respingeva codesta idea nel proprio cuore, tentava di distrarsi dall'odio che provava per quell'uomo e s'addormentava sui libri».

Il povero libraio *si aspetta* la propria disgrazia, per la buona ragione che questa rinasce senza posa e lo colpisce ogni volta nella stessa maniera. Il cerimoniale ne è fissato per sempre: la vendita incomincia, il rivale fa la sua comparsa, ha inizio l'asta, speranza e disperazione si alternano, Giacomo scopre «con orrore che il suo antagonista s'infiamma via via che il prezzo sale», comincia a temere e poi non teme più niente: sa. Lotta ancora. Invano: l'asta è chiusa. Riesce appena a ritardare di un attimo il trionfo del nemico, l'umiliazione pubblica e la frustrazione: «Il libro passa di mano in mano per farlo giungere a Baptisto; il libro passa davanti a Giacomo, egli ne sente l'odore, lo vede correre un attimo davanti ai propri occhi, poi fermarsi da un uomo che lo prende e lo apre ridendo». Supplizio a ripetizione. È una «*gag* girevole»: il ritorno eterno delle medesime sofferenze. Appena iniziata, la scena gli è già presente in tutti i suoi dettagli: non c'è più che da viverla, anzi, che da riviverla; disperato in anticipo e fino nei momenti di speranza, il monaco s'illude senza illusione, per forza, perché quello è il momento stabilito per lasciarsi prendere in trappola; strano sapore del vissuto: necessario e tuttavia assurdo – poiché l'evidenza della sua necessità non viene da una logica interna, ma dalla sua inutile ripetizione – lo si degusta con fastidio, ma il rigore del cerimoniale è talmente inesorabile che ogni impressione particolare è sentita – atroce godimento masochistico, voluttà del dolore – come identità tra reminiscenza e previsione.

Si sarà notato che il monaco è colpito «nei suoi sogni d'orgoglio e d'ambizione». Non si saprebbe far meglio intendere che l'autore ci parla in realtà di tutt'altra cosa che quella con cui pretende intrattenerci. E, certo, vi è dell'ambizione in un collezionista, della vanità anche, la soddisfazione di possedere, solo al mondo, il pezzo più raro. Ma il *tono* di Gustave ci avverte: la sua gravità, la connivenza che egli ostenta con l'orgoglio e l'ambizione del libraio, indicano abbastanza ch'egli ha voluto incarnare in



una buffa maniera – per ingannare il lettore eventuale e soprattutto per prendersi in giro – le sue due passioni fondamentali. Il carattere di «compensazione» di entrambi – quanto l’aspetto rituale e l’eterno ritorno dei supplizi che gli vengono inflitti – ci dà una preziosa indicazione sulla natura di quei tormenti instancabilmente ripetuti; ci vedo due ordini d’infelicità confusi in uno solo. Il luogo della replica rituale non può essere che la famiglia: il padre è gran cerimoniere, stabilisce l’etichetta e s’incarica di farla rispettare; la madre lo assiste e i bambini recitano le parti che sono state loro assegnate fin dalla nascita: Achille quella del primogenito, Gustave quella del cadetto; la piccola Caroline interpreta quella dell’amata sorellina. Ciò che sono questi avvenimenti regolati, che tornano senza posa, non possiamo, per il momento determinarlo, se non formalmente e genericamente: si tratta delle feste, senza dubbio, degli anniversari, e poi si doveva celebrare, non senza un certo fasto, i brillanti successi scolastici di Achille. Ma vi erano anche le vacanze, la partenza, ogni anno, della famiglia Flaubert per Yonville o Trouville, la quindicina che essa trascorreva presso la madre di Achille-Cléophas; più quotidianamente, erano i pasti che, in certe epoche, riunivano genitori e bambini al completo: ore fisse, rituale invariabile che il padre imponeva a seconda dei suoi obblighi professionali; vi erano anche le serate: la bambina e il secondogenito non vi restavano che un momento, li si mandavano a dormire di buon’ora e, quando Achille era presente, il dottor Flaubert doveva attardarsi a parlare «fra uomini» col suo figlio maggiore. E ancora, non c’è da vedere in tutto questo che un quadro d’ambiente: le vere ripetizioni – gli scherzi consacrati, racconti cento volte replicati di vecchi avvenimenti, aneddoti saputi a memoria e che bisognava riascoltare nei giorni in cui Achille-Cléophas era di buon umore, invariabili valutazioni espresse, fosse estate o inverno, sulle medesime azioni o sulle medesime persone, ecc. – erano il prodotto della memoria familiare; e attraverso essi, la cellula Flaubert confermava la propria identità, perennità di strutture e gerarchia: era questo, beninteso, quel che il piccolo Gustave non poteva sopportare: un motto di spirito, una canzonatura, un’evocazione di un ricordo, gli facevano riscoprire, ripetendosi in cerchio, l’irreversibilità della sua caduta e, simultaneamente, un ordine immutabile di

cui era la vittima. *Bibliomanie* ci fa sapere perché la passione di Mazza, impacciata dalla sua famiglia, girerà in tondo in un cerchio stretto ma profondo. Ciò che qui descrive Gustave è il ciclo della ripetizione familiare che, attraverso l'eterno ritorno delle cerimonie, lo riporta senza tregua a realizzare in profondità l'avvenimento archetipo delle strutture fisse della cellula Flaubert, in quanto sono vissute dal cadetto come una sua propria impossibilità di vivere.

Dunque, un carosello di offese prevedibili: ecco l'ordine fondamentale delle sue disgrazie. Un altro vi si sovrappone, secondario, ciclico anch'esso: ad ogni vessazione egli reagisce *con la scrittura*. Si rinchiude, racconta la propria storia per liberarsene e per vendicarsi dei suoi persecutori. È ogni volta uno smacco; lo indoviniamo qui, lo vedremo più tardi con evidenza: Gustave non è contento di quel che scrive. I suoi fulmini non sono, ai suoi occhi, che petardi bagnati. L'offesa familiare è insopportabile, ma l'esposto d'amarezza che la manifesta, Flaubert lo giudica mediocre. La maledizione del padre lo raggiunge fin nei settori che, per principio, avrebbero dovuto sfuggire al medico. Nuova circolarità: egli soffre, ma, ogniqualvolta vuol darne testimonianza, fallisce il colpo. Nessuno conoscerà le sue sofferenze, che sono «indicibili» a meno di essere un genio. Ogni novella è un processo intentato contro i suoi persecutori, e perduto: l'Altro trionfa su tutta la linea.

Come reagisce Gustave-Giacomo a queste perpetue aggressioni, a questi perpetui «fiaschi» della sua linea difensiva? Alla maniera di Julietta, rincarando la dose sulle manifestazioni della propria infelicità per sentirle meno? Niente affatto: o l'adolescente, a quattordici anni, non ha ancora pensato di ricorrere a codeste pratiche, oppure, semplicemente, è meno *costruito*, più sincero. Leggiamo. Giacomo brama una Bibbia latina con annotazioni greche; un rivale gliela soffia; frustrato, il libraio si mette romanticamente a lacerarsi il petto con le unghie, ma abbandona la sala delle aste e ben presto il suo dolore prende un altro indirizzo:

«Il suo pensiero non gli apparteneva più, errava come il suo corpo, senza avere né meta né intenzione, esso barcollava, irresoluto, pesante e bizzarro; la testa gli gravava come piombo, la fronte gli bruciava...

«Era ebbro di ciò che aveva sentito, era stanco dei propri giorni, era ubriaco dell'esistenza».

Non appena l'aspra emozione della disfatta gli ha pizzicato i nervi, essa svanisce. Troppo grave, il sentimento lo schiaccia e si muta in abbattimento smarrito. Il pensiero stesso, questo fiutatore, si è perduto: nel vuoto. È un baratto istantaneo: il corpo assorbe la sofferenza e dà in cambio la decrepitezza. Questa descrizione convincerà tanto meglio in quanto è inattesa. Soffrire, di solito, è *mettere in ordine, realizzare*: si interiorizza la catastrofe col travaglio della ruminazione; lo spirito si accanisce minuziosamente sui ricordi meno sopportabili e li infiamma. È il «monologo» che diverrà presto un comportamento familiare di Gustave. A Giacomo, questo vecchio libraio quattordicenne, niente è più estraneo di codesta ossessiva presenza di sé. Malmenato dalla sorte, si assenta, non vi è più nessuno; la strada lo attraversa, quell'anima vagante è un incrocio di risate, di conversazioni, di canti, che gli restano estranei: «Ma gli sembrava che fosse sempre il medesimo suono, la medesima voce, un chiasso vago, confuso, una musica bizzarra, un rumore che gli ronzava nel cervello sopraffaccendolo». Erra a casaccio, torna nella sua abitazione, «esausto e malato», «si distende sulla panca del suo ufficio e si addormenta». Beato dolore che guida al sonno per sfinimento. È vero che il monaco si sveglia con la febbre. «Un orribile incubo aveva esaurito le sue forze...» Ne aveva dunque ancora? Due righe più su ci veniva detto che non gliene restavano più. Un poco prima d'altronde, Giacomo, a seguito di una grave delusione – un mercante di libri usati gli fa sapere di aver appena venduto *Il Mistero di San Michele* per otto maravedis – «cade nella polvere come un uomo affaticato da un'apparizione che lo ossessiona». Niente di più chiaro: minacciato, Giacomo va in catalessi: codesto assenteismo difensivo è praticato dagli insetti: lo si chiama allora, impropriamente, riflesso della morte apparente.

Da dove viene ciò? Perché il mettere ordine è qui sostituito da un disordine *provato*? Non vuole soffrire? Certo. Ma chi lo vuole? E poi, bisognerebbe poterselo impedire. Se talvolta sfugge all'exasperazione, questa follia dei nervi, gli è che la sua oggettiva infelicità glielo consente. Il

solo vantaggio di mali troppo prevedibili è che si può, con un trucco, premunirsi contro di essi. Il piccolo Gustave deve al comportamento materno la sua passività, le sue ebetudini, fatiche schiaccianti. Adesso le sfrutterà: fin dall'età dell'oro il suo pensiero ha delle evasioni; ne farà uso: saranno assenze organizzate. Non intendiamo sostenere che le faccia nascere a volontà. Perché tale volontà, cosciente, deliberata, non potrebbe mostrarsi senza che la paziente impalcatura crolli; e poi Gustave, il più testardo degli scrittori, non ha i mezzi per volere, cioè a dire per impegnarsi deliberatamente in un'impresa. Anzi, occorre, per svignarsela all'inglese, una *opzione passiva* – ciò significa, lo spiegheremo più tardi, la scelta passiva della passività: ci si abbandona ai vuoti d'anima, alle brume e, avendovi obbedito senza riserva, declinando ogni responsabilità, si finisce, a tastoni, col guidare le proprie fatalità. Ai peggiori dolori *attesi*, egli oppone in anticipo lo spessore molle del proprio abbruttimento: è il compleanno di Achille? Perfetto: l'anima è congedata, tornerà domani. Ecco le grida, gli abbracci, il degno successore di Achille-Cléophas è complimentato, dichiarato erede d'onore sotto gli occhi di Gustave: niente vibra nel cadetto; le aggressioni si smussano nell'ovatta interiore, lo stridere dei nervi pizzicati si trasforma in ondulazioni pastose, rallentate dalla sostanza non-pensante di cui si è empito il suo cervello. Fra un'aggressione e l'altra, Gustave monologa; abbiamo visto che *dice a se stesso*: Ucciderò il mio rivale. Così fanno tutti coloro che recriminano. Ma, durante le aggressioni, chiude bottega: più nessuno; nella casa deserta, si sentono voci, rumori, ma vengono dal di fuori: nessuno può, nelle camere deserte, riprodurli né comprenderli. Più tardi, quando l'inquilino riappare, il peggio è già passato. Solamente, ecco: è il corpo che ha preso tutto. È esausto, gli viene la febbre, sprofonda in un sonno malsano, turbato da incubi. L'assenteismo difensivo ha come risultato di accentuare l'involutione psicologica. Cento volte ripetuta, un'aggressione provoca lesioni nervose. Lo *stress* – è qui la simbiosi di attacco e di difesa – altro non fa che esagerarle. Ritroviamo la trinità dialettica: interiorizzazione del Male, eclisse dell'anima, usura del corpo che recita la propria parte e quella dell'assente. È essa che Flaubert designa con questo concetto unico:

l'invecchiamento. Alfred vuol «vivere senza vivere»; Gustave, invece, pretende di *soffrire senza soffrire*: secondo lui, questo è invecchiare.

Ha detto tutto? No. *Biblomanie* ci ha chiaramente mostrato che l'apparecchiatura verbale e concettuale di Flaubert si riferiva a un'intenzione profonda. Ma che cosa? Quale intenzione è questa? Qual è la «piaga profonda»? Chi è Baptisto, quel rivale sempre vincitore e tanto detestato? Per ritrovare il contenuto materiale e concreto di codeste evidenze un poco astratte, bisogna continuare la ricerca, risalire fino alle sue prime opere, più aperte, o più ingenuie. *La Peste à Florence* è del settembre del '36: Flaubert ha quattordici anni e nove mesi. *Un parfum à sentir* è datato dall'aprile: quattordici e quattro. *Un Secret de Philippe le Prudent* sarebbe stato composto, anche quello, nel settembre del '36, secondo l'edizione Charpentier. Ma, nella medesima edizione, *Un parfum à sentir* figura *prima*. Per parte mia, ritengo che sia stato composto nel '35: i temi fondamentali di Gustave vi sono effettivamente presenti, ma non «risaltano», li subisce senza dominarli, ciò che ci permetterà d'altronde di distinguere radicalmente due motivi, che la riflessione di Flaubert ha legato in seguito (in particolare ne *La Peste à Florence*). Parlerò dunque di questo terzo racconto dopo gli altri due. Ciò detto, si conoscono a menadito le regressioni che minacciano ogni momento uno scrittore, le insidie che lo fanno smarrire in sé e gli sottraggono temporaneamente le evidenze che lo guidavano, lo sforzo che è richiesto a tutti per essere semplicemente fedeli intellettualmente al nostro pensiero: Se Philippe le Prudent è posteriore a *Un parfum...*, vi è involuzione provvisoria di Flaubert e della sua problematica; ora, in tutti coloro che si cercano, tali involuzioni sono così frequenti che non posso vedere, nelle incertezze di Philippe le Prudent, una prova assoluta della sua anteriorità. In ogni modo, la faccenda non ha importanza.

*La Peste à Florence* comincia con una profezia. I due figli Medici, Francesco, il maggiore, e Garcia il secondogenito, sono andati dalla veggente. Questa, vecchia naturalmente, gran dama nella sua gioventù, ora decrepita, con «una magnifica capigliatura bianca» dice al primo:

«I tuoi progetti avranno successo ben presto, ma tu morirai per il tradimento di un tuo consanguineo», e al secondo: «Il cancro dell'invidia e

dell'odio ti roderà il cuore e... troverai nel sangue della tua vittima l'espiazione delle umiliazioni della tua vita». La predizione si realizzerà punto per punto. Noi sappiamo che essa è legata, per Flaubert, a determinazioni rigorose: le strutture della famiglia Medici non possono viverci nella storia individuale di ogni membro che sotto forma di ripetizione. Il diritto di primogenitura, per esempio, è una struttura permanente che rimanda alle istituzioni sociali; questa si manifesta a Garcia, il cadetto, col ritorno quotidiano delle sue umiliazioni. Ma codesta ripetizione è orientata: l'avventura individuale va dalla nascita alla morte; il ritorno fisso della costellazione fatale consuma le forze, il che significa che le crisi hanno eguale contenuto, ma non eguale intensità; il loro stesso senso varia, in funzione dell'ordine temporale: ciascuna affretta la fine del processo, ma le prime preparano alla cieca lo scoppio finale – o la senescenza e l'usura; mentre le successive ci lasciano vedere, nella sua singolarità, l'inevitabile trapasso a cui ci avvicina. In nessun luogo – tranne che nella *Légende de saint Julien l'Hospitalier*, scritta a cinquantquattro anni – mostrerà altrettanto chiaramente, in seguito, il legame rigoroso della vita in famiglia con l'angoscia profetica: la vecchia Béatrice non è che un accessorio romantico; in realtà è Garcia stesso a cogliere le necessità intemporale della struttura attraverso la propria temporalizzazione. Lo riconosce, d'altronde: due giorni dopo, al momento di assassinare Francesco, gli ricorda l'oracolo con un giubilo rabbioso: «Ma sì, la predizione è esatta: vedi i punti della mia testa dove mi mancano i capelli? Vedi come la mia vista è annebbiata e indebolita... Perché ho passato la notte a gridare di rabbia e di disperazione». Tutto è legato: famiglia, struttura, storia, potere divinatorio e invecchiamento.

Due giorni di lagrime possono bastare ad annebbiare la vista? Garcia esagera: è vero che ha avuto le bave alla bocca durante quelle quarantotto ore; ma la veggente non ha detto nulla che egli non sapesse fin dall'infanzia. Fin dall'infanzia, il cadetto Medici vede Francesco rastrellare il favore paterno, gli onori: al maggiore toccherà il patrimonio, l'erede è lui; *destinato* per nascita a prendere la successione di Cosimo, egli *fa di sé il destino* del fratello che spoglia. L'avvenire di Garcia gli si rivela ogni

giorno attraverso le umiliazioni minori: ne è il senso, esse lo realizzano nel presente; una istituzione sociale, ragione permanente della sua infelicità, s'incarna in Francesco, si manifesta attraverso i segni d'amore prodigati dal padre al futuro capo della famiglia. Così, ogni prova è nuova – perché la fortuna del bel Francesco si scopre attraverso circostanze che variano senza posa e lo incamminano a poco a poco verso quel successo finale: la morte del padre e il passaggio dei poteri – e ciascuna, in pari tempo, è conosciuta dalle sue cause, prevedibile e prevista, il che non toglie ch'essa debba esser vissuta, sofferta minuziosamente e fino in fondo. Povero Garcia: non gli si fa grazia di un particolare. Capita agli autori drammatici di tagliare, nelle loro opere, scene inutili e fastidiose, quelle che si chiamano «doppioni». Ma il Creatore dei Medici e del mondo non ha di queste preoccupazioni: al contrario, si compiace delle ripetizioni, delle scene «che non aggiungono nulla»: Francesco vince in partenza, lo si sa, si chiedono dei tagli; l'Onnipotente si ostina; è la *ripetizione* che lo interessa: in ogni momento il fratello maggiore deve incamerare la posta; per Garcia come per Giacomo, prevedere e subire fanno tutt'uno; votata a repliche indefinite, la sensazione del cadetto si esaspera perché è stata predetta e perché è predizione.

Gustave non è Dio; artista, *suggerisce* queste ripetizioni fastidiose che formano la trama della vita di Garcia, ma ci propone un avvenimento capitale, riassunto di tutto quanto precede, predizione di tutto quanto seguirà: ecco il trionfo del diritto di primogenitura. Francesco è stato nominato Cardinale: il Papa ha firmato la nomina. Il simbolo è chiaro, Gustave non si è dato la pena di fare una trasposizione; come massimo, consente a sostituire il nome di Flaubert con quello di Medici; ma si noterà subito che ha conservato l'essenziale. Per cominciare, il vecchio Cosimo non si preoccupa, in questa occasione, di concedere un anticipo di eredità al figlio maggiore: *non gli dà nulla di ciò che possiede*. Ciò dipende dal fatto che Achille-Cléophas – Gustave non lo ignora – deve dividere equamente la sua fortuna personale tra i suoi eredi. Il capo dei Medici, invece, briga perché il Papa dia al primogenito della famiglia una dignità di grande prestigio: così agirà il dottor Flaubert quando farà in modo che i pubblici poteri diano ad Achille la sua carica, che non gli appartiene, non essendo ereditaria. È così

che il chirurgo primario pratica il diritto di primogenitura, e Gustave è fuor di sé per queste mene virtuose e per la predilezione che lasciano indovinare. Si è così poco preoccupato di mascherare il proprio rancore che ha, paradossalmente, fatto dare a Francesco una dignità religiosa mentre il cadetto, Garcia, presta oscuramente servizio nell'esercito, col brevetto di tenente, quando tutti sanno che, sotto la Monarchia, è il fratello maggiore a cingere la spada e a diventar militare, e che il cadetto spesso entra negli ordini sacri. La ragione salta agli occhi: Francesco, benché dedito a tutti gli esercizi del corpo, sarà *chierico*; ciò significa che fonderà la sua dignità sul *sapere*, come Achille, di cui un padre ingiusto vuol fare un principe della scienza. Garcia, esile, Cosimo vuol farlo soldato per sbarazzarsene: a lui la violenza e l'azione, a lui l'ignoranza. Eserciterà tutta la vita un mestiere che detesta e per il quale non è tagliato. Flaubert, questa volta, dà apertamente la ragione del proprio risentimento – o piuttosto una delle due ragioni di provar rancore verso suo padre: riesumando abusivamente un abolito diritto di primogenitura, il dottor Flaubert vuole favorire il figlio maggiore e offrirgli la più bella carriera medica di tutta la Normandia; lo invita a camminare sulle proprie orme, a condividere la propria gloria, e addirittura ad accrescerla, gli offre una clientela ricca e ragguardevole, tutti i grandi nomi di Rouen; lo ama abbastanza, quel figlio meraviglioso, per non voler sopravvivere che in lui.

Senza dubbio, la novella fu scritta con la febbre addosso: ha sostituito forse uno sconvolgimento che avrebbe abbattuto Gustave per molto tempo. Ne concludo che qualche avvenimento particolare abbia risuscitato il suo furore: non ne sapremo mai più di così. Ricordiamoci soltanto che Achille ha ventitré anni in quell'epoca e che è ormai vicinissimo a terminare i suoi studi. *La Peste* è del settembre: il futuro medico superò brillantemente qualche esame? Vi furono, in questa occasione, in luglio, o in agosto, festeggiamenti familiari? Tutto quel che si può dire è che Cosimo de' Medici conta di dare feste magnifiche per celebrare la nomina di Francesco. Firenze è in tripudio; la presenza del figlio minore è indispensabile. Ecco il colmo del sadismo; in *Bibliomanie*, la vittima era obbligata ad assistere al trionfo del suo carnefice; ne *La Peste*, bisogna inoltre che essa applaudisca. Per



Garcia, questo colpo della sorte è previsto, inevitabile, inaccettabile. Nulla di nuovo, tuttavia; ha visto ben altro, ma accade a volte che un simbolo faccia più male dell'oggetto simbolizzato: annate intere fanno blocco in una notte, l'invisibile è offerto alla vista, un'astratta maledizione s'incarna e tiranneggia. Coi mille fuochi del corteggio e del ballo, la dignità del Cardinale abbacinerà il fratello minore. «Quando si vedrà per le strade di Firenze la carrozza di Sua Eminenza correre sul selciato, se qualche bambino... domanda a sua madre: “Chi sono quegli uomini rossi dietro al Cardinale? – I suoi servi. – E quell'altro che lo segue a cavallo, vestito di nero? – Suo fratello...”. Ah, derisione e pietà! E dire che bisognerà... chiamarlo Eminenza e prosternarsi ai suoi piedi!» La conclusione s'impone: egli esclama: «Non assisterò a queste feste!».

Tuttavia, si presenta alla cerimonia: «Contempla tutto ciò con aria cupa e triste... come il morente guarda il sole dal giaciglio della sua agonia». *Agonia*: la parola che Gustave deve riprendere a diciassette anni, per farne il titolo della sua prima autobiografia. Quanto al «morente che guarda il sole dal proprio giaciglio», si ritroverà, lo vedremo, nelle ultime pagine di *Novembre*. Per l'appunto, la sventura – come farà di Giacomo – invecchia Garcia d'un tratto, e questo decadimento comincia con l'impedirgli di sentire davvero il proprio furore. Comunque, le passioni sono troppo forti. Si scatenano, ed egli si abbandona per un pezzo alla collera:

«La vista di suo fratello lo irrita a un tal punto... che è tentato di straziare con le unghie la donna il cui abito lo sfiora passando». Allo stesso modo, Djalioh, quando la gelosia lo brucia, graffia Adèle con le sue unghie di ferro; e Giacomo, l'abbiamo visto, si fa sanguinare il petto. Si tratta d'un puro motivo letterario, oppure le rabbie di Flaubert gli ispirano il desiderio femminile di lacerare con le unghie il nemico? Comunque, questo impulso furibondo segna – in tutti i casi che ho citato – il parossismo dell'aggressività e il principio del suo fulmineo declino. Francesco si accorge di questo malessere, si avvicina, interroga suo fratello, con una condiscendenza che spinge l'infelice alle peggiori estremità: Garcia sfodererà la sua spada? Pianterà la daga nel ventre del cardinale? Niente affatto: Francesco si allontana. Un poco più tardi:

«Un uomo giaceva svenuto su una panchina, il primo servo che passava di lì lo prese fra le braccia e lo portò fuori della sala... era Garcia».

Nella *Peste* non inventò nulla, è chiaro. Al contrario, la moda avrebbe voluto che Garcia sfoderasse la spada. Ma no: è troppo vile per sguainare l'arma contro suo fratello. Troppo vile? Allora *bisogna* che egli svenga. L'adolescente, senza accorgersi di codesta stridente contraddizione, ha scelto, per sistemarvi i propri mancamenti, un'epoca di violenza e di sangue; il suo eroe deve uccidere o morire, si dirà, e poi, un po' più tardi, uccide: Francesco perirà per mano di suo fratello. Vedremo più avanti ciò che bisogna pensare di questo assassinio. Torniamo, per ora, su questo folle odio che si chiude con un crollo. Garcia perde i sensi; questa falsa morte è un andarsene all'inglese. Aggiungiamo: una scommessa mantenuta: «Non assisterò a queste feste». E forse – chissà? – una sentenza che il colpevole eseguisce di propria mano. In ogni caso, il cadetto Medici rassomiglia all'eroe di Novembre nel fatto che si sopprime col pensiero – ciò vuol dire, senza muovere un dito. Meno felice e meno sistematico, Garcia non otterrà che un decesso provvisorio. Ma, dopo tutto, l'attacco di Pont-l'Évêque che cos'è di diverso? Quel che colpisce qui è che egli abbia avuto di così buon'ora un senso esatto delle sue costanti emotive. Nell'avversità, il corpo di questo adolescente gli insinuava di lasciar la presa, di abbandonarsi alla pesantezza, di farsi cadavere o cosa inanimata. L'annichilimento, sempre proposto, resta in ogni istante la sua più immediata tentazione, come lo sarà più tardi quella di Sant'Antonio. Effettivamente, il comportamento grossolano e brutale di Garcia ci fa meglio comprendere gli smarrimenti di Giacomo: questo monaco, una prima volta, *cade* in sincope, la seconda volta, dopo un'asta, errando a casaccio, incosciente o quasi, *sviene in piedi*. Fra la sincope e l'ebetudine, tra questa e l'estasi, *Bibliomanie*, quando la si illumina con *La Peste*, ci fa vedere che non vi è che un passo. Intorpidimenti, brume, apatie: altrettante morti riassunte. Non è necessario, infatti, di andare fino in fondo: quando ci si sente precipitare all'indietro o si è lì lì per cadere sul naso, succede che dispositivi di franatura scattino e che la caduta si arresti. L'essenziale, ad ogni ritorno di sventura, è che l'abbandonarsi al vuoto sia possibile: ciò che è in ballo qui, non è la coscienza – Gustave ci fa

sapere a più riprese, in testi *formali* della sua Corrispondenza, che non la smarriva mai: è il *grado di presenza nel mondo*. Vittima, e manipolatore, di forze oscure, il ragazzo, quando spunta il pericolo, arretra vertiginosamente. Ma poiché conserva i propri sensi e si limita a «*distanziarsi*» dalla realtà, in quale settore dell'essere questo bambino pienamente reale può muoversi, allontanarsi, avvicinarsi al mondo, prendere le sue distanze? Rispondo ben chiaro: nel settore del non-essere. Impareremo tra poco che Gustave non è reale che a metà; studieremo in particolare le fasi del movimento difensivo che chiamo qui, non avendolo ancora definito, il suo processo di irrealizzazione. Ma non procederemo, senza prima risalire a *Un parfum à sentir*, salvo a tornare poi a *La Peste à Florence* per mettere in luce gli episodi che ci restano oscuri.

Saltiamo dapprima alla fine del racconto. Brutta da far paura, malata, abbandonata, un poco pazza, Marguerite è all'ultimo stadio della disperazione e dell'abiezione. Per soprammercato la folla – la «moltitudine vile» di Baudelaire – la perseguita del suo odio e dei suoi insulti. Non stupisce che, in circostanze del genere, si pensi di uccidersi. Quel che sorprende è che l'idea del suicidio le venga *tutt'ad un tratto*, come una folgorazione del genio e che le appaia meno come una decisione da prendere che come la scoperta di un segreto.

«La pazza! la pazza gridava il popolo, correndo dietro a Marguerite.

«Ella si fermò e, colpendosi la fronte:

«“La morte” disse ridendo.

«E si diresse a gran passi verso la Senna.»

Di chi parla Gustave? Di Archimede? Eureka! Ella si batte la fronte e ride: si annegherà, certamente, ma il testo è chiarissimo: non è in seguito a un *Fiat* volontario; il suicidio appare come una conseguenza che si trae da sola dalla scoperta di Marguerite. Difatti questa ha appena decifrato l'enigma ridicolo della propria vita: quella folla – che rappresenta un poco il Coro antico – e, più radicalmente ancora, il «mondo», in tutti i sensi del termine – la rifiuta spietatamente. Non si tratta qui di esclusione, di quarantena e neppure di esilio; è con la sua vita che ce l'hanno; essa è condannata a morte fin dalla nascita, e per questo unico motivo, che la sua bruttezza non è sopportabile.

Ecco la sua illuminazione: codesta bruttezza, in quanto si confonde con l'universale rifiuto che provoca, è la sua essenza. Diciamo, se si vuole, che è la sua *essenza-altra*, in quanto si riferisce a ciò che è per gli altri e attraverso gli altri; non importa: al di fuori di ciò, che cosa c'è in lei? Nulla, tranne l'interiorizzazione delle sue tare fisiche e delle reazioni che queste suscitano negli altri. Nulla, se non un soffio vago, un «profumo da odorare», del quale non sapremo gran che, poiché si disperderà nella natura senza che nessuno abbia pensato a respirarlo. La sua essenza, al contrario, si definisce rigorosamente come una proibizione: ella è la donna che porta in sé la negazione radicale del proprio essere, quella che il divieto di vivere colpisce. Ella assumerà codesta essenza col suicidio e si realizzerà nell'atto stesso in cui si sopprime.

Flaubert biasima la folla di tenersi unicamente all'apparenza e di trascurare quel «profumo da odorare» che è l'anima di Marguerite? No. Nell'unica frase in cui fa allusione a quell'inafferrabile profumo, lo pone *sul medesimo piano* della bellezza «da vedersi» della sua rivale Isabellada, insensibile e venale. Poco prima, d'altronde, un personaggio s'è accanito per sadismo contro la sventurata. L'ha spinta nel vano di una finestra: «Essa non poteva sfuggirgli, egli poteva sputarle in faccia tutte quelle ingiurie, poteva raccontarle fino in fondo tutte le pene che ella aveva sofferto, dirle quanto era brutta, mostrarle tutta la differenza che vi era tra lei e la (bella) danzatrice (sua rivale)...

«— Oh! Isambart che ti ho fatto?

«— Nulla, ma mi spiaci... Perché piangere sempre? avere un'aria così cupa, un'andatura così sgradevole, una figura che mi manda in bestia? ... Ah no! sei troppo brutta!...»

Codesto uomo è molto cattivo, senza dubbio: ora, a ventun anni, Gustave prenderà deliberatamente su di sé l'avversione maligna che Isambart prova per la bruttezza. Rileggiamo questo brano di *Novembre*:

«Appassionato per il bello, la bruttezza gli ripugnava come il delitto; è effettivamente qualcosa di atroce un essere brutto, da lontano spaventa, da vicino disgusta; quando parla, si soffre: se piange, le sue lagrime vi irritano... e, nel silenzio, la sua figura immobile vi sembra la sede di ogni

vizio e di ogni istinto ignobile». E Gustave soggiunge: «Così, non perdonò mai a un uomo che gli fosse spiaciuto il primo giorno». La bruttezza è il simbolo immobilizzato del delitto. È ciò che egli dichiara esplicitamente nel 1842; ma, fin dal 1836, ne è tanto convinto da dare al povero Garcia, generosamente, l'anima più nera, la più spaventosa infelicità, e i tratti più repellenti. Basterebbe sfogliare le *Mémoires* e *Novembre* per accorgersi che tale pavido disgusto è tinto di sadismo ed è uno dei tratti più rilevati di Flaubert. A più di cinquant'anni, scrive a Carvalho: «Sono uscito dal teatro nelle condizioni di un signore che ha appena ricevuto sul cranio una gragnuola di bastonate. E non bastava! Giù, sulla soglia, il guardarobiere mi ha fermato, e restai violentemente colpito dalla bruttezza di quell'uomo. Si vede che il Teatro del Vaudeville doveva farmi provare tutti i sentimenti, ivi compreso "lo Spavento"»!

«Poiché quello spavento mi aveva agghiacciato (perdio quant'è brutto! che dentatura!), sono arrivato alla Censura con una fisionomia e un carattere del tutto nuovi... L'ombra di Flaubert ha... concesso tutto per stanchezza, disgusto, abbruttimento e per venirme fuori». (A Carvalho, gennaio '74).

Rifiuta d'altronde il sadismo d'Isambart? Niente affatto; lo dipinge senza indulgenza, ma senza collera, e dirò di questo personaggio che nei suoi confronti, i sentimenti di Gustave sono ambivalenti: il che è naturale, poiché egli rappresenta contemporaneamente l'accanimento degli altri contro l'autore e l'odio misto a paura che la bruttezza suscita in questi. Quanto all'ignobile popolino, non gli rimprovera di odiare quel che è brutto, ma piuttosto di avvilire l'odio insieme a tutti i sentimenti che esso si appropria. Il peggior sadico, d'altronde, è Gustave in persona, che non scrive quella novella se non per tormentare la propria creatura con intollerabili supplizi e che ha inventato Isambart a bella posta per potere, attraverso la sua voce, rivolgersi direttamente a Marguerite e dirle tutto l'orrore che gli ispirava. Ne sia o no cosciente, il giovane autore assume a sua volta il ruolo che attribuisce al Padre Eterno e al *pater familias*: ha deliberatamente creato una creatura orrenda e si offre il lusso di maledirla per le tare di cui l'ha afflitta. È ciò che dà al racconto tutta la sua ambiguità. Perché, nello stesso tempo, l'infelice è incaricata d'incarnare il suo autore. La cosa non mancherà di

sorprendere, se ci si ricorda che Gustave era bello, che glielo dicevano e che lui lo sapeva. Eppure è quel delizioso biondino ad accanirsi su uno sgorbio di donna: tutte le disgrazie di Marguerite – ingannata, picchiata, cacciata dall'uomo che ama, schernita, mezza divorata da un leone, odiata dal popolo, e che soltanto il suicidio riesce a salvare da un linciaggio – provengono dalla sua triste figura. L'autore si è impersonato in lei, ma essa gli rassomiglia così poco che egli passa agevolmente dal masochismo al sadismo. Come se le dicesse: «Non è possibile essere così brutta: lo fai sicuramente apposta». Il che è vero, ma ne vedo il motivo in un colpo di genio del ragazzo: per essere sicuro di mostrarsi spietato con se stesso, per ritrovare in sé l'orrore che il mondo intero prova per lui, per capirlo e dividerlo, per farne la sorgente stessa dei mali che infligge a Marguerite, per proteggersi dal minimo movimento di simpatia verso la sua eroina, cioè a dire verso se stesso, ha trovato questo mezzo: proiettare in lei la propria anomalia sotto la forma del vizio – perché per lui è un vizio – che egli detesta più di tutti gli altri; così potrà dimenticare che la sua vittima non è altri che lui stesso, e trattarsi come lo trattano gli altri, cioè a dire da *vittima*. Che Marguerite lo rappresenti, non se ne dubiterà se si tiene presente 1° Che i due protagonisti di *Quidquid volueris* e di *Rêve d'enfer* sono presenti in questa novella come lo sono stati nella *Peste à Florence* e, a titolo di abbozzo, in *Bibliomanie*, dove Baptisto non esiste che per mantenere la tensione interna propria a tutti i suoi racconti (uno spazio strutturato da un'opposizione fra due persone, colui che frustra e colui che è frustrato). 2° Che si tratta di due donne, le quali si disputano il medesimo uomo, ed una delle quali, un po' modesta in fatto di *sex-appeal*, possiede un'anima, cioè a dire una capacità infinita di soffrire, e dunque s'imparenta con Satana, con Djalioh, con Mazza, con Emma, tutti questi avatar di Gustave Flaubert, mentre l'altra, bella come il sole, ma arida, interessata, senza cuore, appartiene alla linea dei robot, Arthur, Paul, Ernest. 3° Che l'uomo è conquistato senza sforzo dalla *vamp* – la quale, d'altronde, lo pianterà presto – e che la povera Marguerite, *moglie legittima* dell'infedele, è privata da un'usurpatrice di un amore *a cui aveva diritto*. 4° Che la sofferenza dello sgorbio umano si accompagna a uno strano orgoglio e –

Gustave lo dice appositamente – a cattiveria. Non resta men vero che, in *Un parfum*, egli ha scelto di *farsi orrore*. Beninteso, il tema si ispira a un luogo comune del romanticismo; gli autori dell'epoca si compiacciono nel gettare anime sublimi in corpi repellenti. Ma Gustave tratta il soggetto a modo suo, cioè a dire *spietatamente*; l'anima di Marguerite, del resto, non è sublime se non per la sua capacità di soffrire; il suo amore non ci è mai mostrato altro che sotto il suo aspetto negativo, si giudica della sua grandezza da quella della disperazione che rode la povera abbandonata. Ma soprattutto il dramma si svolge su due piani contemporaneamente: al livello superiore, dà occasione a Gustave d'introdurre l'idea del Fato; idea di recente acquisizione, mi figuro, sotto la forma filosofica, ma che, da lungo tempo, è apparsa al bambino come il *sensò* del vissuto e il suo orientamento. Al livello inferiore, che si nasconde sotto al primo, è un regolamento di conti. Ora, la bruttezza di Marguerite permette di raccontare la storia su due piani contemporaneamente. È ciò che comprenderemo meglio, esaminando più da vicino la tara che il bell'adolescente si è attribuito sulla carta. Difatti, se la bruttezza rappresenta la lebbra da cui si crede colpito, che gli altri detestano in lui e che egli detesta con essi, pur detestandoli, i caratteri principali del simbolo ci informeranno sull'oggetto simbolizzato.

Si tratta, in primo luogo, di una definizione ricevuta e costituzionale. Bisogna intendere che Gustave comincia col dichiararsi colpevole, ma, subito dopo, sembra voler mostrarsi, innocente: è nato con un vizio di conformazione mentale, come Marguerite con un fisico ingrato. Egli domanda subito: «Di chi è la colpa?» e risponde come Charles Bovary: «Di nessuno, è la fatalità». Marguerite è orribile: non è colpa sua. E il povero Isambart, se è un po' sadico lungo i margini, non ne ha colpa neanche lui. Si biasimerà il popolino? Eh no: gli uomini sono cosiffatti che detestano la bruttezza e la miseria. Insomma, tutti sono assolti. Tanta indulgenza, in un bambino disgraziato e pieno di rancore, non manca di riuscire un poco sospetta. Tuttavia, è ostentata e Gustave vi crede; vi crederà per tutta la vita. Ma bisogna notare che i non-luogo a procedere non si fondano sul determinismo meccanicistico – quello che suo padre tenta d'insegnargli – ma sulla Fatalità antica: Flaubert intende non lasciare il minimo dubbio su

questo punto, poiché egli dà al Destino, fin dalle prime righe della novella, il suo nome greco di «'Ανώγκη». Ora, il Fato, quale egli lo concepisce, è esattamente il contrario del determinismo. Se accettassimo i principi del dottor Flaubert, va da sé che assolveremmo tutti; e, dal suo punto di vista, avremmo ragione: il mondo è un turbine di atomi che si spostano, si uniscono e si dividono, secondo leggi inflessibili: nessuno l'ha creato, nessuno lo governa. La bruttezza di Marguerite, risultato del tutto fortuito di un incontro di varie serie causali, non è che un fatto – d'altronde esterno a lei, poiché tutto in lei, ivi compresa «lei stessa», è esteriorità. La bellezza, la venalità d'Isabellada sono dei fatti; non si può dirne niente, se non che così è. Non c'è né Bene né Male. Appena appena il Falso e il Vero. Il sapere ha applicazioni pratiche che permettono agli uomini di guidare in parte la loro vita, poiché insegna loro a riprodurre questa o quella causa per ottenere questo o quell'effetto.

Il Fato, in Gustave, è la necessità per una vita di viverci fino a una morte definita in anticipo, che la attende all'ora fissata, nel luogo fissato, e di svolgersi fastidiosamente in un seguito di episodi il cui piano dettagliato è stato stabilito prima della sua nascita. In certo modo, suo padre non vi farebbe opposizione, lui che doveva pensare, come Laplace, che un'intelligenza sovrumana, conoscendo le leggi dell'universo e lo stato presente delle particole che lo compongono, sarebbe in condizione di prevedere la successione dei suoi stati ulteriori fino alla fine del mondo. Ma vi sarebbe un malinteso: per il chirurgo primario, si può modificare una situazione agendo sopra i fattori che la determinano; per Gustave, no. Le azioni che si intraprendono – le più meditate, le meglio calcolate per modificare il Destino – altro non possono che realizzare «quel che era scritto». Non occorre altro, perché le nostre vite irrimediabili rimandino tutte a intenzioni estranee e perché in ciascuno l'esteriorità del determinismo sia sostituita dall'interiorità di un *vassallo arbitro* applicato suo malgrado a realizzare l'*intenzione-altra* che ha deciso del suo destino. Di colpo, si vede rinascere l'idea di colpevolezza. Tutti innocenti? E se si fosse tutti colpevoli, a cominciare da quegli Altri che ci hanno manovrato prima ancora che fossimo concepiti?



Torneremo sul problema. Per adesso, dobbiamo capire Marguerite. Ora, ricorrendo al Fato, Gustave, dopo averla proclamata innocente, le dà la responsabilità della sua bruttezza. Certo non lo dice, ma quel che si può leggere in ogni riga è che la bruttezza *offende*. Meccanicista, egli registrerebbe spassionatamente l'azione delle strutture anatomo-fisiologiche sul comportamento di questi animali rigorosamente condizionati, sia al morale che al fisico: gli uomini. Ora, ne è ben lontano, dal momento che è lui, *per primo*, a pensare che la deformità del corpo nasce dalla cattiva volontà. Il giovane esteta la giudica *imperdonabile*; crede di scoprirvi non so quale mira maligna; si è brutti *per piacere*: è press'a poco il linguaggio che Isambart adopra con Marguerite. Gustave vi ritrova, del resto, una credenza popolare: non si parla di «bruttezza aggressiva»? Egli del resto lo sa, e ricorre al popolo, di cui Marguerite *provoca la collera*, per infliggerle una condanna: Isambart, Gustave e la folla pronunciano una sentenza di morte contro Marguerite per *peccato di bruttezza*. Strana concezione: da un lato essa fa della bruttezza una determinazione ricevuta, la cui legge è l'esteriorità e che, risultato passivo dell'ereditarietà, degli incidenti intra-uterini, ecc., si prolunga per passività – e da un altro lato, più arcaico, più profondo, considera responsabile colui o colei che ne sono afflitti. In certo modo, tuttavia, codesta determinazione doppia e contraddittoria dà conto abbastanza bene della nostra reazione spontanea: nell'uomo, tutto è tutto l'uomo, un viso, per esempio è, insieme, dato e vissuto; è un'inerzia turbata da atti di comunicazione, senza tregua alterata, percorsa, agitata da espressioni che se la assumono e si manifestano attraverso e per mezzo di essa, componendone i tratti. Non un attimo il volto umano sussiste nella solitudine dell'essere: esso è vissuto, compreso, è una *fisionomia*; il riposo stesso – la calma dagli occhi vuoti delle statue greche – è intenzionale; significa l'adattarsi dell'interno all'esterno e, paradossalmente, la mobilitazione totale del corpo. Di colpo, il lato materiale dell'espressione diventa esso stesso espressivo. Doppiamente; un naso rosso condiziona un sorriso – fino a un certo punto: la bellezza del sorriso può far dimenticare il rosso del naso – e, soprattutto, la fisionomia – nel sonno come nella veglia – diventa un carattere permanente della testa. Codesta carne scavata dai

significati, dà a tutti questi la propria singolarità, la propria irriducibile materialità; con ciò, essa viene a partecipare all'intenzionalità generale e appare, nella sua stessa struttura, la manifestazione di un'intenzione profonda. La fisionomia, materia che determina la forma, sorriso delle profondità, intravisto sotto i sorrisi di superficie, si direbbe che sia l'inerzia dell'essere, manifestantesi come scelta. Tale impressione non è del tutto falsa, nella misura in cui si è potuto dire che ciascuno, a quarant'anni, è responsabile del proprio viso. E poi è vero che il sentimento di esser brutti, imbruttisce. Ma quel che ci importa è che un volto, libertà incatenata, materialità superata, giustifica apparentemente questa confusione iniziale fra l'estetica e il morale. Bello, rassicura; brutto, sembra rivelare l'orrendezza di un'anima; peggio, sembra profetizzare la sventura: un po' dovunque, i fattori di malie hanno due o tre di questi caratteri: sono disgraziati, bizzarri (fuori del comune o stranieri) e brutti. La bruttezza non è necessaria, ma quando vi è, gli altri due caratteri sono impliciti in essa: una donna veramente brutta sorprende, stona in mezzo alla banalità «qualunquista» delle teste umane, e nessuno dubita che essa non sia infelice. È a questo livello che bisogna prendere il vassallo-arbitro: la donna brutta non è contagiosa a modo di un coleroso o d'un appestato: questi non possono trasmettere che il male di cui soffrono, e niente impedisce, in conseguenza, di considerare razionalmente il contagio *come esteriorità*, e dal punto di vista determinista e meccanicistico. Ma il fattore di malie non comunica il *proprio* male: così il napoletano che incontra una «scorfana» pensa che sua moglie sta per morire o, nella migliore delle ipotesi, che egli stesso si romperà subito una gamba. In tal senso, scopre, nella *jettatrice* un'anonima malignità che sceglie le proprie vittime, intonando a ciascuna di esse la catastrofe che deve colpirla. Questa potenza d'ordine spirituale non appartiene, certo, alla fattucchiera che, spesso, non è neppure cosciente del male che fa: tuttavia, il potere maligno si manifesta *per suo mezzo*, attraverso la disgrazia che l'ha colta inizialmente e che essa ha dovuto interiorizzare, vivere giorno per giorno, e che, tutto sommato, essa coltiva per il solo fatto di esistere e di desolarsene. È qui che avviene la contaminazione per la coscienza popolare: il principio maligno che ha creato

quella sciagurata apposta perché possa contemporaneamente soffrire e nuocere, va da sé che straripa all'infinito fuori di lei, ma per il solo fatto di prolungarsi in essa, come ragione sufficiente della sua vita, e che essa se l'appropria come la sostanza medesima del vissuto, percependo, provando, optando, decidendo in quanto è, in quanto sa essere e che rimarrà la donna irrimediabilmente orribile, colpita dal Male nel suo essere, in quanto codesta orrendezza non è inerzia, ma deve superarla e conseguentemente addossarsela con ciascuna delle proprie scelte (per esempio, in quanto il suo gusto smodato per i dolci è un sostituto, per spostamento, di un desiderio sessuale che il suo fisico – essa non lo ignora – le impedisce di soddisfare, e anche in quanto – più che gli specchi – lo sguardo degli altri e i loro comportamenti le riscoprono ogni momento la tara che vorrebbe dimenticare e che, di conseguenza, quella bruttezza svelata è alla base del rapporto antagonista che essa mantiene con loro), si dirà che essa *esiste* il Male con cui è stata colpita, che lo ha interiorizzato come il principio permanente che regola le sue percezioni, i suoi sentimenti e i suoi comportamenti, in breve che se li riappropria e che ne assume la responsabilità. Libero arbitrio? No, perché lei non può far sì che esso non sia, e che non motivi tutta la sua condotta. Ma *vassallo-arbitrio*, sicuramente: perché fintantoché non si uccide, essa è complice della decisione maligna che l'ha generata; meglio, è questa medesima decisione che si continua nella libertà della sua creatura, ma rimanendovi come Destino per spingerla sempre, a dispetto di lei stessa, al peggio: a ciò che le procurerà più pena, a ciò che più nuocerà agli altri. Infatti, la decisione presa in tale o in tal altro momento, può, in superficie, apparirle innocente e senza rapporto col male che la rode. Ma il Male è in lei, poiché è la sua totalità e il suo destino, devia verso se stesso la condotta scelta, cioè a dire, *in tutti i casi*, verso il peggio: anche di ciò la sciagurata è colpevole, perché quand'anche pretende di ignorarlo, ne è profondamente cosciente.

Va da sé che non ho tentato qui una fenomenologia vera della bruttezza: ho voluto spiegare, mediante ragioni che non chiamerò oggettive, ma intersoggettive, la reazione che essa provoca in un grandissimo numero di persone. Gustave, adolescente, è tra queste. Lo conosciamo superstizioso e

oracolare: se ha prodigato in *Madame Bovary* gli intersegni premonitori non è col proposito puerile di dare un giro di vite supplementare al romanzo, facendo presentire la fine sin dall'inizio, è, in verità, che vedeva la propria vita popolata d'intersegni – di solito annunciatori del peggio. La bruttezza era uno di questi. Per un bambino passivo e sinistro, convinto d'essere trascinato verso la fine più spaventosa da un destino ineluttabile, l'incontro con un uomo fisicamente infelice era un vero trauma: bisogna ricordarsi che, nei periodi in cui si sfiora la depressione mentale, manca la forza per dominare e superare l'apparizione di un volto orribile, di un'espressione truce e forzata: essa s'imprime nella mente e vi rimane, è l'immagine profetica del nostro Male. Gustave non è certo, nella sua prima adolescenza, sull'orlo della depressione, ma ne presenta qualche segno: le parole e le cose penetrano indigeste in lui, trasformate in minacce inerti dalla sua propria inerzia. Per tal motivo è vero che la bruttezza lo offende e lo spaventa: è il suo inesorabile Destino ammicchiato in un volto e che si offre, *completo*, alla sua intuizione. Più siamo passivi, in effetti, più la chiave del mondo, la prassi, questa lotta serrata contro il destino, ci è sfuggita dalle mani, più *subiamo* l'orrendezza altrui, più questa ci sembra insormontabile, in noi come determinazione insostenibile del vissuto, nell'altro, che concepiamo a nostra immagine, come sostegno inerte, doloroso e responsabile d'un atroce Destino, **\*\*\*\*\*** e più essa appare come l'insopportabile Verità di questo mondo. Tale è Gustave, tale resterà sempre. Per lui, Marguerite è *colpevole*: questa vittima ha il suo vassallo-arbitro, cioè a dire che il Destino, determinismo a rovescio, è, in lei come in Gustave, la *libertà di essere sventurata*. Le si lascia la scelta dei mezzi, ma, checché intraprenda, questi porteranno alla realizzazione dello scopo prefisso, che non può essere se non un aggravarsi delle sue disgrazie: essa lo sa oscuramente, ed è questa la più grande delle sue colpe; sa, quando tenta un passo, di non fare altro che avvicinarsi al disastro oggettivo che è stato deciso in alto loco. In altri termini, l'Essere è una scelta; solo che è, in ciascuno di noi, la scelta dell'Altro. Vi sono dunque *due* colpevoli: io, che assumo e realizzo questa scelta cattiva e trascendo con le mie opzioni particolari; l'Altro, creatore sadico, che mi ha fatto per il delitto e la

sventura. Ecco dove Gustave voleva arrivare: questo giudice-penitente si accusa per meglio condannare l'Altro. D'accordo, non è amabile, è cattivo, realizza ad ogni battito del cuore codesto male radicale: l'identità del delitto e della sventura, la subordinazione di un se stesso responsabile e cosciente a un *Alter Ego* prodotto in lui dall'Altro. Doppia cattiva, Marguerite, immagine dell'autore, è condannata a essere libera – libera per il Male – cioè a dire a interiorizzare codesta inerte determinazione, la bruttezza – il che provoca il Male esteriore (malevolenza, sadismo, scandalo, linciaggio) e, per reazione, il Male interiore (sofferenza, vergogna, invidia, cattiveria); fra l'uno e l'altro si stabilisce un rapporto dialettico che non cesserà neppure con la morte di Marguerite (il suo cadavere finisce su una tavola anatomica). Ma l'Altro? Colui che ha creato Gustave? Colui che Gustave ha imitato – senza dubbio per meglio comprenderlo – nel creare Marguerite? Non è egli, sotto il nome di «'Ανάγκη», il primo criminale? Eccoci tornati alla predestinazione. Ma stavolta il cadetto è assai più esplicito. Ricordiamoci di quell'*Eureka* che è immediatamente seguito da un tuffo definitivo. Marguerite ha compreso che veniva *rifiutata* dal tribunale dei suoi simili e che quella severa sentenza non faceva che mettere in chiaro un vizio ontologico che le aveva tolto, fin dal primo giorno il diritto di vivere. Così Gustave, nato colpevole, cioè a dire un Flaubert inferiore – cosa che una gloria della scienza, giustamente orgogliosa del proprio figlio maggiore, non poteva ammettere – è una mancanza d'essere, una mancanza nell'essere. Ora, foss'anche in quanto lacuna, questo non-essere ha uno statuto ontologico: è. Ciò significa: inerzia, condizionamento nell'esteriorità, ma anche permanenza. Questo concavo niente, il bambino deve, senza dubbio, interiorizzarlo sotto forma di peccato originale. Ma non si è messa da sé, codesta incrinatura, nella plenitudine del reale: è stato necessario introdurvela. Chi dunque, se non il Dio che fece Satana e Marguerite, il Padre che fece Achille a sua immagine e Gustave a immagine di un antropopiteco, o di una bruttacchiola disprezzata, respinta da tutti? L'atto originale è screditato: è un vizio di forma *voluto* (parlerebbe, altrimenti, di Fato?) che produce una creatura per tacciarla di nullità. La nullità, essendo stata lo scopo reale del progetto creatore, il vuoto che ne risulta, parassita

dell'essere, è in se stesso uno scandalo ontologico, in quanto *non-essere che è*; lo scandalo cesserà se questo niente presuntuoso prende coscienza di se stesso e riconosce, abolendosi, che è stato creato e messo al mondo soltanto per non essere più o, se si preferisce, che l'Altro ha posto in lui questo fine ultimo, che è anche lo sviluppo temporale della sua essenza: sopprimersi. Situazione paradossale: l'autore dei suoi giorni lo rifiuta nell'atto stesso di produrlo, lo produce per rifiutarlo e affinché la sua creatura si accolli, a tempo debito, quel rifiuto e si odi abbastanza per abolirsi. Eppure è proprio questo che Gustave ha voluto dire: non vi è né Padre né Dio all'origine di Marguerite. Appena appena il Fato. Ma, l'abbiamo visto, è il giovane autore stesso che ha creato la povera donna nell'odio, e perché il mondo intero la condanni a morte. Non dubito che abbia sofferto e digrignato i denti quando si accaniva sulla infelice e, soprattutto, quando *si detestava in lei*. Ciò detto, che cosa vuol far capire? Che suo padre l'ha amato e poi respinto? Senza dubbio. È la frustrazione d'amore che è al centro del racconto, e poi? Che Achille-Cléophas medesimo, generandolo, ha *voluto* respingerlo? Che gli ha dato, deliberatamente, una tara inaccettabile per la famiglia Flaubert, ciò che equivale a scacciarlo con l'atto stesso che ve l'ha fatto entrare? Notiamo che in *Un parfum* Gustave, creatore, è il proprio padre, ma che il saltimbanco amato da Marguerite, e che la abbandona per Isabellada, è Achille-Cléophas anche lui. Come se Gustave dicesse al chirurgo primario: «Hai cessato di amarmi perché ti ho deluso. Non è di questo che te ne voglio, perché sono deludente davvero, ma ti rimprovero di avermi fatto tale». Queste proteste non starebbero in piedi, a dispetto di tutti i sofismi che abbiamo appena riferiti, se Gustave si giudicasse vittima di una malformazione fisica o mentale: anche se giudica che coloro che ne soffrono finiscono alla lunga per interiorizzarli, non ignora che si tratta di casi imprevedibili e che il Padre di famiglia non ha avuto né l'intenzione né i mezzi di infliggerglieli. Qual è dunque l'essere contemporaneamente naturale e istituzionale, che egli può in tutta coscienza rimproverare a Achille-Cléophas di avergli voluto dare? *Un parfum à sentir* non ce lo dice: invece la cosa è esposta in un testo straordinario della *Peste à Florence*, sul quale ora possiamo tornare.

«(Garcia) era debole e malaticcio, Francesco era forte e robusto; Garcia era brutto, goffo, era molle, privo di spirito; Francesco era un bel cavaliere dalle maniere eleganti... *Era dunque* \*\*\*\*\* il maggiore, il preferito della famiglia: a lui tutti gli onori, le glorie, i titoli e le dignità; al povero Garcia, l'oscurità e il disprezzo.»

Abbiamo letto bene: Francesco è avvenente, capace, ben piantato, dunque è il maggiore. Due idee sono entrate in collisione compenetrandosi. L'una e l'altra molto ragionevoli: era il maggiore, a lui l'eredità; questo bel cavaliere era l'orgoglio di tutta la sua famiglia. Una bella follia nasce dal loro intrecciarsi: aveva tutte le qualità dunque era il maggiore. E Garcia? Ebbene, queste gli mancavano tutte, dunque è il cadetto. Per Gustave, lo *status* di primogenitura – natura e cultura in una volta – determina le qualità del bambino: il primo nato sarà il migliore. Perché? perché è il primo. Si vorrà dire forse che Gustave si è spiegato male, che Cosimo *ricosce* queste qualità a Francesco perché è il futuro capo della famiglia, ma che, in realtà, costui non le possiede. No, no – le idee sono precise, nettamente espresse, venti volte ripetute nella novella: è *vero* che Garcia è vile, cattivo, debole e brutto. Di suo fratello, non mi spingerò a dire che è un modello, ma per la sola ragione che Gustave odia quel genere di uomini, temuti, seducenti, brillanti, il cui immediato e spontaneo adattarsi a tutte le situazioni si accompagna necessariamente a questo vizio cardinale: la soddisfazione. Francesco è Enrico quale appare alla fine della prima *Education*. Ma quanto alla bellezza, l'intelligenza, il coraggio e la forza, sì, siamo sicuri che egli le possiede e che fanno parte della sua primogenitura. Come se queste virtù scaturissero spontaneamente dal suo stato di erede, di futuro *pater familias*.

È una follia? Vi vedrei piuttosto un lampo di genio nato dalla sofferenza e dall'odio. Non è certamente vero che i fratelli maggiori valgano di più dei cadetti; ma il favore del padre e, nelle società feudali, la certezza assoluta di essere un giorno il Capo della Casa, danno spesso al primo figlio un'audacia tranquilla, una felice sottomissione, la coscienza dei propri doveri e delle proprie capacità, insomma tutte le condizioni favorevoli in partenza. Dopo di che, quel ch'egli ne fa non riguarda che lui. Il *pater familias* è tutt'insieme il

suo creatore e il suo padrone, ma rappresenta anche, poiché questo primogenito deve sostituirlo, l'immagine più intima del suo possibile domani. Nelle nostre famiglie coniugali l'amore e la fiducia della madre danno al bambino che essa preferisce – e che non è sempre, anzi, di rado il primogenito – ciò che ho chiamato prima la sovranità: ne risultano, quando suo favorito è il cadetto, delle compensazioni, tutt'un giuoco complesso di squilibri e di ritrovati equilibri, una interiorizzazione, attraverso i bambini, dell'antagonismo dei genitori; la partita non è chiusa. Insomma, non sempre. Nelle famiglie «patriarcali», il padre regna e poiché la gerarchia dei figli è basata sul diritto di primogenitura, egli, con una scopata, fa nascere il suo favorito *nell'oggettività*. Lo amerà, quale che sia il suo volto, ma non come le madri che preferiscono a tutto la carne della loro carne, senza domandare nulla: codesto amore oggettivo, fondato su una condizione sociale, che esprime essa stessa la società intera e l'insieme delle istituzioni che assicurano l'ordine feudale, è tutt'insieme esigenza e generosità. Del resto, non è rivolto alla piccola esistenza azzardosa e fortuita che è appena nata, ma all'essere sociale del proprio futuro sostituto: sarà una cosa sola per il piccolo favorito interiorizzare codesto amore e prendere coscienza di quell'essere oggettivo, cioè a dire della sua assoluta superiorità. Così, le qualità di Francesco nient'altro sono se non il felice sviluppo delle sue buone occasioni. È abile, perché si sente a suo agio nella pelle di futuro padrone; buon parlatore, perché il linguaggio, come ogni altra cosa, gli appartiene; la sua aristocratica benevolenza indica come sia cosciente delle responsabilità estreme che assumerà alla morte del padre. Per lo stesso motivo, Garcia, secondario per essenza – cioè a dire al livello del *Fiat* paterno – è del tutto privo di quell'amore che gli avrebbe permesso di amarsi. A che pro darsi da fare, imparare, progredire? Egli deve mantenere il proprio rango, intendiamo: *restare al proprio posto*, mai più in alto; ecco la base. I due fratelli sono egualmente alienati: in ciascuno di essi l'esistenza è sottomessa all'essere, cioè a dire all'Altro, ma l'alienazione è favorevole a Francesco, sfavorevole a Garcia. La data della sua nascita prescrive a questi il limite delle sue ambizioni. È molle, ci dicono? Perbacco, è il suo dovere; non gli salti in testa di eclissare con le sue virtù il futuro capo della



famiglia; e poi, perché affaticarsi, dal momento che, comunque, gli onori e il danaro andranno al primogenito? Francesco ha la *sufficienza*: non dipende che da suo padre, cioè a dire, in un certo senso, che da sé. Poco gli importa che il vecchio Cosimo, dopo averlo generato, abbia fatto bambini a dozzine: le sue prerogative non saranno intaccate. Garcia, questo essere relativo, è condizionato fin nei suoi più riposti pensieri, fin nel suo carattere, fin nelle ossa, non soltanto dalla sua astratta condizione di cadetto, ma da colui che la rende concreta e insopportabile, da quel fratello che lo vede, che gli parla e le cui sfolgoranti virtù – che sono dei privilegi – hanno per risultato diretto di suscitare le tenebre del vizio nel cuore del cadetto. Perché il vizio stesso, in Garcia, è relativo: non nasce direttamente dalla sua essenza singolare, non è che il rovescio delle virtù di Francesco. L'essere di Garcia si riduce al suo Essere-Altro, è un limite *a priori* imposto dall'Altro; è una negazione imposta dal Padre, sotto codesta forma imperiosa: «Proibizione di andare più avanti» e incarnata dal suo figlio maggiore, la cui plenitudine lo rimanda senza tregua al non-essere. Di qui, l'unica e vana passione del cadetto: sostituirsi al futuro capo della famiglia, uccidendolo se non vi è altro mezzo.

Non vuol dire: le sue passioni hanno un bell'essersi inserite, assai prima della sua nascita, nel suo *status* di cadetto, esse non appariranno se egli non le realizza; le sue intenzioni omicide non possono derivare dalla sua essenza – benché vi siano comprese – come proprietà matematiche: esse esisteranno come determinazioni reali e datate della sua soggettività *a condizione che le faccia proprie*. La sua vigliaccheria – per non citare che un esempio – è vero che è indotta in lui dal coraggio del fratello, ma non sarebbe che un fatto virtuale se non gli fosse capitato davvero di prendere paura e di fuggire dai campi di battaglia. È qui che ritroviamo il *vassallo-arbitrio* di Marguerite e che comprendiamo finalmente la bruttezza simbolica di cui l'autore ha voluto affliggerla. Perché Garcia, quando fugge, quando si rode di gelosa ambizione, quando sogna di uccidere Francesco, si rende totalmente responsabile della propria realtà soggettiva; è lui, è lui solo a ispirarsi quelle pulsioni maligne e a farle esistere; eccolo dunque spaventosamente colpevole. Ma, da un altro punto di vista, senza tuttavia scusarlo, Gustave ci dice chiaramente che per l'attualizzazione dei suoi vizi

o la ruminazione dei suoi sinistri progetti, il cadetto dei Medici altro non fa che interiorizzare lo *status* che gli è stato imposto e che lo definisce per difetto. Ossia, quando Garcia sogna di assassinare Francesco, *realizza* la propria condizione di cadetto. La realizza *spontaneamente*. E altrettanto spontaneamente quando cade svenuto durante il ballo. Ma la spontaneità non esclude l'eteronomia, al contrario. Spontaneità alienata, libertà guidata, ecco il vassallo-arbitrio. Marguerite era colpevole d'interiorizzare la propria bruttezza; in effetti, lo faceva spontaneamente, ma era costruita in tal modo da dover operare tale interiorizzazione a esclusione di ogni altra. Similmente Garcia ha appena appena licenza di interiorizzare l'essenza imposta, in modo da portarne tutta la responsabilità. Ciò significa eseguire da sé, e a proprie spese, la sentenza pre-natale che lo condanna alla mediocrità e all'invidia; eccolo dunque colpevole: la sua anima è nera, un'impotente e gelosa ambizione lo tormenta, egli trasuda cattiveria, *dunque* è il cadetto. Eccoci ricondotti al Male radicale: il giovanotto è punito, fin dalla sua concezione, per una colpa di cui è stato deciso che la commetterà; più esattamente, la colpa non è che l'inevitabile interiorizzazione del castigo anticipato; cattivo, perché cadetto, cadetto perché cattivo: questo mulinello ci scopre la profonda infelicità di Garcia, cioè a dire la sua anima ossessionata. Checché egli pensi, checché egli provi, checché intraprenda, attualizza la sua non superabile condizione di cadetto.

È dunque ciò che è simbolizzato dalla bruttezza di Marguerite? È questo, il delitto che Gustave rimprovera al *pater familias*? Sì: dopo *La Peste à Florence* non possiamo più dubitarne, è questo. Difatti, in quella notte memorabile in cui fece Gustave, Achille-Cléophas poteva temere che il suo futuro rampollo fosse imperfetto o malato, ma non prevederlo a colpo sicuro: si assumeva un rischio, ecco tutto, e di ciò suo figlio non poteva fargli colpa. Invece, nove anni dopo la nascita di Achille, il chirurgo primario aveva una certezza – formale, ma assoluta: checché capitasse, il suo primo figlio sarebbe stato, di nove anni, maggiore del nuovo venuto. Eccolo, il baco nel frutto, il difetto del diamante: *cadetto*; il bambino sarebbe nato cadetto, il padre Flaubert lo sapeva, e tale certezza non lo ha trattenuto, Meglio, poiché lo voleva, quel secondo figlio, è *per avere un cadetto* che lo ha generato.

Bah! si dirà, non era fargli un così gran torto, dopo tutto. Non lo si creda: la condizione del secondogenito è variabile; tutto dipende dalla cellula familiare e dalle sue strutture. Di due fratelli, che non sono gemelli, bisogna bene che l'uno sia maggiore dell'altro; codesta necessità fisica non costituisce di per sé un destino, tranne che sia accompagnata da una decisione culturale. E passi, del resto, se si tratta di un'istituzione universale: il bambino vi si sottomette più facilmente perché «è così». Ma quando Gustave viene al mondo, il diritto di primogenitura è abolito. Tuttavia, in casa Flaubert, in certo modo esiste. Piace al Genitore mantenerlo. La struttura familiare è tale che codesto regime preferenziale appare contemporaneamente come una determinazione oggettiva del costume sociale, in linea di principio, antiquata, o, in certi strati privilegiati, passata dal diritto istituzionale ai costumi e, in un ambiente in generale ostile, come una libera decisione, come un *Fiat* soggettivo del *pater familias*. In una società dove il diritto di primogenitura, soppresso nel Codice, sussiste qua e là, isolatamente, una soggettività capricciosa e sovrana lo rianima in un punto particolare e lo afferma creando un cadetto per affliggerlo con uno *status* di inferiorità. Altrimenti detto, il padre ha avuto «una sua idea»; in ogni caso, Gustave ne è persuaso. E che cos'è essere cadetto, se non sentire il proprio essere – cioè a dire il proprio *status* – come *altro*? Dobbiamo intendere contemporaneamente che esso è voluto da un altro e che fa di Gustave, personaggio relativo, un *altro* dai Flaubert – i quali sono tutti degli assoluti. Meglio ancora: essere cadetto è differire da se stessi; la spontaneità del vissuto tende ad affermarsi sovranamente – sono io, vivo, mi sento vivere – ma lo *status* la contiene e la nega: nel momento in cui il bambino si afferma, si sente secondario; vive la contraddizione tra la sua *esistenza* e il suo essere, come Marguerite quella tra il suo amore e la sua bruttezza. Cadetto, Gustave è inferiore e responsabile della propria inferiorità. Non si è «inferiori» nella famiglia Flaubert: bisogna essere degni del padre glorioso che la governa. Se vi ha maledetti nel fabbricarvi, e ha dunque deciso che sareste indegni, non vi sono che due soluzioni. Spingere all'estremo la sottomissione colma di rancore e *realizzarsi* come nulla con lo svenimento o col suicidio; spingere fino al delitto la ribellione rabbiosa.

Due soluzioni che, nel piccolo Gustave, non sono che una. Due maniere di farsi relativi, beninteso. Ma, soprattutto, due modi di vivere la contraddizione fino in fondo, cioè a dire, senza nulla trascurare di ciascuno dei due termini. Libertà incatenata, l'assoluto non ha che un modo di farsi assolutamente relativo: abolirsi; ma, nel medesimo tempo, l'altra soluzione è data; se, sopprimendosi come persona individuata, il giovane *si realizza* come cadetto, si abolirà come cadetto se decide di sopravvivere *in persona* e di sopprimere il primogenito. In realtà, l'abbiamo già capito, un cadetto che si è liberato del fratello maggiore con una pugnolata, salvo che la faccenda sia stata regolata nel più grande segreto, e che nulla mai ne trapeli, rischia assai di designarsi ai giudici come un cadetto assassino, che è una maniera, fra le altre, di manifestarsi relativo e secondo, dunque di esprimere spontaneamente la propria pura essenza prefabbricata e di tornare ad accollarsela: condannato a morte, giustiziato, avrà, per vie traverse, raggiunto Marguerite nel non-essere che è il suo destino. Senza per questo sfuggire al verdetto eterno e pre-natale: morta, Marguerite non cessa di esser brutta che per diventare carogna; giustiziato, Garcia resterà *in saecula saeculorum*, un cadetto. Solo che, di queste due imprese inseparabili, la prima rappresenta il movimento pratico della realizzazione e la seconda non è che il suo rovesciamento immaginario. Il suicidio, certamente, Gustave non l'ha mai tentato sul serio. Ma ci ha pensato su, ne ha visto la possibilità intima: significa esitare in presenza di una soluzione reale e finalmente scartarla o piuttosto rimandarla a più tardi; in linea di principio – persino se talvolta si è compiaciuto di figurarsi la propria morte, il rimorso di suo padre, ecc. – questo atto differito, sempre a portata di mano, appare come una determinazione intima del giovane, virtuale se si vuole, ma non immaginaria. Uccidere Achille? È un desiderio fondamentale dell'adolescente, ma è un desiderio irreali, che si manifesta nei momenti in cui lo scrittore si abbandona e cede la penna a un onirismo guidato: se guardiamo più da vicino le ultime pagine della *Peste*, vedremo quali reali intenzioni copre questo desiderio sognato.

Alla falsa morte, allo svenimento, il ragazzo non ci arriva mai: non va mai oltre l'ebetudine e la malinconia letargica; altrimenti detto non perde mai i

sensi; ma la storia di Marguerite dimostra che molte di quelle ebetudini erano la conseguenza di una illuminazione precedente – sempre la stessa. *L'idea sprizza* in Marguerite e quel povero sgorbio corre immediatamente ad annegarsi. Sappiamo quel che essa ha compreso: il rifiuto inflessibile che mi si oppone è scritto in anticipo nell'essere: *sono io stessa*; falla cosciente nella plenitudine, che esige, per sanarsi totalmente, la mia scomparsa; detestabile e detestata, mi detesto fino a distruggermi, è la mia essenza, e il mio suicidio mi compirà come supremo oggetto dell'odio universale (il mio compreso), con l'annichilimento che è il *mio* imperativo categorico, diventerò quello che sono. Il giovane autore pensa e sente del pari, meno drammaticamente, ma altrettanto profondamente. Quale che sia la violenza delle passioni provocate dal ritorno eterno delle cerimonie familiari, ciascuna delle quali torna a instaurarlo cadetto, queste non arrivano a contestare in lui l'accettazione *a priori* della maledizione paterna e la coscienza della propria colpevolezza; ciò significa che esse sono vissute *nella prospettiva dell'auto-distruzione*, ciò che contribuisce a rendere conto del loro carattere passivo: davanti ad Achille, la collera può sconvolgerlo; restar pallida: disarmata in anticipo da un'acquiescenza fondamentale, essa non può che ritorcersi contro lui stesso, contro la sua indegnità, e mimare la morte. Dico *mimare* perché, quando si tratta del suicidio, il giovane autore, a quindici anni, non trova nessuna soluzione soddisfacente: Marguerite *si dà* la morte; l'acqua del fiume è lo strumento necessario: è imbarazzante; perché la sua fine fosse pura, bisognerebbe che la donna si sopprimesse da sola, nell'attimo in cui il rifiuto universale, interiorizzato, raggiunge in lei *l'essere-per-il rifiuto* che le ha dato il suo creatore: l'unità vissuta e cosciente di questa doppia negazione dovrebbe essere, di per se stessa, la morte, senza dover ricorrere a uno strumento materiale. È per tale ragione che Gustave, qualche mese più tardi, consente che la rabbia passiva di Garcia – la quale corrisponde alla medesima presa di coscienza – lo precipiti nella falsa morte, svenimento che l'autore ha sovente sfiorato, mai conosciuto; respinto da Cosimo e dall'aristocrazia fiorentina, la conclusione si ricava da se stessa nell'esistenza parassitaria del povero luogotenente: il quale perde conoscenza. Codesta falsa morte è un progresso del pensiero

onirico di Gustave: è così perfettamente accordata con le esigenze della situazione, così spontanea, anche, così discreta che nessuno ci fa caso. Il ballo continua: alle prime luci dell'alba, quando gli ultimi invitati sono andati via, si scopre la sala, un servitore imperturbabile lo getta nella spazzatura, senza che il mondo abbia perduto niente della sua plenitudine. Tuttavia Gustave non è soddisfatto di questo perfezionamento: lo svenimento va benone; egli vi vede la radicalizzazione delle proprie abitudini, il loro *sensò*. Ma precisamente perché codesti stati letargici e coscienti gli sono familiari, perché l'abolizione momentanea della sua coscienza gli appare, in tali momenti di fuga, come la sua tentazione, non ignora che quella falsa morte sarebbe, se potesse aver luogo, seguita da resurrezione. Egli si spingerà molto più avanti in Novembre, come vedremo. Ma questo perché è entrato nella fase pre-nevrotica. Per il momento, non osa spingere le cose all'estremo: perdere conoscenza è una prova generale della morte. Non la morte stessa: e poi, per una volta, egli vorrebbe, col favore dell'onirismo, regolare il proprio conto con Achille. Dunque, Garcia risuscita, e negli ultimi capitoli della novella lo si vede freddare Francesco con le proprie mani.

Ecco dunque la seconda soluzione: il delitto. Ma fa scandalo: vi scorgiamo la debolezza, in quanto tale e senza nessun aiuto, aver ragione della forza. Però bisogna comprendere che è la sola rivincita che soddisfi Flaubert: se Garcia pagasse degli sbirri per assassinare il cardinale, ricorrerebbe alla forza degli altri. Quel che vuole il giovane autore è che la sua impotenza d'essere *relativo* si sopprima da sé, venendo a capo dell'Altro, dell'assoluto che lo ha relativizzato fin nelle ossa: questo assoluto odioso, non basta sopprimerlo, bisogna prima di tutto sostituirlo: bisogna che Garcia, vile, passivo, cattiva lama, divenga il fratello maggiore distruggendo da solo quel pezzo d'uomo, quel fusto, rotto al mestiere delle armi, di cui lo si è fatto il cadetto. Del resto, leggiamo attentamente quest'ultima parte e vedremo che essa ha tutti i caratteri d'un sogno: Gustave dormiva ad occhi aperti quando l'ha scritta, e le sue intenzioni sono meno nascoste che nelle novelle posteriori.

Tutti sono andati a caccia: a cavallo. Il cardinale è in abito di cavaliere, dunque cinge la spada. «Si allontana per seguire la pista del cervo»: Garcia «vestito di nero, cupo e pensieroso» lo segue «*macchinalmente*». Il bosco «diventa sempre più folto». Mettono piede a terra e si seggono sull'erba. «Eccoti dunque, Cardinale», dice Garcia, e cava la spada, cosa che, nella sua posizione, non dovrebbe potersi fare senza una certa difficoltà. Francesco, insultato, mette parecchio tempo a capire. Alla fine si alza, mentre Garcia, sempre seduto, singhiozza. «Sei pazzo», dice. Questi risponde con parole alle parole: «Pazzo? Oh, sì, pazzo! assassino? forse...». Ed eccolo di colpo in piedi: per lo meno lo suppongo. Perché l'autore non ne dice parola. Ma ecco il testo:

«(Garcia) singhiozzava e si sarebbe detto che il sangue stesse per uscirgli, dalle vene.

«– Sei pazzo, Garcia, disse il cardinale, alzandosi spaventato.

«– Pazzo? Oh sì, pazzo! assassino? forse. Ascolta, Monsignor cardinale Francesco, nominato dal Papa, ascolta – era un duello terribile, mortale, ma un duello a colpi di oltraggio, il cui racconto fa fremere d'orrore – sei stato in vantaggio finora, la società ti ha protetto, tutto è giusto e ben fatto; tu mi hai torturato tutta la vita, ora ti taglio la gola.

«E l'aveva rovesciato con braccio furioso e gli teneva la spada sul petto».

Come mai Francesco non ha disarmato suo fratello? Come mai non gli ha impedito, per lo meno, di alzarsi? Che cos'è quel «*duello terribile*»? Il cardinale ha sguainato a sua volta la spada? E in tal caso, perché si lascia «rovesciare con braccio furioso»? Se vi è sorpresa, non può esservi duello; e se vi è duello, Garcia deve perdere. Gustave d'altronde sembra ora raccontarci un combattimento singolare (era un duello... ecc.) e ora un assassinio («assassino?» forse). Il più strano, è la fine:

«– Oh, perdono, perdono, Garcia! – diceva Francesco con voce tremante, – che ti ho mai fatto?

«– Quel che mi hai fatto? Piglia su!

«E gli sputò in faccia.

«– Ti rendo ingiuria per ingiuria e disprezzo per disprezzo: tu sei cardinale, io insulto la tua dignità di cardinale; tu sei bello, forte e potente,

io insulto la tua bellezza, la tua forza e la tua potenza, perché io ti tengo sotto di me, tu palpiti di paura sotto il mio ginocchio. Ah, tu tremi? Trema dunque e soffri come io ho tremato e sofferto. Tu non sapevi, tu, la cui saggezza è tanto vantata, come un uomo rassomigli al demonio, quando l'ingiustizia ha fatto di lui una bestia feroce. Ah!, soffro di vederti vivere, piglia su!

.....

«E un grido acuto salì da sotto il fogliame e fece volar via una nidiata di civette.

«Garcia risalì a cavallo e si allontanò al galoppo, vi erano macchie di sangue sulla sua gorgiera di merletto».

Si dice segnatamente che *la debolezza insulta la forza* dominandola. Ciò sarebbe possibile se Garcia avesse organizzato un'imboscata. Gustave non ci pensa neanche: il litigio deve esaurirsi tra i due fratelli. E poi, soprattutto, vuole *l'impossibile*: che la debolezza rimanga debolezza nello stesso momento in cui doma e beffeggia la forza. Bah!, direte voi, un debole può sempre uccidere un forte; basta un colpo ben assestato. È vero. Ma non si tratta di questo nella nostra storia. E tanto meno che Garcia pugnali il fratello nella schiena: quell'ometto si pianta di fronte al giovanottone e con un solo braccio, uno solo – l'altro impugna la spada – col braccio sinistro lo rovescia, dopo di che gli mette un ginocchio sul petto: bisogna dunque che i due uomini siano rotolati sul suolo insieme; bisogna che il più piccolo con qualche presa di lotta greco-romana abbia messo spalle a terra il più grosso. Dove erano le armi in quel momento? Garcia ha lasciato cadere la sua? Ma ci si dice che la «tiene sul petto» della sua vittima. L'avrà dunque raccattata e si sarà rapidamente rialzato: quello strumento non è tanto comodo per colpire da così vicino. Tranne che non abbia buttato per terra il fratello restando in piedi. Ma no: non è la spada che tiene sul petto del fratello: «ti tengo sotto di me, tu palpiti di paura sotto il mio ginocchio». Ecco dunque Garcia in piedi e inginocchiato nel medesimo momento; *sgozza* Francesco – piantandogli una spada *nel cuore*. Nell'ultimo capitolo, ci verrà presentato il cadavere del cardinale: ha delle ecchimosi ai ginocchi. Lo sciagurato non era dunque caduto sul dorso? Eppure Garcia l'ha *rovesciato*. Simili



contraddizioni provano che Gustave non si preoccupa di metterci la scena sotto gli occhi. Noi leggiamo il discorso di un assassino, ed è attraverso una parola di questi che apprendiamo l'accaduto: «Piglia su!» dice Garcia. E ciò significa che colpisce. Ma l'azione ha luogo tra le quinte: Gustave l'ha sostituita con una fila di puntini, come si faceva in certi romanzi, quando due innamorati andavano a letto insieme. Perché tanta discrezione, degna della tragedia classica? Ebbene, per prima cosa, la scena dell'omicidio non è realizzabile; il minimo dettaglio ne sottolineerebbe l'inverosimiglianza. E poi, conosciamo la passività di Gustave, il suo quietismo contemplativo: egli si sente a suo agio quando descrive l'*exis* (oggetti, cerimonie, atteggiamenti, abitudini), impacciato quando bisogna raccontare la prassi. Ma la ragione profonda è altrove: per mostrarci il delitto, bisognerebbe che lo vivesse, ed è questo, per l'appunto, che si vieta: sarebbe viverlo, dunque commetterlo. Desidererebbe senza alcun dubbio *aver ucciso* Achille, ma non ucciderlo di propria mano.

Vedete, effettivamente, come il gusto del particolare gli torna appena commesso l'assassinio. Si compiace di dirci che Garcia «aveva macchie di sangue sulla gorgiera di merletto». Maldestro! S'impiastriccia di sangue, lascia sul luogo la vittima e raggiunge il corteggio! Naturalmente il corpo viene scoperto, riportato al duca. Quel fratricidio imbecille denuncia immediatamente il suo autore, che Cosimo abbatte con un colpo di spada. Si tratta, evidentemente, di quello che gli analisti chiamano un atto auto-punitivo, il cui scopo è di obbligare il *pater familias* a uccidere lui stesso suo figlio. Si vede la malignità di Flaubert – stupirebbe in questo adolescente se si potesse crederla calcolata; ma no: è l'espressione medesima della situazione originale – Garcia dice a suo padre: poiché mi hai cancellato dal mondo dandomi la vita, va' fino in fondo, sopprimi tu stesso questa vita che hai condannata ad abolirsi. Il concatenamento colpisce col suo rigore: «Un uomo rassomiglia al Demonio quando l'ingiustizia ha fatto di lui una bestia feroce». Garcia, prodotto di un'ingiustizia prenatale, si realizza così com'è stato fatto e si comporta come una bestia feroce, assassinando suo fratello. Il miserabile, divenuto ciò che era, chiama il castigo che lo sopprime, ed è Cosimo stesso, il responsabile della nascita,

che deve assumersi la responsabilità di quella morte. Adorabile, giusto, e tuttavia colpevole, il duca ha condannato il bambino molto prima di farlo: di colpo, il senso di questa vita è d'obbligare il giudice a eseguire lui stesso la sentenza che ha emesso: se mi realizzo alla fine tale e quale mi hai voluto, sarai forzato ad uccidermi. Lo si è capito, il delitto è un *mezzo* di trovare la morte evitando il suicidio; non è eseguito per se stesso, ma per scatenare la vendetta di Cosimo. Strano mulinello: l'ingiustizia ha fatto di Garcia un ingiusto; ingiusto, è giusto sopprimerlo. Infatti, prima d'infilzare il suo secondogenito, Cosimo dichiara «battendo il piede: Oh sì, la giustizia si compia! È necessario, il sangue del giusto grida vendetta verso di noi; ebbene, vendetta!». Tutto accade come se il Genitore riparasse la propria colpa iniziale. Procreare un cadetto è destinarlo a urtarsi contro il fratello maggiore e, conseguentemente, obbligarsi a liquidarlo con le proprie mani. Gustave sogna di sfidare suo padre, ma tale sfida suppone un atto irreparabile che ripugna all'immaginazione di Flaubert. Da lungo tempo, infatti, questi è affetto da passività; per tal motivo, il racconto del fratricidio è affrettato: narrarlo è quasi commetterlo. Desidera egli forse di uccidere Achille? No: desidera desiderarlo, per diventare alla fine il mostro che si pretende di fare di lui. Il figlio denuncerà la colpa del padre, realizzando docilmente le intenzioni di questi: il padre avrà ragione di castigare il figlio, ma con ciò stesso dimostrerà di aver avuto torto a generarlo. La colpa di Gustave scompare con lui; resta un solo colpevole: Achille-Cléophas. Così, *La Peste à Florence* è un «esperimento tanto per vedere»; il suicidio di Marguerite non ha soddisfatto Gustave; in particolare, il suo rancore resta insaziato; non avendo ancora messo a punto «la morte per mezzo del pensiero», si arrischia a uccidere Achille di sfuggita e si compiace nel dettagliare le conseguenze del proprio delitto: la morte per mezzo del pensiero sarà la *condanna del cuore* decretata dalla coscienza dell'impossibilità di vivere; l'esecuzione capitale decretata dal padre è la medesima *condanna a morte* in dimensioni d'alterità. Non importa: la scarica emotiva è troppo forte: il ragazzo è sconvolto dall'aver osato quel fratricidio, non fosse che in immaginazione. Non lo ripeterà più: nei racconti successivi, le vittime si uccideranno fra di loro, ma non toccheranno il loro

carnefice; Djalioh non viola e non strangola che Adèle e il suo bambino, Mazza non avvelena che il suo debole marito, che i suoi ragazzetti: i signori Ernest e Paul, torturatori, godono della stima universale, sopravvivono ai massacri e faranno una bella morte...

Nella *Peste à Florence* e in *Un parfum...* abbiamo appreso una delle cose che Gustave rimprovera a suo padre: questi l'ha fatto cadetto e gli ha preferito ostentatamente il figlio maggiore. Sotto questa forma, i torti del padre Flaubert rischiano di restare un poco astratti, e si dovrebbe stupirsi che Gustave ne soffra a tal punto. È da notare, tuttavia, che l'infelicità del bambino si raddoppia per il fatto ch'egli è cosciente della propria fondamentale indegnità. È vero che, secondo lui, essa deriva direttamente dal suo carattere di secondogenito. Ma non si tratta forse di una costruzione, di una razionalizzazione dei suoi sentimenti primitivi? Il vantaggio del racconto intitolato *Un Secret de Philippe le Prudent* è che il tema della primogenitura e quello del padre nemico sono dissociati. Filippo II, padre di Carlos, ha sofferto tutta la vita di vedersi preferire il fratello. È senza dubbio questa ingiusta preferenza ad averlo reso disgraziato e cattivo. È ad essa che bisogna attribuire i tormenti che egli infligge a suo figlio. Questi, ancorché giovanissimo, è beninteso un vecchio; è sequestrato da suo padre che lo sorveglia, in compagnia del Grande Inquisitore, attraverso uno spioncino invisibile che ha fatto praticare nella parete. Carlos non lo ignora: si sente *visibile* e *visto* fin nella sua solitudine; non un attimo, lo sguardo del padre si distoglie da lui; prende nota dei suoi gesti, legge nella sua anima: egli si sa *abitato* da quello sguardo fisso d'un padre malevolo che lo aliena oggettivando (cioè a dire contagiando d'alterità) la sua soggettività più intima che diviene *altra* per se stessa, perché è *altra* per l'Altro assoluto. Il risultato eccolo, è il primo autoritratto del pittore: «(Don Carlos) aveva bei capelli bruni, le sue membra erano ben proporzionate, la sua figura era quella di un uomo di vent'anni, ma se aveste visto le sue guance scavate e i suoi occhi azzurri così tristi e malinconici, quella fronte carica di rughe, avreste detto: È un vecchio. C'era nel suo sguardo tanta tristezza e

malinconia, la fronte pallida era solcata da tante rughe premature, che si vedeva facilmente che quell'uomo aveva sofferto dolori atroci e inauditi».

Sembra dunque – ed è per questo motivo che credo alla priorità di *Secret* in rapporto alla *Peste* e al *Parfum* – che i due motivi di rancore di Gustave contro Achille-Cléophas sono stati, in un primo momento, vissuti separatamente, tanto più che la preferenza di Carlo v per il bel Juan d'Austria, benché citata, non appare come un'ingiustizia: si direbbe che Gustave gli *dia ragione*. È quella preferenza, tuttavia, che ha formato il carattere sospettoso e geloso di Filippo, è il suo *segreto*: ma, in quell'epoca, il giovane autore confonde i suoi miti. Garcia è cattivo perché, fin dalla nascita, lo hanno dileggiato, perché suo padre l'ha voluto cadetto: così si trova ad essere tutt'insieme innocente e colpevole. Filippo, al contrario, benché abbia sofferto dell'ingiusta predilezione di suo padre e benché, forse, questa sia la ragione profonda della sua condotta iniqua verso il proprio figlio, non per questo è giudicato innocente. Si noterà d'altronde che il suo abbandono resta affettivo e non si accompagna alla frustrazione di un'eredità. Juan è morto arciduca; Filippo è monarca assoluto. Invece Gustave si lamenta di essere spiato da suo padre, il cui sguardo chirurgico lo penetra fino in fondo all'anima. Sembra dunque che questo torto sia il primo in data e che l'altro, posteriore, vi si sia aggiunto prima di fondersi con esso in una sapiente costruzione: prima di sentirsi frustrato dal fratello maggiore, Gustave ha il sentimento che suo padre lo trapassi da parte a parte e legga a libro aperto nella sua anima.

Ipotesi questa confermata dalla lettura di *Matteo Falcone*, novella scritta verso la metà del 1835, dunque a tredici anni e mezzo. Naturalmente la storia del piccolo Albano non è stata inventata da Gustave, che l'ha tolta in prestito, nuda e cruda, da Mérimée. È quasi un plagio, come ne fanno i bambini a quell'età: resta da sapere perché, fra tutte le opere che legge, il giovane autore abbia scelto di plagiare proprio questa. La ragione appare chiara quando si legge il lavoro di Gustave: in Mérimée l'eroe è il padre; egli vuol mostrare quel che è l'onore corso, a quali estremi può spingere un uomo. Se Gustave l'ha riscritta, non è tanto che trovasse forza o bellezza nell'opera dello scrittore più anziano: è che si sentiva in totale disaccordo

con questi. In lui, l'eroe, senza il minimo dubbio, è Albano. Si guarda bene dal negare la sua colpa: quel piccolo còrso ha dato in pasto alla giustizia un proscritto, per un orologio. Dunque è criminale. Sì, ma non comprende neppure quel che ha fatto e si nasconde così poco che prende l'orologio e, posatolo per terra, «lo guarda luccicare ai raggi del sole». Si tratta, come si vede, d'un atto auto-punitivo, come nella *Peste à Florence*. Mateo torna, s'informa, prende il fucile, abbatte il bambino. Gustave, così virulento quando si tratta di condannare o di assolvere, non ha una parola di protesta: in nome della legge sancita dall'uso, questo bambino – che disonora la sua famiglia – è punibile. L'idea dell'abolizione per mano del padre, che, nella *Peste*, un anno dopo è «palese», in quest'epoca rimane, non possiamo più dubitarne, un tema affettivo, nato dal rancore e dal rimpianto, che circola sotto pelle senza aver ricevuto tutti i suoi sviluppi. Il bambino non dice ancora «Uccidimi, tu che mi hai fatto così», ma i suoi sogni cupi si nutrono d'un vago desiderio: i padri, come Ugolino, mangiano i figli; mangiami, poiché ti faccio vergogna, piuttosto che torturarmi come fai. Del resto, non nasconde che codesta giustizia troppo rigorosa è punibile: la madre di Albano muore di dolore, e il padre inflessibile, responsabile delle due morti, resta solo. Si noterà che è la prima volta che la signora Flaubert appare in una novella: per altro, soltanto per morire. Molto più tardi, in *Novembre*, ricomparirà: il narratore sognerà che essa si annega. Verso i tredici anni, tentando di spiegarsi l'infelicità di un precedente periodo infantile (su ciò non c'è dubbio: egli è interno in collegio e il temibile Achille-Cléophas non può stargli addosso che per due giorni alla settimana), serba ancora l'idea di una madre più indulgente di Mosè il terribile: essa era fredda, ma, talvolta, lo prendeva sulle ginocchia per parlargli di Dio. È a lei e a Dio che il *pater familias* l'ha sottratto per colmarlo dapprima dei propri doni e poi per ridurlo in disgrazia.\*\*\*\*\* Quel che Gustave rimprovera *prima di tutto* al dottor Flaubert è quest'ultima azione; ma parte battuto poiché ha contemporaneamente coscienza di essersela meritata.\*\*\*\*\*

Finiremo dal principio: a tredici anni, Gustave compila da solo un giornale letterario.\*\*\*\*\* Ne abbiamo il sesto numero – gli altri sono andati smarriti. Gustave vi descrive un «Viaggio all'Inferno», ed ecco che cosa vi si legge:

«E un uomo, un povero straccione coi capelli bianchi, carico di miseria, d'infamia e d'obbrobrio, uno di coloro la cui fronte, solcata dalle preoccupazioni, racchiude a vent'anni i mali d'un secolo, sedette lì, al piede di una colonna. E sembrava come la formica ai piedi della piramide. E guardò gli uomini a lungo, tutti lo guardarono con disprezzo e pietà, ed egli li maledisse tutti; perché quel vecchio era la Verità».

Prima opera conosciuta, prima apparizione del tema della senilità. Stavolta, si dirà, non si tratta di Gustave, ma di un'allegoria banale ch'egli sviluppa in piena obiettività. Ma ne siamo così sicuri? Noto che quel vegliardo è detto «*uno di coloro...* la cui fronte racchiude a vent'anni i mali d'un secolo». Ha dunque fratelli; e anche sorelle, forse: questi personaggi faranno presto ad apparire e si chiameranno Carlos, Marguerite, Garcia, Giacomo, Djaliouh, Julietta, ecc.; a tutti la descrizione si attaglia. Meglio: sta come un guanto all'eroe di *Novembre*, che si lamenta di essere fatto vecchio dal male del secolo, dalla noia. Al suo oggetto, invece, non si addice affatto. Intemporalità, obiettività, impersonalità: tali caratteri sono così manifesti che l'iconografia popolare ne tiene conto e la saggezza delle nazioni ci mostra la Verità misconosciuta, travestita, ma impassibile: giammai essa piange e giammai essa ride. Se ne fa, a rigore, una giovane nudità che esce da un pozzo – la gioventù essendo un'equivalenza dell'eternità – ma a nessuno, tranne che a Gustave, verrebbe in mente di presentarcela sotto i tratti di un vecchio barbone. Quanto alle maledizioni, le convengono meno ancora: è un imprestarle passioni, ingiustizia, in una parola assimilarla all'Errore. Per questi motivi, l'allegoria di Flaubert è sospetta: la Verità si confonde con colui che la possiede e che essa opprime. L'autore ci mostra uomini che si accaniscono su uno dei loro. Così – con una somiglianza impressionante – la «folla» perseguiterà Marguerite con le proprie minacce e i propri insulti. E perché tanta rabbia, se non perché egli conosce il segreto che gli uomini si nascondono? È un traditore, un rompiscatole, che rischia a ogni momento di rivelar loro l'ultima parola dell'avventura umana. Si urla per farlo tacere. Detestano persino la sua precoce senilità, perché testimonia del male che farebbe loro la Conoscenza.

Questo vecchio troppo giovane è Gustave stesso. Schiacciato, respinto, il bambino già possiede un «presentimento totale della vita». In questo senso il Vero è *in lui*. Ma, in altro senso, è la Verità dei Flaubert, come il colonizzato è quella del colonizzatore, e lo schiavo quella del padrone. Arrivato tardi, sfortunato, tarato, i suoi genitori detestano nel loro prodotto, così crede, una immagine realista e poco lusinghiera del gruppo familiare; il bambino, per contraccolpo, maledice coloro che la sua disgrazia accusa e che hanno la sfrontatezza di rimproverargliela. Il vero, come la bruttezza, è un vizio; del resto tra questa e quello, Gustave non fa differenza: si tratta di una sola e medesima denuncia permanente e visibile della specie in uno dei suoi membri. E della reazione della specie con una condanna a morte. Ciò che appare chiaramente in questo «viaggio all'inferno» è che un ragazzo rabbioso si è *già* infilato nella pelle di un'allegoria e che l'ha, di colpo, trasformata. Da quando? Non ne sappiamo nulla. Nello stesso modo è impossibile decidere fino a qual punto Gustave ha coscienza d'incarnarsi. Non che l'operazione avvenga a sua insaputa, nelle tenebre, ma, *al contrario*, perché la proiezione non è abbastanza determinata. Infatti, il ruolo del simbolo resta ancora molto ambiguo: si entra in un'Idea per ritrovarsi dentro una persona e viceversa. Ciò egualmente ci consente di suggerire che l'intuizione originale ha trovato di recente la sua espressione verbale. *Prima dei tredici anni*, Gustave si stima già un vecchio. Invecchierà, ma, quale che sia l'età delle sue arterie, l'età del suo cuore resterà sempre uguale: dai tredici ai cinquantotto anni, egli è, una volta per tutte, centenario.

Quel che significa il mito della senilità precoce, al momento della sua prima apparizione, non avremo bisogno che di poche parole per indicarlo: l'uomo seduto al piede della colonna è vecchio perché conosce *la Verità*. Quale Verità? Quella stessa che Flaubert fa enunciare, in conclusione, da Satana:

«– Mostrami il tuo regno, dissi a Satana.

«– Eccolo.

«– Come?...

«E Satana mi rispose:

«– Gli è che il mondo è l'Inferno».

Se il mondo è l'Inferno, noi siamo dannati dalla nascita.

Ciò significa, per prima cosa, che la Creazione è Sentenza: generare equivale a condannare. Tale è il senso della maledizione di Adamo. Ma vi è un'altra conseguenza di questa maledizione: colpevoli, la volontà del Diavolo ci promette in anticipo i peggiori supplizi; abbiamo tutti un destino; con un po' di coraggio e di lucidità, ciascuno potrebbe profetizzare il proprio. Maledetto, l'uomo-verità sa di vivere nell'Inferno e di *meritare* la sua ingiusta sofferenza. Per tale motivo, gli altri dannati lo respingono: essi non vogliono conoscere né la loro colpa, né la loro condanna e si ostinano a spiegare il movimento inflessibile della vita mercé l'incontro di serie causali, invece di vedere in ciascuna delle loro disavventure l'effetto di una maligna decisione del Sovrano. Ma l'intuizione profetica dell'uomo-verità non ha nulla di un'evidenza razionale: è il cuore a provarla come certezza soggettiva in occasione di ogni sofferenza particolare; si intenda che un *vero* dolore è totalizzante; lo si degusta come premeditata conclusione, come ripetizione e, contemporaneamente, come promessa di accresciuti tormenti; insomma, qualsiasi infelicità *provata* è un riassunto della vita intera, dal Peccato originale e dalla Caduta fino all'esecuzione capitale. E, beninteso, l'abolizione può essere sostituita da un semplice svenimento. Ma questo perché lo svenimento è di per se stesso abolizione. Flaubert conferma questa idea della sua prima gioventù in una lettera scritta a trentun anni: \*\*\*\*\*

«Sono sicuro di sapere che cos'è morire. Ho spesso chiaramente sentito la mia anima sfuggirmi, come si sente il sangue colare dal taglio di un salasso». Lo svenimento non è una *immagine* della morte, è la morte stessa: prima di tutto si perde la conoscenza, ma *soprattutto* è una conclusione; una vita intera, esasperata da una singola infelicità vi sprofonda. Sicuramente si sopravvive, ma codesto non è risuscitare: è invecchiare. Dopo qualcuna di queste brevi esistenze, si hanno cento anni.

Fin dai tredici anni, Flaubert associa Vita e Destino, Sofferenza e Castigo, Sovranità adorabile del Padre e Diabolica ingiustizia paterna, Falsa Morte e Sopravvivenza; riassume tutti questi temi ancora imprecisi in due motivi: il Mito della dannazione originale, che fa di questo mondo l'unico Inferno, e quello del fanciullo centenario. Morire è interiorizzare la verità oggettiva,



eseguire la sentenza prenatale emessa contro ciascuno di noi da nostro padre; invecchiare è somatizzare la sofferenza morale e sopravvivere esangui, apatici, la mente vuota e il corpo esaurito, fino alla prossima «falsa morte» e da questa alle seguenti, fino alla totalizzazione radicale cioè a dire fino all'abolizione. Colpisce che la nostra regressione analitica ci abbia fatto scoprire un motivo sepolto in profondità nelle autobiografie e, nelle opere che le hanno precedute, nascosto sotto i propri arricchimenti: quello della Predestinazione – vogliamo dire: la condanna prenatale all'infelicità e alla morte, decisa dal padre ancor prima della concezione. Se il mondo è l'Inferno – idea che Gustave conserverà tutta la vita – è che Io è un Altro: *prima dei tredici anni* e – lo stabiliremo – a partire dal suo settimo anno, Gustave scopre in sé una orribile alterità, da lunga data assegnata dall'ammirevole e sadica intelligenza d'Achille-Cléophas, che fa la sua disgrazia e la sua vergogna, e che deve tuttavia vivere fino alla feccia, poiché egli non è altro che quella alterità, la quale pertanto è altra da lui. Per tale motivo Gustave si proietta nelle sue novelle e vi si fa *un altro*, senza ben comprendere la propria impresa, per tenere sotto gli occhi quell'*Alter Ego* che egli non può guardare in se stesso, poiché esso entra già nello sguardo che vuole scoprirlo, e insieme perché la sua alterità gli impedisce di conoscere qualunque cosa che non sia lui stesso in quanto altro. Per la medesima ragione, tenta di sdoppiarsi nei suoi stessi scritti, per cogliersi come l'uno e l'altro: non vi riesce che una volta, tuttavia, in *Rêve d'enfer*; il tema «fratello maggiore-minore» viene a imbrogliare e deviare la sua impresa. Vi tornerà, comunque, nelle sue opere principali. Troveremo il primo e il secondo narratore in *Novembre*; Henry et Jules nella prima *Education*, Homais e Bournisien in *Madame Bovary*, nella seconda *Education* Frédéric e Deslauriers, infine Bouvard e Pécuchet. All'origine di tutti questi raddoppi – che sono ora due aspetti di lui stesso, ora lui stesso e il suo contrario, ora due principi opposti – dobbiamo mettere un malessere che risale alla sua protostoria e trova la sua prima espressione in *Un parfum à sentir*.

L'analisi regressiva, attraverso lo studio dell'opera giovanile, ci ha rimandati alle strutture oggettive della famiglia Flaubert. Quei genitori non

erano teneri, ma, virtuosi per indole, facevano il loro dovere: l'idea sorprendente che, sottopelle, senza troppo confessarselo, Gustave si fa di suo padre, noi sappiamo che non può corrispondere alla realtà: Achille-Cléophas era autoritario, iracundo, talvolta piagnucoloso, certo affaticato dal lavoro; gli avvenimenti hanno fatto sì che egli abbia via via compreso sempre meno il figlio minore; è da rimpiangere, per la felicità di Gustave, che quello scienziato abbia adottato l'ideologia meccanicistica (ma che altro avrebbe potuto fare? era l'ideologia borghese, *dunque* progressista, del suo tempo) e che non capisse niente di letteratura; vedremo anche che non era lontano dal giudicare il secondogenito un ritardato mentale, ciò che lo umiliava nel suo orgoglio di padre, e che egli ha commesso l'errore di lasciarglielo capire. Ma non era un orco, i suoi studenti lo amavano, il suo figlio maggiore, sua moglie, lo adoravano: perché Gustave abbia potuto credere che Achille-Cléophas lo avesse maledetto nel procrearlo, bisogna che essi siano stati vittime l'uno e l'altro, di quella famiglia terribile che il dottore aveva generato e che i suoi figli erano impegnati a perpetuare. In ciò che concerne il nostro autore, dopo quello studio retrospettivo che dimostra la sincerità profonda e l'antichità sconcertante della sua desolazione, della sua noia, del suo pessimismo e della sua misantropia, sembra dimostrato che nascere in quell'epoca, in quella famiglia, e nascervi cadetto, era cadere in un agguato mortale. Compito della giovane vittima era d'interiorizzare, nella scontentezza, le contraddizioni di quel prodotto transitorio e mal equilibrato: un gruppo semi-patriarcale, fondato e dominato da un personaggio in via di trasformazione, la cui infanzia era stata contadina e che era saltato di colpo nello strato superiore delle classi medie col titolo di «*capacità*», conservando in sé questa miscela detonante: tradizioni rurali e ideologia borghese. In tal senso, il bambino che abbiamo incontrato attraverso le sue prime opere non è altro che quella famiglia medesima in quanto è vissuta da uno dei suoi membri, definito *a priori* dal posto che vi occupa, come sostanza reale della soggettività comune. Ora questo membro, determinazione dell'inter-soggettività, coglie in sé il vissuto come dannazione pura e semplice, fa, *vivendo*, l'esperienza dell'impossibilità di vivere. Come può accadere ciò? Come può, quel rampollo di una famiglia

felice e prospera, arrivare così presto a odiare la specie umana, cominciando da se stesso, a vedere in tutti gli uomini delle vittime e simultaneamente dei carnefici? Donde viene che abbia avuto così per tempo, «un presentimento completo della vita», ciò che contemporaneamente significa che ha considerato ogni esistenza umana come un Destino e che ha deciso che il peggio era sempre sicuro? Per decidere su ciò dobbiamo rifare la strada in senso inverso: prenderemo il bambino quando esce dalle mani di Caroline Flaubert e tenteremo, attraverso le testimonianze, la Corrispondenza, le opere stesse, prese stavolta come testimonianza totalitaria, di ricomporre quella vita come è stata fatta, giorno per giorno. In questa sintesi progressiva, si tratterà di lasciare il vissuto svilupparsi sotto i nostri occhi come *stress*, cioè a dire come inseparabile unità d'aggressione e di difesa; in una parola, tenteremo di effettuare la restituzione comprensiva di tale esistenza, considerata in via di totalizzazione.

B. – Il vassallaggio

Durante i suoi due primi anni, mentre resta nelle mani di sua madre, Gustave è un'erba selvatica; vive a casaccio, senza sapere perché, oscuramente si sente in soprannumero. Non appena ha tre o quattro anni, il padre s'interessa di lui. Subito il bambino lo adora. Che vuol dir ciò? In qual modo reagirà codesta vita malinconica e superflua ai primi segni d'amore che gli vengono dati?

Il bambino, certo, non ne ha detto nulla. Ma se interroghiamo lo scrittore adulto sulla sua primissima gioventù – quella che ha preceduto la caduta – vedremo che non è la felicità perduta che egli rimpiange, ma piuttosto quel che Gide chiama fervore e che Gustave chiama «semplicità».

Che cosa egli intenda con ciò, ce lo indica un brano inedito di *Madame Bovary*. «Tempi beati della sua giovinezza, in cui il suo cuore era puro come l'acqua santa e come questa non rifletteva che gli arabeschi delle vetrate, con la tranquilla elevazione delle speranze celesti.» «Un cuore semplice», «un cuore puro» non si irrita da se stesso, non è lacerato dal conflitto tra la Ragione e la Fede: il suo movimento naturale lo porta verso l'alto; si eleva adorando. Chi? Dio, un Signore, un Padre, una Santa Protettrice: poco importa; è l'elevazione che conta, quale che ne sia l'oggetto. E tale

elevazione è un dato immediato dell'affettività. Jules Lemaître, questo imbecille ingegnoso, si è lamentato che Félicité fosse sciocca. Da dove ha cavato quest'idea? Flaubert non ha mai pensato che lo fosse. Per lui, lo sappiamo, la peggiore sciocchezza è l'intelligenza, la «serva dal gran cuore» ha posto il suo genio nella vita. Essa non ragiona, ma *comprende*, perché la devozione è di per se stessa comprensione. Quante volte Flaubert non ha ripetuto che gli idioti, i bambini e i pazzi si sentivano in confidenza con lui: «perché sanno che sono come loro». E, certamente, questo non è affatto vero, Flaubert è tutt'altro che semplice, poiché l'hanno sollevato, assolutamente suo malgrado, al livello della contraddizione. Tuttavia conserva la nostalgia dell'unità, con tanta più forza in quanto essa è nutrita da un'oscura reminiscenza paragonabile al ricordo di un'altra vita. Esiste una condizione d'innocenza; taluni l'hanno perduta per sempre, altri la ritroveranno di quando in quando, altri infine la conservano dall'infanzia alla morte. E codesta condizione è *sempre* caratterizzata dall'adorazione. Quando il soggetto si considera come inessenziale e tiene per essenziale il proprio Signore, allora egli diviene «infinito» e «profondo». È codesta indistinzione tra cuore e mente, uniti in un atto d'amore totale, a insufflare a Charles quelle parole inattese: «È la Fatalità». Di un sol colpo, egli s'innalza al disopra di Homais e dello stesso Larivière. A questo punto, il vero cretino è Rodolphe, che trova «un po' vile» quel marito ingannato. Un testo eliminato della versione definitiva mette i punti sulle *i*: «Perché (Rodolphe) non comprendeva affatto la passione vuota d'orgoglio, senza rispetto umano né coscienza, che sprofonda tutta intera nell'essere amato, ne accaparra i sentimenti, ne palpita e raggiunge le proporzioni di un'idea pura a forza di ampiezza e d'impersonalità». Siamo lontanissimi dall'individualismo borghese: al contrario, i soli sentimenti che trovino grazia presso questo misantropo, sono quelli che manifestano pienamente l'individuo. A questo livello, gli «umili», gli «imbecilli», sono «illimitati» e l'universalità del sentimento dà loro la profondità del pensiero.

Quel che indica l'origine infantile di questa concezione alla Rousseau dell'innocenza nativa, dell'impersonalità sprecata, perduta nel mondo sociale degli individui – personalizzate dalla proprietà reale e dalla

particolarizzazione degli interessi – ma talvolta fatta risuscitare da una devozione totale, è che il più puro degli amori, secondo Flaubert, è perfettamente incapace di proteggere l'essere amato: Charles non ha salvato Emma dall'infelicità, né dalla morte, non è riuscito che a farsene detestare. Félicité, una volta, ha difeso i bambini della sua padrona contro un toro infuriato. Ma che cosa può essa contro le catastrofi che stanno per colpire la famiglia? Che cosa può Justin, se non infiorare una tomba? E la piccola Roque? E Frédéric stesso, che cosa può per la signora Arnoux? Questo amore sublime, ma inefficace, è quello del bambino che vede i genitori soffrire senza osar di fare un gesto e senza avere il mezzo di aiutarli. Per compiacerli, si dà per intero ai lavoretti che essi gli affidano, ma senza illusioni. Il legame di cui Flaubert si ricorda, quello che esalta in *Un coeur simple*, è il vassallaggio. Tuttavia, questo, sotto la Monarchia, definiva i comportamenti sociali del vassallo: egli doveva prestare man forte al Signore in determinate circostanze: quanto ai suoi sentimenti, non riguardavano che lui. Nel mondo dell'infanzia, dove Flaubert durante tutta la sua vita sognerà di rituffarsi, è il contrario: un quietismo di cui riparleremo abolisce gli atti. Resta l'elevazione del cuore. L'immagine dell'acquasantiera lo indica chiaramente: bisogna avere un'anima nuda, larga, vagante, abbastanza calma perché il Padrone vi si rifletta: codesto riflettersi dell'infinito nel finito, del sacro nel profano, dà alla creatura la sua piena dignità. La sostanza contingente e finita, quando è pura, riflette amorosamente e passivamente la potenza infinita, che, tutt'insieme, fa saltare i propri limiti e rafforza la propria unità. Vi sarà qualcosa di questo nel panteismo di Flaubert, ed è così che egli comprenderà – passionalmente più che intellettualmente – il rapporto tra modo finito e attributo infinito.

Forse che tutti i figli hanno la medesima adorazione verso il proprio padre? Certamente no. Soprattutto nelle famiglie coniugali, dove l'amore si oppone all'aggressività. E certo, Gustave ha, come si dice, «passato il suo periodo edipico»: ne riparleremo quando studieremo la sua sessualità. Ma la struttura di quella famiglia semi-patriarcale, come pure il carattere della signora Flaubert, si opponevano al classico rapporto trinitario che si trova oggi alla base di tutte le nostre sensibilità. Infatti Caroline, non amando, o

forse non esteriorizzando il suo amore, aveva lasciato il suo secondogenito come un pesce sulla sabbia, vivo senza ragione di vivere, ciò che, più tardi, chiamerà con un arzigogolo, ma non impropriamente: agonizzare. Tutte le determinazioni della sua sensibilità, e fino a quell'Ego che nasceva in lui dallo svezzamento, erano colpite da nullità: quando Achille-Cléophas s'interessò a lui, il bambino si gettò su quella ragion d'essere; ma, già frustrato d'amore, non poteva più trovare la propria giustificazione nel sentimento – del resto benevolo, ma tiepido – che provava per lui il Signore Magnifico. L'attingeva nel permesso d'amare. Il chirurgo coperto di gloria aveva, *lui*, la sua piena ragione d'essere: era Dio, era il Re. E codesta sufficienza permetteva al bambino trascurato di sentire finalmente la propria esistenza come un diritto: era nato per adorare suo padre; questi l'aveva fatto per riflettere la gloria di cui splendeva, al modo con cui Dio, sembra, ci ha creati.

Una lettera curiosa di Gustave ci confermerà in queste convinzioni: «Il libro di Vigny mi ha un poco scandalizzato... Vi ho visto un deprezzamento sistematico della devozione cieca (del culto dell'Imperatore, per esempio), del fanatismo dell'uomo per l'uomo. Ciò che vi è di bello nell'Impero è l'adorazione dell'Imperatore, amore esclusivo, assurdo. Sublime, veramente umano».\*\*\*\*\* Ha venticinque anni quando scrive queste righe. Come non vede che la sua idea si distrugge con le parole stesse che la espongono e che niente è meno umano dell'alienazione radicale di un uomo a un altro uomo, la quale fa nascere in ciascuno l'essenza della nostra specie come il suo *essere-altro* e ci mostra la nostra condizione comune come disprezzabile in noi e ai nostri propri occhi, adorabile nell'estraneo? Risponderò che infatti egli vede tutto e che ne è prova quella parola «fanatismo» di cui si sa che gode di pessima fama. Flaubert la impiega a bella posta per scandalizzare, con l'intenzione, che ritroveremo più tardi, di dipingere il positivo sotto i suoi aspetti negativi. E non dimentichiamo che, per la stessa ragione, presenta il principio supremo della sua etica come una massima d'ordine estetico: questa devozione non è *buona*, è *bella*. E non ignoriamo che la bellezza può essere terribile. Non importa: egli si scopre suo malgrado quando questo sentimento lo entusiasma a tal punto da chiamarlo «veramente

umano»: benché l'avverbio tenti ancora di metter fuori di strada, rinvii a quest'altra norma, la verità, la parola «umano» svela tutto. Vi è un umanismo di Flaubert che è il rapporto umano di vassallaggio e ch'egli mette violentemente a contrasto con l'ideologia della sua classe, verso l'epoca in cui questa si organizza per rovesciare Luigi Filippo. E la principale preoccupazione di questo «umanismo» non è soltanto di manifestare l'interesse particolare, è anche, e forse soprattutto, quello di opporre la devozione alla fraternità. In una parola, il figlio Flaubert, in quest'epoca, si batte su due fronti: da un lato l'utilitarismo borghese e, dall'altro, il socialismo. Egli odia la reciprocità dei legami almeno quanto l'atomismo. Quel che lo esaspera nelle grandi idee sociali pullulanti intorno al 1848, è che esse negano il  *dono*  aristocratico in nome della comunità di specie: l'uomo non è mai per me, né dev'essere,  *un altro* , poiché è precisamente  *il medesimo* . Quel che faccio per lui, lo faccio per me, egli lo fa per me e per se stesso. Tale visione universalistica non fa della solidarietà un merito, ma il mezzo necessario per affrettare l'avvento dell'umano. Flaubert non capisce il mutuo soccorso che sotto la forma di un sacrificio: qualcuno dà la propria vita per qualcun altro, nella convinzione assoluta che questa vita non conta e che l'altra vita è indispensabile sulla terra. Ma la ragione di questo feudalesimo è chiara: nella misura in cui l'Essere è un Diritto, Caroline non ha dato al suo secondo figlio il diritto di esistere; lo troverà lui, non appena suo padre gli sorriderà, nel permesso che il dottor Flaubert gli dà di riflettere la sua essenza adorabile o di perdervisi. Se l'adorazione è la sua ragion d'essere, questa non esiste che come il suo  *essere-altro* , nella misura in cui lo si è fatto per negarsi a profitto di un altro.

Si noterà che la lettera citata non è favorevole all'Impero, non più alla persona dell'Imperatore che alle istituzioni imperiali. Gli è che Flaubert ha venticinque anni; il piccolo vassallo, da lungo tempo in disgrazia, non ha più illusioni sul suo Signore. Ciò che rimpiange, quando si ricorda la sua età dell'oro, non è l'ingrato oggetto del suo omaggio, è l'atteggiamento del tutto soggettivo di vassallaggio. Così pur ammirando la «sublime devozione dei veterani», distrugge il senso che questa aveva per loro: in Napoleone credevano di trovare il « *merito adorabile* ». Per Flaubert, che appartiene

alla generazione successiva, l'oggetto del sacrificio è dubbio – in questo senso può scrivere che la devozione è assurda – ma ciò non importa, poiché il sacrificio solo – quale che ne sia l'oggetto – può innalzare l'anima umana. Di colpo, l'edificio feudale si screpola e, in certo modo, si rovescia: il Padrone non è che il mezzo essenziale che si sceglie per farsi vassalli. Questo fanatismo che incanta Flaubert, ora comprendiamo ciò che indica e le lontane origini del suo orrore per l'egualitarismo: due uomini sono erbe selvatiche; in che la reciprocità può cambiare il loro status? L'eguaglianza è la contingenza universale. Se egli pensa così, è che si sente privo di mandato. Per fare un uomo «veramente umano», cioè a dire giustificato, bisogna prenderne due che siano legati gerarchicamente. E ancora, non vi è che una certezza: l'inferiore sarà salvato dalla sua devozione: per il superiore, tutto resta indeterminato. Il vassallo d'altronde non realizza la sua plenitudine umana che nel momento in cui s'inabissa – vanamente – nella negazione di sé a profitto dell'altro.

Insomma, il vassallaggio, per il bambino Flaubert, è il mezzo scelto da un essere inessenziale per guadagnarsi il diritto di essere essenziale, rincarando la dose della propria inessenzialità: essa lo ha assicurato durante la sua età dell'oro, dissimulandogli il suo abbandono e il vuoto del cielo: il mondo è pieno fintanto che il Padrone rimane l'assoluto. Da tale punto di vista, questi è un donatore: dà la sua persona da ammirare, da servire; ha l'estrema bontà di manifestare delle esigenze. Ma il più bel dono è l'altro che lo farà, sacrificando, se occorre, la vita. È vero che essa non è nulla, non vale nulla, e non sarà giustificata che col sacrificio che l'abolirà. Più tardi vedremo Gustave, con un classico rovesciamento, farsi volentieri Signore, non potendo restare nella sua condizione di vassallo. Gli è che, fondamentalmente, per ragioni provenienti della sua storia limitata, l'individualismo borghese, quella solitudine di atomi egualitari, gli fa orrore. Così i pederasti passivi, invecchiando, si fanno attivi e invidiano la sottomissione dei loro giovani amanti. Ma se Flaubert si è fissato su questo legame feudale, se ha nutrito tutta la vita codesto fantasma di devozione che non ha mai potuto né liquidarsi né realizzarsi, tranne che in parole scritte e in finzioni, se questo intellettuale piccolo-borghese, d'altronde profondamente



misanthropo e senza simpatia per se medesimo, ha utilizzato contro la propria classe, come un'arma aggressiva, questa invecchiata ideologia, è per un profondo risentimento contro suo padre, l'uomo che non si è mai lasciato adorare del tutto; è che il buon Signore ha inchiodato il proprio vassallo nella rivendicazione permanente del vassallaggio, con una frustrazione che risale ai primi anni.

Un giorno, in una lettera a Louise, Gustave si entusiasma; che bel libro si scriverebbe, semplicemente ritracciando l'esperienza dell'uomo moderno «dai sette ai novant'anni». A prendere la frase così come viene – ciò che non significa: come *si dà* –, ci si domanderà perché sette anni piuttosto che dieci, l'età del collegio, o quindici mesi, l'età dello svezzamento. E, in una parola, perché non dire: raccontiamo la vita intera dei nostri personaggi dalla nascita alla morte. Ma, appena si è frequentato Flaubert, si sa che i suoi «assiomi» hanno simultaneamente due sensi: l'uno, immediato, che mira all'universalità oggettiva, l'altro, profondo, che governa il primo e si riferisce direttamente all'autore e alle sue esperienze individuali. In verità, il primo crolla alla prima domanda, perché non ha un'esistenza reale all'infuori dell'altro che lo produce e lo sostiene: l'assioma, è il modo di dire e Gustave lo sa benissimo; la cortesia o la prudenza gli fanno un dovere di manifestare come verità oggettiva ed astratta una certa appercezione soggettiva di se stesso e della propria vita. Flaubert dice in realtà: Che bel libro farei se scrivessi la mia vita *a partire* dai sette anni! E, stavolta, siamo dispensati dallo stupirci: se Gustave scrive «sette anni», non è che vi sia un carattere generale del settimo anno, né che questo segni l'inizio di ciò che si chiama virilizzazione. Ma, *nel suo caso particolare, per motivi che lo riguardano*, l'età dell'oro è finita, i «sarcasmi» sono cominciati quando aveva sette anni. O piuttosto, il sopravvissuto di Pont-l'Évêque si è convinto che la sua vita, a sette anni, si è già spesa tutta intera. Dopo di che, è bisognato viverla, ordire codesta vita già fatta, e *distruggersi* realizzandola. A sette anni, un'infelicità è stata decisa con un colpo di fulmine, dopo di che, è stato necessario temporalizzarla, dettagliarla in un interminabile processo. Flaubert, insomma, potrebbe dire: «Siamo costretti a *divenire* senza tregua e senza poter tornare indietro, ma nella ripetizione, ciò che *siamo*». Per questa

ragione comprenderemo meglio l'orgogliosa confessione che il giovane fa alla propria amante:

«La differenza che ho *sempre* avuta tra i miei modi di vedere la vita e quelli degli altri, ha fatto sì che io mi sono *sempre* (non abbastanza, ahimè!) sequestrato in un'asprezza solitaria da cui non usciva nulla. Sono stato così spesso umiliato, ho tanto scandalizzato e fatto gridare che sono giunto, *già da lungo tempo*, a riconoscere che, per vivere tranquilli, bisogna vivere soli...».\*\*\*\*\*

Difatti, Garcia è stato reso cattivo dai «sarcasmi» che la sua famiglia gli scoccava *fin dalla nascita*. Dobbiamo tuttavia prendere interamente sul serio quel «sempre»? per Garcia, la cosa è vera; ma non per Djalioh! né per Mazza, e neppure per Marguerite, che certamente non ha mai conosciuto la felicità, perché è *sempre* stata brutta, ma che ci è stata fatta conoscere nel momento in cui entra nell'Inferno. Persino Almaroës ha provato non so quale illusoria contentezza fintantoché ha creduto di possedere un'anima. Tornerò fra breve su questa apparente contraddizione, di cui uno dei termini fa cominciare la disgrazia dalla nascita e l'altro dai sette anni. Diciamo, per il momento, che Gustave scopre, *a sette anni*, l'anomalia, la «differenza» che lo ha *sempre* separato dagli altri. Il primo «sarcasmo» fa centro, e gli rivela tutti quelli che merita per i suoi difetti costituzionali, e che non gli sono stati rivolti – per pietà o forse perché il carnefice attendeva la sua ora – ma si riassumono, sciamè di vespe, in un'unica puntura indimenticabile, la quale definisce in un sol colpo il passato e l'avvenire. Quando dico che non vi fu che una sola canzonatura, mi si comprenda: ve ne sono state parecchie, al contrario, ma in un piccolo spazio di tempo e non vennero né da Achille, sempre interno in collegio, né dalla piccola Caroline, che aveva tre anni soli, né dalla signora Flaubert, verso la quale i drammi e le novelle testimoniano di una certa indulgenza: in *Matteo Falcone*, in particolare, incapace di opporsi alla decisione selvaggia che l'onore còrso impone al marito, incapace persino del più dolce rimprovero quando il suo Padrone e Signore le ha ucciso il bambino, essa si limita – passiva come lo è Gustave stesso – a morire discretamente senza una parola, senza un pensiero negativo. Resta il Padrone stesso: che cosa ha fatto? Ha rivelato al figlio la

sua vera natura, con disprezzo. Così, come mostrano le storie di Almaroës o di Djalioh, poco importa che l'umiliante scoperta di se stesso sia datata: quel che si scopre è una tara congenita: il duca di ferro è apparso nel mondo *senza anima*, Djalioh è antropopiteco *per nascita*. Queste tare, d'altronde, non cambieranno. A sette anni, Gustave ha conosciuto la propria differenza *immutabile*, di cui, nonostante il suo folle orgoglio, non dirà nemmeno una volta che è una superiorità. Il merlo bianco non vedeva le proprie penne: appena gli vengono indicate, morente di vergogna, cerca un buco dove nascondersi. L'isolamento non avrà luogo senza che egli s'infligga mutilazioni sanguinose. Ci arriveremo. Per ora, quel che conta è l'età della scoperta: due o tre annate grigie; la signora Flaubert l'aveva covato, ma aveva dimenticato di dargli il benservito. La felicità venne col padre e durò dai tre ai sette anni. Prima di ricostruire la maledizione paterna, oscuro disastro che gli mise fine per sempre, bisogna tentar di dire ciò che esso fu.

Nei primi anni, il *pater familias* non aveva né l'occasione né la voglia di esercitare la propria ironia voltairiana a spese di un bambino che non l'avrebbe compresa; lo sguardo chirurgico resta nel fodero. Per dirla tutta, in quell'epoca, Achille-Cléophas si mostrava bonario, soddisfatto d'aver finalmente riuscito il proprio colpo; mancò il successivo poco dopo, ciò che dovette affezionarlo ancora di più al cadetto; quando faceva «le sue visite», nei dintorni di Rouen, si compiaceva di portarlo seco nel suo calessino. Il vassallaggio non essendo stato contestato, non vi era allora il minimo motivo d'inventare questa folle soluzione: l'identificazione. Il legame feudale – che ne è esattamente il contrario – si sviluppava liberamente: ben lungi dall'appropriarsi l'essere del Signore, imitandone i comportamenti, il piccino aveva due modi d'interiorizzare il proprio vassallaggio oggettivo: si faceva puro specchio dei meriti del Padrone, non riconoscendosi altro diritto che il dovere di rifletterglieli, oppure, sottomesso in quei momenti in cui l'ebetudine terminava in estasi, si perdeva nel suo Grazioso Signore, la sua particolarità si diluiva nell'essenza paterna: non che *diventasse* suo padre: conosceva troppo bene i propri limiti, la distanza infinita che separa un rappresentante inutile e aleatorio della fauna mondiale da un uomo per diritto divino. Annullato da quell'omaggio mistico, Gustave restava pura differenza

astratta, senza nulla che differisse dalla plenitudine incontrata se non la vuota coscienza di non essere niente e di vampirizzare la plenitudine dell'Uomo, cioè a dire la potenza infinita di Achille-Cléophas. Il padre, invitandolo ad accompagnarlo nei suoi giri, l'aveva generato di nuovo, gradiva codesta piccola adorazione senza statuto: ammetteva che Gustave fosse lo specchio delle sue virtù, oppure lo avviluppava, lo assorbiva, e lo riassorbiva in sé, senza tuttavia togliergli il sentimento della sua finitudine, il bambino serbava appena quel tanto di coscienza per profittare dell'accoglienza trionfale dei villici. Lo sappiamo, perché l'ha descritta quell'accoglienza: un turbine di polvere, il cavallo al galoppo, le acclamazioni, la folla si stringe attorno al calessino, donne in pianti, una afferra la mano del dottore. Questa è la medicina; questa è la gloria: un'attesa appagata, sguardi febbrili e riconoscenti, il rispetto universale; fin nel più piccolo villaggio, degli sconosciuti che soffrono, e che ripetono: con lui sono tranquillo, mi salverà. Il piccolo vassallo considera la gloria come un vassallaggio universale: questo sentimento lo ritroveremo, tinto di nero, nei suoi futuri rapporti con i suoi lettori. Attraverso il padre, per il momento, la gloria appartiene al bambino. Non direttamente, beninteso, ma in quanto il Signore accetta talvolta che la sua creatura, *in quanto altro* – ciò che vuol dire: in quanto parassita, privo di sufficienza – partecipi alla sua essenza. Le prime ebetudini – che son dovute passare inavvertite – hanno segnato il rapporto estatico del bambino col padre. I rapporti con le cose sono sempre, in origine, relazioni umane. Il padre, essendo di rado in casa, o, se vi era, non avendo il tempo di occuparsi del bambino, il mondo – questo specchio del padre e della sua divina potenza – il mondo in cui i malati non esistevano che per essere guariti dalla sua scienza, fu un tempo, in assenza del *pater familias*, l'oggetto delle ebetudini di Gustave, la cui origine, lo sappiamo, era la sua «costituzione» pitiatca e, attraverso un cattivo uso delle parole, il suo rapporto con la madre: sconcertato, cadeva nell'estasi, cioè a dire, nell'età dell'oro, fuggiva sua madre, amante severa e frigida, per correre verso suo padre, o il luogo infinito delle sue gesta.

Tuttavia, la famiglia gli appartiene. E prima di tutto la Casa. Egli è il membro più giovane e il più sottomesso della cellula Flaubert: ma, se si vota

al Signore, e se è gradito, questi lo integra nell'unità profonda del gruppo, che egli solo fa esistere: il posto di Valvassore, che Gustave occupa proprio in fondo alla scala, è l'espressione della volontà paterna: starci dentro, per sottomissione, è un'altra maniera di vivere il legame feudale, e l'unico modo di meritare le passeggiate in calessino: tutto sommato, raggiunge il medesimo risultato che comunicando col capo supremo per via gerarchica, obbedendo a tutti, o avendo il privilegio di perdersi in lui, oppure di rifletterlo nell'estasi, senza intermediari. Gustave ha notato, non c'è neanche bisogno di dirlo, che l'ultimo venuto della Casa Flaubert è anche il solo che il *pater familias* porti seco nel calessino. La signora Flaubert non accompagna mai il marito: ha abbastanza da fare per le cure domestiche. E neppure Caroline, l'ultimo-genita, troppo piccola. Né Achille, che è in collegio. Quanto ai beni reali, è il Padre che li possiede. Ma Gustave, attraverso il suo Padrone, partecipa alla cerimonia perpetua dell'appropriazione. Il bambino scopre gli oggetti che già si trovavano in casa *prima di lui*: scoprire, per lui, è appropriarsi, vedere ciò che uno sguardo eminente ha ricavato, molto prima della sua nascita, dalla indifferenziazione primitiva, toccare ciò che una mano forte e svelta ha toccato prima di lui. La Casa lo contiene e lo racchiude, ma il Proprietario l'ha divorata, digerita, assimilata alla propria sostanza: in questo senso, essa diviene l'immagine congelata del Padre. La potenza paterna vi si manifesta dovunque: dalla cantina alla soffitta non vi si troverà nulla che egli non abbia voluto o quanto meno tollerato. Fra le pareti, lo spazio è solcato da strade che egli ha tracciato: Gustave cammina in una volontà materializzata onnipresente; è questa che egli ama in quell'appartamento; è essa che gliene dissimula la sinistra bruttezza. Il suo Signore è qua, sotto questo tetto, diffuso su questi mobili, inerte, misteriosamente addormentato; il Padre si è fatto cosa, senza cessar di circondare e di proteggere il suo bambino, si concede, e il ragazzino lo possiede a sua volta, attraverso la dimora. Fra l'omaggio del vassallo e il dono del Padrone vi è reciprocità: l'uno si consacra all'altro, corpo e anima; anche l'altro si dona, in certo modo, ma nel proprio essere materiale: affida al suo fedele dei beni immobili, che sino alla fine manifesteranno la *sua presenza*.

Dopo la Rivoluzione, la borghesia educa i propri figli a distinguere scrupolosamente i rapporti umani dalla proprietà reale, legame diretto, legale, incondizionato, tra l'acquirente e la cosa acquistata. Ma Gustave il vassallo ritrova senza saperlo le strutture della Monarchia: il possesso dei beni materiali è un usufrutto, si fonda sul rapporto fra le persone e lo perpetua sotto forma di dono continuato e di obblighi imprescindibili. Per il piccolo Flaubert, l'amore e la proprietà non sono separabili: l'una è misura dell'altro. Meglio, poiché questo piccolo intruso non attinge il proprio diritto d'esser nato che dal proprio rapporto col Genitore, lo basa allo stesso modo sul proprio rapporto possessivo con l'insieme materiale che rappresenta il Padre: la proprietà feudale, cioè a dire il legame da persona a persona attraverso la cosa donata, diviene per Gustave, nell'età dell'oro, una struttura fondamentale del suo diritto di vivere. Certamente, il bambino non lo sa. Le parole gli mancano, come si può bene immaginare. E le nozioni. E l'afferrare i rapporti: tutti gli strumenti del pensiero. Ma si deve soltanto vivere: la sintesi è esterna; egli interiorizzerà l'articolazione oggettiva dell'omaggio e del feudo, per la semplice ragione che essa esiste e che quelle realtà pratiche non sono separabili. Il loro legame, *vissuto*, diviene in lui struttura soggettiva. Non che essa sia mai sentita né sofferta; è una matrice: un'infinità di cose *pratiche* ne escono – azioni, affetti, idee – suscitate dalle situazioni più diverse, esse portano il suo marchio a loro insaputa, invisibilmente, e senza mai proporsi per se stesse, scoprono o riproducono il legame originario negli oggetti a cui mirano: così, il momento soggettivo è quello della mediazione; il primitivo rapporto è interiorizzato per riesteriorizzarsi in altri settori – d'altronde di un genere qualsiasi – dell'oggettività. Sotto questa forma estrema, il marchio trasmesso appare irriconoscibile: da un oggetto all'altro, d'altronde, tutto cospira a trasformarlo – occasione, luogo, scopo, strutture e nessi logici, in questa nuova regione dell'essere. E tuttavia, queste diverse sigle diventano, ai nostri occhi, tutte uguali, non appena ci ricordiamo la struttura primitiva. Non si tratta di ritrovare una nozione universale in esempi particolari, ma di riconoscere il rigore originale dell'articolazione nella singolarità delle sue ulteriori proiezioni: rigore singolare anch'esso, che ha l'unità e

l'individualità di una «cifra», cioè a dire di un metodo singolare di decifrazione.

Non ne darò che un esempio: attraverso la permanenza di questo primo legame, una strana ostinazione di Gustave si trova chiarita. Da un capo all'altro della sua *Corrispondenza*, vero trattato della vana cupidigia, proclama che vorrebbe essere ricco, favolosamente, che ha fame d'oro e di pietre preziose, che muore dal dispiacere di non averne. Non una volta, tuttavia, considera che si possa *fare* fortuna: la sola ricchezza confessabile è quella che si eredita. Certo, è un pensiero comune alla sua epoca: la borghesia si libera a fatica delle vecchie ideologie; la proprietà fondiaria s'imborghesisce, ma impone ancora i propri valori; e poi è l'epoca del capitalismo familiare: la fabbrica si trasmette come un possesso. E Gustave, anche lui erede, non trova in sé né il gusto né i mezzi per arricchirsi mediante il profitto e il risparmio. Non importa: per riflettere esclusivamente e costantemente questa tendenza declinante, occorre appunto che lui stesso sia nato dal legame oggettivo che la sostiene. D'altronde egli spinge tutto alle estreme conseguenze, appassionatamente, disprezza il guadagno, ogni lavoro che rende, sogna un rajah che farà di lui il suo erede universale; la rabbia lo sconvolge se viene a sapere che uno dei suoi amici ha ereditato: insomma, arriva a un punto tale da ritrovarsi solo. Questo consumatore puro vivrà sul patrimonio e, per disprezzo del guadagno, rifiuterà di accrescerlo. Dimentica che il dottor Flaubert si faceva pagare? Che la tenuta di Trouville è acquistata, per la maggior parte, grazie agli onorari versati dai clienti? Anzi, non smette mai di pensarvi, ma l'origine del patrimonio – che sia il sudore o il sangue – non importa affatto: in ogni maniera, l'oro è nobilitato dalla *trasmissione*. Guadagnata, la ricchezza è un essere incompleto, ancora orribile; trasmessa, fiorisce, si umanizza, il fatto di essere un dono la trasforma e la completa, raggiunge, nelle mani dell'erede, la plenitudine spirituale. Un padrone abolito ricade in pioggia d'oro sul suo servitore; costui raccoglie le monete che rotolano tintinnando: ne riceve la missione, non d'incarnare lo scomparso, ma di essere il depositario della sua potenza. A sua volta, si trasformerà: creatura del caso, viveva senza scopo né motivo; un'adorabile generosità lo designa, un morto gli dà mandato di vivere con

un'inflessibile e ultima volontà che lo penetra e gli dà una base: eccolo consacrato. Si dirà che i testatori non sono tanto generosi: la nascita, promesse, buoni e leali servizi, danno in genere al futuro legatario un diritto sul lascito che gli toccherà. Gustave sarebbe d'accordo, a condizione che il Signore non sia impegnato da nulla; in fin dei conti, questi deve poter testare come vuole, per la ragione che, senza libertà totale, non esiste generosità. Perché la fortuna paterna venga al figlio anche se questi l'avesse meritata cento volte – come una preferenza e come un dono grazioso, è necessario e sufficiente che il padre, da vivo, abbia avuto sempre licenza di diseredarlo: se lo poteva fare e non lo ha fatto, il testamento è un atto d'amore del Feudatario: tra le mani del figlio santificato, l'oro diventa il *pater familias* in persona, con le sue esigenze e la sua bontà.

L'ossessione di Gustave, non perderemo il tempo a sottolinearne il carattere furiosamente reazionario – voglio dire: persino per quell'epoca; salta agli occhi. Meglio vale far presente che ha le sue radici nell'infanzia di Flaubert, nei primi anni che lo resero per sempre incapace di distinguere la proprietà dal dono. Si sarà indovinato che codesta incapacità esaspererà, più tardi, la sua *invidia*: l'amore e il danaro, inseparabili, lo affascineranno col loro simbolismo reciproco: l'assenza dell'uno testimonia che egli è frustrato dell'altro, e inversamente. Vedremo gli stretti legami fra gelosia e fedeltà. Basti notare che tale concezione della ricchezza, che salva un bambino dalla contingenza originale grazie al legame domestico che lo unisce, inessenziale, al Donatore per antonomasia, al *pater familias*, contribuisce, fin dall'età di quattro anni, a fondare la dignità ontologica di Gustave su questo postulato fondamentale: *vivere di rendita*.

Anche la famiglia gli appartiene. Achille esiste, tuttavia, ma non dà fastidio: perché sembra naturale, come tutto ciò che quello sguardo nascente incontra: degli esseri esistono, da tempo immemorabile, più familiari che nitidi, è l'*ambiente* che lo attornia, riconosciuto assai prima di essere conosciuto, e che si può anche chiamare prima natura, poiché il bambino si fa riflettere il proprio essere da quanto lo circonda, nella misura in cui il suo corpo si definisce secondo ciò che gli sta intorno. È anche la *realtà*, accettata in anticipo a patto che sia tollerabile: il bambino, troppo assorbito



dall'imparare a conoscerla per poterla contestare, ne fa la misura dell'Essere, della Verità, del Bene. Gli oggetti che lo attorniano, senza abbandonare il terreno della vita immediata, vi ricevono un'esistenza *de jure*, uno *status*. I diritti degli adulti rassicurano il nuovo venuto, ne legittimano la nascita. Così Gustave, non appena sa parlare, *riconosce* in Achille il fratello maggiore. Maggiore dalla fondazione: per il conservatorismo rispettoso del piccolo vassallo, la gerarchia dei Flaubert è l'ordine. Il padre adorabile, fonte di ogni potere e di ogni credito, ha sovranamente deciso che sua moglie gli darà due figli, separati da nove anni: nell'uno come nell'altro, l'atto giuridico ha generato il fatto; creature del medesimo demiurgo, bisogna che Gustave rifiuti il proprio *status* o che riconosca quello di Achille. Meglio: riconosciuto, il fratello maggiore riceve la capacità di riconoscere. Se si avvicina al bambino, se gli sorride o gli parla, prende parte, *per conto suo*, alla cerimonia sempre deludente e sempre ricominciata, dell'accoglienza; dichiara che Gustave, ben lungi dall'essere un'erba selvatica o un intruso, è l'ospite desiderato; è il ritorno eterno dell'atto archetipo, che però non ha avuto luogo: l'apertura delle porte. Se i due ragazzi si fossero seguiti da molto vicino, a uno o due anni di distanza, i loro rapporti – senza perdere la loro base giuridica – sarebbero stati molto differenti. Passionali, certamente. Amichevoli, forse. Ma nove anni – o quasi – sono un intervallo troppo grande. Certo, Achille, alla nascita di Gustave, non è che un bambinetto. Ma appena il cadetto si è messo a parlare, il maggiore viene mandato in collegio: vi studia con zelo, invisibile, tranne che nei giorni festivi. Insomma è di un altro mondo, è un adulto in scorcio. Il bambino non domanda di meglio che di obbedirgli: sente dire che suo fratello è un ragazzo grande, già «ragionevole»; Gustave sa che la Ragione non è un privilegio, ma soltanto una questione di età; il fratello maggiore la possiede, più tardi toccherà al minore. La superiorità di Achille, essendo semplicemente provvisoria, conviene riconoscerla in piena tranquillità. Gustave farà tanto meno difficoltà in quanto la sua sottomissione lo avvantaggia: assorbito dai suoi studi, lontano, Achille è esiliato, la maggior parte del tempo, fra i Non-Flaubert, specie inferiore ma innumerevole e pericolosa. Gustave promesso al medesimo esilio, gode per

il momento delle comodità dell'infanzia: non abbandona il focolare domestico, la madre si consacra a lui; quando gli ha prodigato le sue cure, lo prende sulle ginocchia e gli parla di Dio, Padre di tutti i padri; il dottor Flaubert lo porta con sé nei suoi giri; i Les Poittevin, amici intimi dei suoi genitori, non mancano di coccolarlo: insomma, obbedisce a tutti, lo si ripaga con la tenerezza. Un po' risicata, questa tenerezza, talvolta persino desolante; ma, per tiepida che sia, egli la sente, è l'ambiente della sua vita. Ma Achille? Non è, anche lui, un figlio amato? Certo che sì: Gustave è convinto che il suo fratello maggiore ispiri un attaccamento profondo ai suoi genitori, per la semplice ragione che i padri buoni devono amare i loro figli. Ma il povero proscritto, assorbito nei suoi studi, non ha il tempo di *sentire* la benevolenza del dottore: insomma, ha diritto a quell'amore; Gustave, più fortunato, ne ha anche il godimento. Ha compreso ben presto che quel privilegio gli proveniva dall'infanzia: dunque non è affatto geloso di Achille che ha la sventura di esserne già uscito; Gustave sa che raggiungerà ben presto l'età e lo *status* di suo fratello, ma non ha fretta di abbandonare le proprie prerogative: invecchierà, è il suo dovere e il suo diritto, ma il più tardi possibile. Effettivamente, ha notato spesso, in seguito, che un'oscura resistenza ha frenato la sua preparazione, come se gli ripugnasse di abbandonare la propria condizione. Ma quel che ci importa, in questo momento, è la messa in opera del dispositivo interiore che lo torturerà: siccome si crede più fortunato di Achille, dimentica di esserne geloso. Sarebbe un'ottima partenza, se, nello stesso tempo, il cadetto non ingannasse se stesso: senza diffidenza, riconosce a ciascuno il proprio *status* giuridico, per abilitare tutti i membri della famiglia a riconoscere il suo. Ciò vuol dire che ammette i loro diritti: interiorizzati, essi saranno i suoi doveri. Achille è suo superiore per età; Gustave non vi vede niente di male, tutt'al contrario: vi trova il mezzo di sprofondare nell'infanzia e di richiuderla su di sé; sa d'altronde che codesta gerarchia non è definitiva: il cadetto raggiungerà anche troppo presto i tristi privilegi del fratello maggiore: la Ragione, il collegio, l'esilio. Ciò che ignora, è che la primogenitura, nei Flaubert, è una distinzione immutabile: non quel vantaggio minimo che sfuma e scompare, nelle famiglie borghesi, quando i fratelli hanno, l'uno e l'altro, raggiunto la

condizione di adulti, ma il diritto conferito di sostituire il *pater familias* dopo il suo decesso. L'infelice accetta di rispettare Achille e di obbedirgli: non sarà, pensa, che per un po' di tempo. In realtà, lo hanno ingannato: lo sfasamento sussiste fino alla morte del Padre; dopo il '46, inerte e sacro, esso sarà perpetuato dalle ultime volontà del defunto. Che cosa può il secondogenito contro ciò? Codesta differenza quantitativa fra le età, si è lasciato convincere fin dalla prima infanzia che simbolizzava una differenza qualitativa, ma provvisoria, tra i meriti; con ciò è divenuto complice, in anticipo, del testatore e delle disposizioni testamentarie. Avrà un bel gridare che non ha voluto questo, il nemico è ormai nella piazzaforte; l'adolescente frustrato sferra attacchi di retroguardia; per rifiutare al fratello maggiore la superiorità bisognava non averla mai riconosciuta. «Io non l'ho ammessa», risponderrebbe, «che per un periodo determinato». Sì, ma basta questo: dietro a uno stato di fatto egli accetta di vedere un diritto. Il passo essenziale è già compiuto. Lo *status* giuridico di Achille è riprodotto, provato, dal bambino stesso, e la potenza sacra del Padre non ha più che da mantenerlo e da consolidarlo.

E cosa potrebbe esserci di più imprudente per il cadetto che di riconoscere al primogenito – quanto dire al primo venuto – il diritto di essere amato? Certamente il bambino è cieco, piuttosto che generoso: afferma il diritto perché il fatto gli sfugge. Ma si è lasciato prendere in trappola: se mai l'amore si rivela – intendo l'amore del padre per l'Altro – questo amore *altro* avrà fondamento giuridico. Di che potrebbe lamentarsi, il bambino? Se leggesse negli occhi del suo Signore una tenerezza mai vista e che non fosse a lui destinata, potrebbe condannarla? Gridare che lo si defrauda? La cosa si capirebbe se il chirurgo primario preferisse ai suoi figli degli estranei. Ma si tratta di Achille; stavolta il diritto è stabilito fin dall'inizio come un principio; la realtà sembra rispondere alla sua esigenza e riversarsi in lui; la materia bruciante, l'amore, riempie la forma astratta; la forma contiene la materia bruta e la giustifica. Si può discutere senza dubbio, giudicare l'amore paterno troppo appassionato: sono questioni d'importanza irrilevante. Infatti, se mai Gustave dovesse scoprire che il dottor Flaubert porta un profondo amore al figlio maggiore, si sarà tolto in anticipo i mezzi

di protestare. Lo si defrauda. Sia pure. Ma è un furto legittimo: in nome dell'Ordine Flaubert, al quale Gustave stesso si vanta di appartenere, bisogna dichiarare la querela inaccettabile, respingere il ricorso e obbligare il querelante a rallegrarsi del sentimento che suo padre ha votato al querelato. Se il cadetto s'inchina rallegrandosi, vorrà almeno dire che si rassegna? No, ma che perde la testa: la frustrazione lo rode, tanto più aspra in quanto non osa più nominarsi.

Insomma, tutto è sistemato. Nei primi tempi della sua vita, il fratello maggiore disturbava tanto poco il minore, che questi ha tranquillamente interiorizzato il diritto di primogenitura, e con ciò ne ha fatto una delle fonti permanenti dei suoi doveri familiari. Il motivo dell'interiorizzazione non è stato l'oblio di sé, e nemmeno chissà quale trasporto virtuoso; essa era necessaria: il piccolo gruppo Flaubert è così rigorosamente integrato, che ciascuno dei suoi membri è contemporaneamente un'incarnazione della totalità e l'espressione della potenza paterna, quella forza sintetica che li produce e li congiunge; così, i diritti di ciascuno sono i riflessi o i complementi di quelli di tutti gli altri: riconoscendo lo *status* di Achille, Gustave affermava il proprio. Il potere sacro del Padre essendo giuridico, nessuna delle sue creature raggiungeva la plenitudine prescritta prima di realizzare in sé, attraverso gli altri e negli altri attraverso sé, l'essere-Flaubert, come esistenza *de jure*. Il risultato è che i sentimenti di Gustave, unità di pulsioni organiche e di rivendicazioni giuridiche che si esasperano per il loro condizionamento reciproco, meritano pienamente quel nome greco di «*pathos*» che Hegel dava alle passioni della tragedia antica.

In suo fratello dunque, egli riconosce dapprima la famiglia, come soggetto di diritti; riconosce anche se stesso, in quanto è, come ciascuno, la famiglia intera. Il diritto di essere amato non ha bisogno di rivendicarlo direttamente, poiché l'amore è dato; ma quando lo reclama per suo fratello, in conseguenza di quel principio sacro che i buoni padri devono amare i buoni figli, parla senza saperlo a nome di tutta la famiglia: questa riceve da Achille-Cléophas la propria organizzazione: con le operazioni prescritte, con i posti assegnati a ciascuno in vista di una efficacia *maxima*, il Padre è in essa, già normativo: è l'ambiente stesso del dover-essere: ma l'insieme

familiare esige che codesta integrazione sia amore. L'amore è un dovere per il Creatore: non vi è modo di dispensarlo al minuto tra le creature prese una per una; ma il Demiurgo deve amare, all'ingrosso, tutta la Propria Creazione. In questo stesso amore, obbligo fondamentale del Padre, unità dell'impresa attraverso l'affinità originaria di tutti i suoi membri, ciascuno vede l'insieme dei doveri comuni e, del pari, i propri doveri particolari, in quanto si completano con i doveri degli altri: il diritto d'essere amato diviene per ogni parte il suo riassorbimento nel Tutto e la sua restituzione immediata sotto forma di parte convalidata, fondata. Così, non esiste che un amore Flaubert, rapporto mobile del Tutto verso le sue parti. Gustave dà un'assise giuridica all'affetto che il padre gli dispensa, reclamandola anche per suo fratello: questo bambino, lo sappiamo, non è individualista: ignora le passioni incomparabili che suscitano le creature senza pari. Depone l'amore Flaubert, unità reale della madre e dei figli, nel cuore del padre. È questo amore intero che egli esige per ciascuno, e, di conseguenza, per se stesso. Codesta unità indissolubile e vera del piccolo gruppo, lo imbroglierà più tardi e – come stiamo per vedere – gli toglierà il potere di dire no. Infatti, il favoritismo, se è vero che Achille-Cléophas lo pratica, non può giocare che all'interno del piccolo mondo consacrato e, in certo modo, apparirà potenza consacrante agli occhi della sua vittima: questa non potrà né biasimarlo d'amare troppo Achille – è forse qualificata per decidere di ciò che è troppo? – né scusarlo del tutto di non amare abbastanza Gustave.

Ecco il fondo della faccenda: l'amore Flaubert, quale il piccolo lo sente, è da un lato una sintesi formale e giuridica, una integrazione, dall'altro una tenera sollecitudine – un po' arida talvolta, un po' distratta – ma che non può mancare interamente di calore, poiché si rivolge a un bambino. Il malessere comincerà dal giorno in cui Gustave crederà di comprendere che suo fratello ha, anche lui, il godimento del cuore paterno. Insomma, è il sentimento spontaneo che, all'improvviso, sarà messo in discussione. Non a lungo: l'ingiusta preferenza amorosa rimanderà immediatamente il fratello spodestato alle disposizioni testamentarie. Ossia, la Casa Flaubert – in ciò simile alla maggior parte delle famiglie patriarcali – chiamava amore l'alienazione del Padre all'impresa nel suo complesso e l'insieme delle

disposizioni che aveva prese, che prendeva ogni giorno, per conservare l'unico oggetto del suo interesse. Dopo di che non era senza dubbio necessario che il *pater familias* amasse – nel senso che diamo oggi a questa parola; né che segni troppo evidenti indicassero l'emozione provata di fronte a un figlio della Casa. Gustave, nella misura in cui si sapeva oggetto di un'attenzione particolare, aveva imparato immediatamente che quel favore non s'indirizzava alla sua persona, ma, molto semplicemente, alla sua età – e che la tenerezza del padre non sarebbe sopravvissuta all'infanzia del figlio. Se viene a scoprire che il dottor Flaubert prova, dinanzi ad Achille, questo giovinotto, le medesime debolezze, il ragazzino ne sarà scandalizzato. Insomma, l'età dell'oro non è esente da contraddizioni. Ecco la prima – che è inserita più che vissuta. La seconda, invece, è oscuramente provata.

L'individualismo della borghesia liberale ha i vantaggi dei propri inconvenienti: trova l'uomo isolato, fatto atomo, e rincara la dose su tale solitudine, taglia gli ultimi legami: di colpo, ogni monade è imparagonabile, o piuttosto i rapporti che si fondano su un paragone restano *esteriori* alle sostanze paragonate. In particolare, questa morale borghese dissolve in sé ogni rapporto *organico* – quello, per esempio, che determina l'essere del fratello minore attraverso quello del maggiore. In altri termini, se Gustave fosse stato allevato da individualisti, soffrirebbe meno o non soffrirebbe affatto: inferiore, sia pure, *in superficie*; ma, in realtà, unico. Per disgrazia, la famiglia Flaubert accetta dal suo nuovo ambiente il liberalismo economico e l'atomismo sociale, vi attinge il proprio utilitarismo, ma rifiuta perentoriamente l'etica delle famiglie coniugali e del controllo delle nascite, quell'individualismo che metterebbe in pericolo la sua unità o la sua discendenza.

Gustave è *un* figlio, *il* fratello minore di Achille, *il* fratello maggiore di Caroline: è tutta la famiglia e tutta la famiglia è in lui; non un pensiero, non un'emozione ch'egli non le attribuisca: è l'asse di riferimento; le sue sofferenze – che vedremo più oltre – i suoi rari momenti di superbia, perfino i sentimenti che voterà più tardi alla signora Schlésinger, tutto è riferito alla Casa Flaubert: egli ama, odia, sogna, filosofeggia, si adira *per o contro di essa*. Ciò significa che *egli* è il *contrario* d'un individuo. Difatti, quando,

dopo la sua malattia nervosa, otterrà lo *status* individualistico, Flaubert sarà obbligato a valorizzarlo; lo accetta soltanto sotto mentite spoglie, non può ammettere di essere monade se non come alto dignitario del monadismo: anacoreta, bramino o «solitario di Croisset»; non sussistendo per diritto familiare o per diritto divino, che almeno l'individualità non possa ridursi al concubinaggio della persona con se stessa e che codesta presenza con sé stessi si viva come un matrimonio di sovrani. Bambino, adolescente, Gustave non si conosce e non si valuta che nella sua realtà familiare, come una determinazione interna della famiglia Flaubert. Il peggio è che si condanna in anticipo: si giudicherà secondo le norme che i Flaubert hanno adottato. Anche quando ne inventerà delle nuove, che gli siano meno profondamente ostili, la nuova Tabella sarà fondata sull'antica: quella non cercherà tanto di rovesciare questa, quanto di modellare al di là di essa e in un altro mondo, più respirabile, dei valori più puri e quindi *meno reali*. La realtà è la Casa; i valori vi sono pratici: voglio dire che nascono dalle funzioni esercitate e mirano a codificare gli atti funzionali. L'utilitarismo, ecco l'etica Flaubert, quella che Gustave non smetterà di combattere in se stesso e, di conseguenza, di accettare; l'idra, le cui teste rinasceranno ogni volta che le avrà tagliate. Ma non si tratta di un principio astratto; è, al contrario, il più rigoroso dei dispositivi *particolari*, legato indissolubilmente all'economia domestica: questa organizzazione smista i ruoli; come gli utensili, le persone, vi saranno determinate come mezzi per continuare l'impresa: ciascuna è trattata dalle altre, e tratta se stessa, come mezzo, mai come fine. Quanto allo scopo conclusivo, non ve n'è affatto. Se non questo, che ogni meta raggiunta diviene un mezzo per raggiungere un'altra meta: *semper excelsior*. Questo utilitarismo orientato non è altro che l'*ambizione*. Con quest'ultimo termine, effettivamente, non bisogna intendere, dapprima, una passione confusa e piovuta dal cielo per caso in questo o in quel cuore: è un processo in corso; un piccolo gruppo è determinato, per un certo tempo, dalla propria ascesa oggettiva e produce i propri mezzi di perpetuarla. Il dottor Flaubert è in fase di mutamento; ancora stordito dalla sua mutazione: bisogna pertanto che la interiorizzi. Essa diviene in lui *certezza*: il passato è garante dell'avvenire, che continuerà la

magnifica ascesa; e, contemporaneamente, codesta certezza è una *regola spietata*: Achille-Cléophas dev'essere il mezzo del proprio continuo successo. La sua famiglia, impastata dalle sue mani, è tutt'insieme fine e mezzo. È per opera sua, e a suo vantaggio, che il successo sociale d'un figlio di veterinario deve continuare al di là di una generazione. Così, nella pasta familiare, egli ha messo questo doppio lievito: la promessa incondizionata del successo, l'imperativo assoluto di sacrificargli tutto. In altri termini, l'*ambizione* è l'essenza medesima di questa famiglia: ne è la *ragion d'essere*, il progetto insieme vivo e fissato, la forma della sua alienazione al padre e, attraverso di lui, al secolo; è essa che definisce ogni nuovo membro attraverso tutti e che limita all'estremo l'integrazione familiare; di più, essa è *vissuta*, da ciascuno e da tutti, come il movimento reale dell'impresa: guadagni, economia, acquisto di terre, ampliamento della clientela, notorietà crescente del medico primario, tutto è sentito in comune, tutto contribuisce a dare alla vita comune una determinazione vettoriale, un senso: figli e genitori si sentono «decollare», il progresso non è soltanto il fine e il mezzo, è l'elemento vitale, l'ambiente, è per ciascuno un'impressione soggettiva di velocità – tanto più nitida in quanto quella velocità è variabile, che ci sono degli sbalzi. La forza ascensionale del piccolo gruppo costituisce la sostanza comune di ogni modo particolare. Per ognuno essa è dovere – presto o tardi continuerà grazie ai suoi sforzi – ma più ancora amore: sposando il movimento, lasciandosi portare, preparandosi al futuro passaggio, si entra nelle vedute del Padre, ci s'identifica col Creatore adorabile, se ne cantano le lodi, si sollecita, e se ne ottiene, l'approvazione. Ciascuno riflette a tutti gli altri l'aspra volontà del Signore: ci si ama in Lui, come i cristiani si amano in Dio: questa adorazione dissimula ai figli l'eteronomia della loro volontà: l'ambizione e il Padre fanno tutt'uno; la loro passione non distingue l'una dall'altra. Non basta loro d'essere degli schiavi docili: si faranno zelatori. In altre parole, un figlio Flaubert è ambizioso di nascita: respira l'ambizione, la mangia, la secerne, è il movimento della sua vita, il senso del suo amore fondamentale, il segreto della sua importanza assoluta e della sua inessenzialità, è la particolarizzazione del progetto comune per mezzo del suo libero \*\*\*\*\* progetto singolare. Senza nemmeno saperlo, Gustave è



dunque l'incarnazione dell'ambizione familiare, suo progetto fondamentale è innalzarsi al massimo per gettarsi nelle braccia del Padrone, identificarsi con lui, contribuire con le proprie mani all'elevazione di tutti: nella sua Casa, è la comunione perpetua dei santi, tutti i meriti sono rovesciati da ogni testa su tutte le altre; distinto fin dalla prima età attraverso le distinzioni del padre, glorificherà più tardi la famiglia intera con la propria gloria. La pulsione primaria del bambino lo porta verso le sommità: ivi è il suo posto; ma non attribuisce che un'importanza relativa all'ammirazione delle masse; il riconoscimento del suo valore da parte del genere umano non è che una condizione indispensabile della sua vera consacrazione: inessenziale e celebre, torna a volgersi verso i suoi; se allora gli dicono: hai ben meritato da noi, può morire contento. E, sicuramente, l'ambizione non è che un sogno d'amore; non appena egli pensa più precisamente al proprio avvenire, essa mostra l'altra sua faccia, un'aspra avidità: bisogna arricchirsi, accumulare i titoli, gli onori; ma, badiamo bene, che questo attivismo borghese altro non è che quello del *pater familias*. Quante volte, m'immagino, nell'appartamento sinistro dell'Hôtel-Dieu – dove la bruttezza del mobilio indica tanto chiaramente la lesina utilitaria, il sacrificio di tutto al successo – la madre di Gustave ha raccontato al bambino le infanzie del grand'uomo, il miracoloso risveglio del suo genio, la sua corsa verso la gloria, ogni primato battuto. Questa donna, maritata così giovane, aveva tanta adorazione per il Padrone quanto «glaciale» disprezzo per i Non-Flaubert: dunque essa presentava Achille-Cléophas come l'unico esempio da seguire; egli era, per cominciare, un dovere, poiché bisognava somigliargli; diventerebbe più tardi una ricompensa, poiché si finirebbe, al termine di un rigoroso ascetismo, con l'appropriarsi delle sue virtù. Così, come il bambino era l'ambizione per il Padre, il Padre è insieme regola e promessa per il bambino; grazie a ciò, un arrivismo puritano può generare l'ottimismo: alla fine i buoni saranno ricompensati. Questa vanitosa bambinata, trasformando la sua impresa in racconto di fate, la rese accessibile a Gustave. Tutta una vita sembrava già riassunta: bastava percorrerla al galoppo, fino alla vittoria. La folle speranza, nel cuore del progetto, ne nascondeva l'eredità: si sarebbero espuguate rapidamente le trincee, era possibile: un altro l'aveva fatto;

perfino, scommetterei, i primi successi di Achille, prima di fargli ombra, non mancarono d'incoraggiare il fratello minore. Sarebbe stato facile, molto facile: ciò che il primo Flaubert aveva fatto, il secondo l'avrebbe ricominciato senza fatica, e il terzo, quando fosse entrato nella corsa, avrebbe battuto comodamente i loro due primati.

Qui appare la seconda contraddizione, più profonda senza il minimo dubbio della prima, giacché struttura per sempre il movimento del vissuto. Gustave è figlio di Caroline quanto di Achille-Cléophas. In quella coppia non vi saranno mai dissapori, poiché la moglie non reclama altro diritto che di obbedire al marito. Tuttavia, il loro secondogenito interiorizza una contraddizione virtuale che non metterà mai i genitori in opposizione. Gustave, infatti, è *prima di tutto* il prodotto di Caroline, è lei che lo nutre e gli presta le prime cure: il dottor Flaubert, che sorveglia da lontano la prima educazione del neonato, non si accorge di niente: tutto è in ordine, egli loda lo zelo materno della giovane donna, la invita a iperproteggere il bambino, ma non può neanche concepire che questi primi comportamenti materni traducano nei fatti l'indignazione mai provata di una sposa delusa dal suo nuovo alloggio, del raffreddamento recente del suo sposo, dell'apparizione di un quarto maschio, quando lei aspettava una femmina, e che codesti comportamenti hanno per effetto di costituire un discolo superfluo, rimpinzato senza amore, stupefatto di sopravvivere alla morte che si era portata via due dei suoi fratelli. Indesiderato, indesiderabile, senza ragion d'essere, egli si precipita, fin dal primo sorriso paterno, nel mondo del Padre, si integra, per ricavare il proprio *status* giuridico dalle esigenze del suo Signore, all'impresa Flaubert che, in lui e fuori di lui, è tutt'insieme forza ascensionale, unità familiare, amore, dovere e soprattutto *praxis*. L'orgoglio di Achille-Cléophas, in effetti, non è semplicemente l'inerte ricordo del mutamento che ha fatto di questo rurale il più grande medico di Rouen – e il più ricco – è questa evoluzione continuata da lui e attraverso di lui, è il suo formidabile appetito di sapere, che lo obbliga a vivisezionare senza tregua, è la sua smania di guadagno, tutta contadinesca ancora, che gli fa investire tutto quello che ha in beni immobili, è l'ammirazione e la muta esigenza dei suoi studenti che lo costringono, di anno in anno, a rinnovare i

suoi corsi, ad approfondirli, è il favore dell'alta società di Rouen, la clientela che comincia ad aprirgli i suoi salotti, è il suo disprezzo implacabile per coloro che non si evolvono, per i poveri che non si arricchiscono, per i ricchi che sono nati nell'opulenza. Insomma, l'orgoglio del brav'uomo non appartiene al *pathos*; è vissuto *negli atti*. E chi dunque prenderà coscienza, verso il 1835, di codesta attività furiosa come segreta coesione della cordata familiare, e come movimento ascensionale che lo trascina, che egli ha missione d'interiorizzare e di riesteriorizzare con pratiche che dimostreranno, nella sua persona, la superiorità dei Flaubert su tutta la specie umana? Un ragazzetto, che giudica se stesso uno scarto e che l'efficace austerità di sua madre ha costituito senza il suo consenso: appena entrato nel mondo del Padre, senza cessare di viverci come soprannumero, ha compreso, per amore, che la gloria era il suo destino, che avrebbe dovuto, in età virile, entrare a cavallo o in calessino nei borghi e nei villaggi e galoppare in mezzo a contadini prosternati. Questa è l'immagine paterna di Gustave che non esclude né l'utilitarismo né una punta di avarizia, o, in ogni caso, l'arte di fare economia. Ora, l'immagine materna, o piuttosto le prime abitudini del bambino, vi contraddicono assolutamente. Non che essa sia più vera *in sé*, né più profonda: è la trama della sua soggettività; il Gustave paterno è l'interiorizzazione della sua condizione oggettiva. Egli *sente in sé*, certamente, quella forza che lo trascina, *si mette con impegno a sentirla*, per fuggire il ristagno originario, *sente anche* che ha il dovere di appropriarsi quella forza ascensionale che non ha fatto altro che subire. Ma quel dovere è tanto più imperativo, in quanto mancano i mezzi per assolverlo. Questo bambino, incapace di affermare e di negare, che ritrova la propria gratuità non appena suo padre si distoglie da lui e che non può sfuggirla se non nell'ebetudine, questo oblio quietista di sé, per qual miracolo diventerebbe uno scienziato, un personaggio della storia? L'arrivismo del piccolo Gustave è totale – pulsione e obbligo tutt'insieme – ma si urta contro la sua passività, costituita, fin dai primi mesi, come passività fondamentale, al punto da farne un bambino *parlato* piuttosto che parlante, un flusso di sintesi passive, veicoli d'intenzionalità che non possono effettuarsi. Che cosa farà? L'ascensione Flaubert, la sente nel proprio corpo; gliela descrivono tutti i

giorni, il Padre la rappresenta. Dunque essa è in lui: lo hanno fatto arrivista. Il suo orgoglio diviene *ambizione sofferta* – in effetti, non è ancora che l'appropriazione per amore dell'ambizione paterna, ma, in Gustave, quel che era prassi, in Achille-Cléophas diventa necessariamente *pathos*; è un'attività fantasma ch'egli non può neanche concepire e che ossessiona – come un'inquietudine, come un rimorso, come una sollecitazione permanente e irrealizzabile – l'inerte scorrere del Vissuto. Questo orgoglio, inoltre, interiorizzazione di quello che salda tutti i membri della Casa e che altro non è, in linea di principio, che la folle superbia del *pater familias*, non ha grande difficoltà a sentirlo, quando riflette l'alta figura del dottor Flaubert o quando si perde nella gloria paterna: ma sta di fatto che si dimentica di sé e gode d'un orgoglio *altro*; non appena ritrova se stesso, quell'audacia intransigente, affermazione di sé contro tutti, scompare, contraddetta dall'umiltà profonda del Mal-amato, priva degli strumenti (esigenze altere, potenza affermativa, attività) che gli permetterebbero di sussistere. Non confondiamo questo *irrealizzabile* con l'orgoglio doloroso di cui testimoniano le sue prime opere: questo verrà *dopo* la caduta; fondato sul rancore e la frustrazione, compenso all'essere finito – ingiustamente e troppo giustamente – in disgrazia, esso sarà il *pathos* di Gustave, l'avvoltoio che gli roderà il fegato fino a farlo morire. Per adesso, è l'età dell'oro: parlo di lievi turbamenti in Paradiso. Caroline e gli altri agiografi di Achille-Cléophas fanno la gioia del piccolo vassallo che li ascolta: solo che vedo, nei loro racconti, uno dei motivi secondari del suo «estrangement»: gli si inculca un linguaggio pratico, *il* linguaggio della prassi, ma i significati, senza sfuggirgli del tutto (si applicano benissimo ai comportamenti degli altri), non sono mai garantiti dalla sua certezza soggettiva. Eppure essi lo designano: egli è Flaubert figlio, imiterà suo padre, salverà dei malati, accrescerà il patrimonio; meglio ancora: gli esempi del medico primario e di Achille gli sono talmente familiari, talmente quotidiani, che egli è direttamente chiamato in causa: poiché partecipa alla sostanza familiare. Ma, senza un'adesione che egli non può dare, quelle parole restano in lui *lettere morte*; egli deve *credere* a ciò che gli si dice, non potendo realizzarne il senso con un progetto che le superi. È il futuro della famiglia che appare, un

futuro che avvolge anche lui, egli lo vuole, vuole contribuire a farlo, ma i suoi sogni, se ne fa, sono subito dissipati dalla coscienza, torbida ma sicura, della sua impotenza. Lo hanno fatto ambizioso, e sia; si è compenetrato dell'arrivismo Flaubert; ma non ci vorrà molto tempo perché l'ascensione collettiva non gli divenga una sorgente di umiliazioni continue: passivo, si sentirà issato, trascinato dalla cordata familiare; un peso morto che non partecipa allo sforzo comune, che forse lo rallenta. Un *ambizioso passivo*: c'è niente di più miserabile?

Tutto ciò non è che abbozzato, presentito, vagamente vissuto: delle inquietudini, forse. Ma, nel calessino del dottore, Gustave è figlio di re. Del resto, se indovina un malessere, se l'avvenire intravisto lo inquieta – perché è il suo in quanto altro, perché è beninteso che vi si dovrà mostrare come un novello Achille-Cléophas – già si difende con la resistenza passiva, cioè a dire abbandonandosi a ciò che egli è; ecco una ragione – non la minore – delle sue ebetudini: Gustave ha paura di *ciò che avverrà*. Vedremo, lungo il corso di questo studio, che egli non smetterà mai di averne paura. Un poco più tardi, lo vedremo giocare l'Eternità contro il Tempo: vorrà fermare il proprio Destino. Vi riuscirà, d'altronde, a prezzo di una nevrosi. Per ora non s'interessa affatto all'Eternità e la parola stessa non è sicuro che gli sia conosciuta: l'ebetudine è, per prima cosa, un rifiuto di crescere e di affrontare i problemi della scienza, della vita pratica: allorché l'inquietudine lo stuzzica, si «rende pesante» e tenta di tornare al proprio passato, cioè a dire a un presente senza problemi. Questo apparente regresso è abbandono a sé: il presente puro s'identifica col passato e il flusso di appercezioni inarticolate si dà per un diluirsi dell'anima nell'universo sensibile. Si tratta di abolire simultaneamente un Ego superfluo e l'avvenire. A questo livello, l'ebetudine è risposta; il bambino sa già utilizzarla: poiché si vuole versare per forza un insieme vissuto e anteriormente strutturato in un *ruolo* per il quale non è fatto, egli si serve delle brume che spesso lo invadono per dimenticarsi e perdere di vista il ruolo che lo aspetta.

In questo periodo, Gustave ha un'altra ragione di afferrarsi all'infanzia: intuisce oscuramente – e del tutto suo malgrado – che l'amore di suo padre si rivolge meno alla sua persona che alla sua età: crescendo, non rischia infatti

di diventare Achille, i privilegi del quale ancora non lo turbano? Ma, sicuramente, lo diventerà: un cadetto Flaubert deve passare per codeste tre fasi, essere Gustave l'amatissimo, poi Achille, lo studente di genio, per reincarnare infine Achille-Cléophas nella sua potenza e nella sua gloria. Il piccolo secondogenito desidera vivamente – ma nel terrore – di eguagliare un giorno il più grande dei Flaubert. Ma non ha fretta di diventar simile allo studioso Achille che non c'è mai, che conduce in collegio una vita malinconica e che conosce l'adorabile severità del *pater familias* piuttosto che la sua tenerezza e la sua indulgenza. Gustave, per il momento, non è che Gustave: un Signore bonario gli fa dono della sua persona e dei suoi sorrisi, senza nulla domandare in cambio se non un'obbedienza che il piccolo vassallo è fin troppo felice di dare. Perché non stabilirsi nella prima infanzia? È l'età dell'oro, Gustave lo sente oscuramente, bisogna fissarsi, non crescere mai. Vedremo più tardi che Flaubert ha una concezione involutiva della temporalità: tutto va di male in peggio, questo è l'ordine. Molte ragioni lo hanno spinto a scegliere questo partito preso, le quali non appariranno che più tardi. La Caduta ne è una, senza dubbio. Ma è opportuno indicare qui l'opzione iniziale – che ritroveremo dappertutto, in particolare al momento dell'«attacco nervoso» del '44: è il rifiuto di diventare adulto, cioè di definirsi, all'interno della famiglia, mediante altri rapporti con ciascuno dei suoi membri. Tutto è legato: Achille è l'immagine futura di Gustave. Ma i rapporti tra Padre e Figlio maggiore gli sembrano molto aridi: a giudicare da questi, egli intuisce che il tempo della prassi sarà per lui quello dello smacco e dell'esilio. L'ebetudine traduce contemporaneamente l'incapacità cosciente e il rifiuto.

Fondamentalmente essa nasce dallo stupore. Questo carattere che serberà lungo il corso di tutta quella vita, diverrà esso stesso una *funzione* – chi non ricorda le stupefazioni di Gustave dinanzi all'«infinita stupidità del Borghese»? Ci arriveremo. Ma, per il momento, è fondamentale l'oscura coscienza della contraddizione che oppone il vissuto, sopportato più che dominato, alla *persona* che gli viene imposta mediante il linguaggio, mediante certi comportamenti; e che occorra vivere anche la successione ricca e incerta di appercezioni senza Ego, quell'Ego preso di mira in lui da

altri e che gli sembra quello di un altro. A questo incomprensibile malessere, certi bambini reagirebbero con la collera (che è semplificazione) o con una iper-attività di fuga (chiamata dalle madri «sovreccitazione»). Ognuno non fa uso e non può far uso che dei mezzi a portata di mano. Passivo, Gustave insiste sulla passività: l'«estrangement» lo porta sull'orlo dello svenimento. Egli l'ha detto; ne ha fatto nei suoi racconti, l'abbiamo veduto, il termine estremo e il senso delle sue abitudini. Ed è vero. Tranne che non sviene mai. L'Ego scompare, ma il pensiero, come liberato, prolifera. Curioso pensiero, che, non essendo messo in parole, non si libera dal sentimento, non si afferma mai, attraversa in brandelli multicolori una coscienza che si dividono piacere e paura. La descrizione che ci ha lasciato la signora Commanville e che essa aveva ricevuto dalla nonna, è significativa. In quei momenti, Gustave aveva l'aria scema e si succhiava il pollice. Questi dettagli bastano a caratterizzare una certezza, ben nota ai pediatri, e che corrisponde, a sentir loro, a momenti di «intensa ideazione»; tutte le sue allucinazioni lo occupano, e particolarmente quelle che riguardano la sua identificazione con animali. Su codesto punto, Gustave ci ha dato informazioni preziose nelle lettere a Louise. Attira le bestie, perché esse «sanno che io somiglio loro» – tale convincimento è all'origine di una delle ultime scene della prima *Education*: Jules non riesce a sbarazzarsi di un cane miserabile e infangato che è visibilmente lui stesso o, meglio, la sua vita. Esso trae la propria origine dalla convinzione, abbastanza diffusa nei bambini, particolarmente forte in Gustave, di essere degli animali: viziati, graziosi come gli animali domestici, e insieme, come essi – quando la costellazione dei genitori lo esige – senza timbri sui documenti. Gustave aggiunge: *essi mi capiscono*, sanno che io li comprendo. Quel che qui importa è l'assimilazione profonda dell'idiota con la bestia: assimilazione difensiva perché l'idiota, uomo mancato, ha torto d'essere idiota, di non sviluppare tutte le qualità della sua specie. Mentre la volpe ha ragione d'essere volpe e il lupo d'essere lupo. È come se Gustave ci confidasse: bambino, gli adulti mi prendevano per un idiota; difatti ero un piccolo animale. Il rancore ha complicato il tema in *Quidquid volueris*, scritto molto più tardi, poiché la scimmia Djaliou ha ricevuto d'imperio un carattere

umano, che forma la sua infelicità. Sotto la sua prima forma, dai cinque ai sette anni, codesta assimilazione del cucciolo d'uomo, estraneo per passività alla cultura, e dell'animale che esprime pienamente la propria specie *fin dalla nascita*, appare come un'espressione del suo rifiuto di crescere e di cimentarsi con la cultura già prefigurata nell'abecedario che l'aspetta: piuttosto che aprirlo, quell'incomprensibile oggetto che deve trasformarlo in uomo, Gustave si perde nella Natura o si fa lui stesso Natura, prodotto della terra. L'uomo che descriverà nelle sue prime novelle, è storico e pascaliano: ma non è un angelo decaduto, è un animale entrato nella cultura; la cultura è la Caduta, già lo prevede: avrà negli occhi, come più tardi la scimmia di Kafka, quest'altra vittima di un padre abusivo, lo «smarrimento delle bestie ammaestrate». Si compiacerà di far l'idiota o la forza della Natura, per il semplice piacere di distruggere simbolicamente in sé, attorno a sé, le cose propriamente umane; i temporali, le grandinate, lo manderanno in estasi; aboliscono il lavoro umano, la Natura fa piazza pulita, afferma la sua superiorità assoluta sulle invenzioni dell'uomo e le loro applicazioni; mostra che la nostra specie, così vanitosa della propria anfibia, non è il centro del mondo e che un cataclisma può abolirla come certe specie animali scomparse da lungo tempo. In altri termini – e benché il bambino non abbia mezzo alcuno di formulare il proprio pensiero come noi facciamo – ciò che gli ripugna nell'uomo è la storia – che lo rende impensabile e contraddittorio; se vuol restare animale, è perché le bestie sono senza storia e ciascuna di esse è definibile, classificabile, anche mediante la plenitudine d'un concetto che la riassume tutta, senza lasciar posto alle *anomalie*, la rende simile a tutte quelle della sua specie e che, qualsiasi cosa faccia, essa si limita a *realizzare*. Così l'infanzia non è più un'età, ma una categoria animale: vi sono delle scimmie, vi sono dei cani, vi sono dei bambini. Forse, guardandoci bene, il bambino non è che un cane che si ignora. È il miglior mezzo per garantirsi che non si abbandonerà mai la prima età, l'età dell'oro, e anche un buon procedimento per evadere da questa eterna chiacchierona, la parola, verso la verità dell'animale che è il silenzio. Naturalmente l'operazione si fa con parole. Ma i vocaboli «cane», «gatto», «pulcino» non servono che come schemi pratici: seppelliti nel vissuto, dirigono, nascosti,



allucinazioni mute. In ogni modo, il senso di codeste identificazioni è chiaro: la Cultura essendo riconosciuta come la prerogativa dell'età adulta, la si rifiuta radicalmente facendosi Natura per sempre; con questo, il bambino trova un mito per spiegare le sue prime resistenze a un'imposizione della cultura: egli è una bestia, le bestie non parlano. Finalmente, designandosi a se stesso come uno di quegli animali domestici che per i grandi sono un'occasione permanente di manifestare la loro tenerezza, egli dice la propria fame di carezze; l'avvenire è negato: il cane da salotto nascerà, sarà cucciolo, poi adulto, poi un vecchio cane stanco, senza abbandonare il salotto natio, senza far nulla per meritarsi un amore che gli sarà largamente dispensato; troverà la felicità nella ripetizione e, senza dubbio, nell'adorazione religiosa di quelle divinità che si curvano su di lui e gli parlano dolcemente, senza esigere che comprenda quel ch'essi dicono.

Ecco dunque l'età dell'oro di Gustave: il bisogno, l'amore regalato, ricevuto, la spontaneità passiva e la noia, interrotti da assenze notevoli in cui il bambinetto, facendosi direttamente Natura per estasi panteistica, o indirettamente fingendosi puro animale, sogna di rendere eterno il presente. È tanto meraviglioso, questo paradiso che precederà la Caduta? Sì e no. Prima si vive nel cuore della morte: padre e madre la rappresentano, ciascuno a suo modo; Caroline gli presenta l'immagine della morte privata: due maschietti sono morti prima della sua nascita, un terzo morirà poco dopo; circondato da queste piccole avventure singole, che si sono svolte rapidamente dalla nascita all'abolizione, Gustave sente, fin nelle ossa, una particolare intimità con codesti troppo veloci destini: è nato per morire presto e sente oscuramente che la signora Flaubert lo tratta come un «*moriturus*»: ciò non lo spaventa, sarà anzi, molto più tardi, il fondamento della sua arte. «Sono nato», dirà dopo la Caduta, «col desiderio di morire». Non è del tutto esatto: questo desiderio, propriamente detto, gli è venuto a sette anni appoggiandosi su quello che si potrebbe chiamare «l'essere-per-morire» di quella natura passiva. Così, il desiderio di conservare l'eternità dell'infanzia, quale si presenta durante l'età dell'oro, ha potuto semplicemente, in quest'epoca, confondersi con quell'altra eternità, promessa dalla madre, e mal conosciuta da Gustave, l'eternità *post mortem*.

Niente, tuttavia, proibiva al Mal-amato, all’Inatteso, di considerare vagamente – come farà Marguerite con piena rabbia e piena chiarezza – la sua morte verosimilmente prossima, come un ritorno all’ordine. E quel vago presentimento dava al vissuto, già nella primissima infanzia, non so qual sapore sinistro. L’ebetudine, o soppressione d’un Ego incerto, a profitto della bestia vivente o dell’infinito vissuto, era anche il sogno incomprensibile della sua soppressione mediante la morte. C’era poi tanta differenza? Abolito Gustave, i cani, i gatti, le tigri cesserebbero d’esistere, né il mare di sciorinare l’immagine dell’infinito.

Il dottor Flaubert, che si accaniva in un sottosuolo a sezionare cadaveri e che faceva visita ogni mattina a moribondi che passavano a miglior vita nel pomeriggio, era la morte pubblica: rappresentava il diritto della società sui morti. Questo lavoro del Signore adorabile non inquietava il piccino, al contrario, non più che i mosconi verdi che venivano fuori dal sottosuolo per ronzare nel giardinetto dove egli giocava con Caroline: la morte era il materiale del genio paterno, dunque non era il caso di averne paura. Quel che Gustave imparava, invece, quel che ha venti volte ripetuto nelle sue opere, è che i morti sono affetti dalla nudità suprema, da quella onde non vi è mezzo – né un gesto, né un atteggiamento del capo, né grazia o bellezza – di difendersi, ciò che significa che il trapasso è un orribile sopravvivenza, che li lascia senza soccorso ai capricci dei vivi. È per tale ragione che spingerà il sadismo fino a seguire Marguerite al di là del suicidio, per abbandonarla al bisturi di vecchi mediconzoli e che s’impaglierà il povero Djalioh o che si disseppellirà la bella Adèle, follemente amata dall’antropopiteco, e divenuta carogna. \*\*\*\*\*

Queste due concezioni, la morte materna e la morte paterna, si contrappongono nella sua mente, vagamente per ora, poi, con l’età, con sempre maggior rudezza. La prima, infatti è, per un mostro, quasi desiderabile, lo hanno fatto male, si disfà; non essendo amato, raggiunge il niente da cui l’hanno tolto per errore; la seconda è condanna in perpetuità: morto o vivo, il mostro è di troppo per l’eternità; il miserabile appartiene agli uomini e ai vermi che fanno di lui tutto quel che vogliono: insomma, il suicidio stesso non salva i fanciulli in soprannumero; li socializza.

A cinque anni, Gustave non formula a se stesso chiaramente questa contraddizione, visto che, rassegnato a morire, non s'immagina neppure di darsi la morte. Diciamo semplicemente che è turbato da questo contrasto: da un lato, quelle pure assenze luminose, i morticini della signora Flaubert, dall'altro quelle indiscrete e voluminose presenze, i morti del buon dottore. A quale morte è egli promesso? Alla pura abolizione – qualcosa che deve rassomigliare alle sue estasi – o a qualche fetida rimanenza? Checché ne sia, porta la morte in sé: l'iperprotezione dei genitori e i lutti della famiglia ve l'hanno messa; è contemporaneamente un'interrogazione sul suo prossimo avvenire e il senso delle sue abitudini, quello svenimento che non ha mai raggiunto. Più tardi, lo vedremo desiderare, piuttosto che il suicidio – che rischia di darlo in pasto agli uomini – la morte materna, l'abolizione, spinta all'estremo, poiché egli vorrebbe che il suo corpo si riassorbisse nel niente, senza neanche lasciare traccia nella memoria degli uomini. A cinque anni, non è arrivato ancora a tanto. Ma, passivo, si sente più vicino degli altri bambini a quella passività assoluta, l'annientamento; al punto che si sente vecchio, cioè a dire morto in anticipo e che concepisce la morte come una passività ancora sofferta, lo zero della vita.

Per queste ragioni, immagino che l'età dell'oro fosse, malgrado tutto, per Gustave, un *estrangement* abbastanza sinistro. Passivo e fortuito da parte della madre, condannato dall'amore di suo padre all'iper-attività, pazzo d'orgoglio a causa dell'interiorizzazione dell'ambizione Flaubert, ma senza trovare nella propria contingenza superflua la minima ragione dell'essere, inabile a parlare, a comprendere la parola degli altri, che rimpiazza per lui l'evidenza col principio d'autorità, e le prime certezze con credenze, stuzzicato da questa incessante interrogazione: perché son stato fatto? Da cui lo tiravano fuori soltanto la presenza intermittente e la tenerezza un po' tiepida d'un padre affaticato (abbastanza presente per incantarlo un momento, troppo tardiva per modellarlo), questo bambino sensibile non temeva niente, questo è certo: la Casa, le cure efficaci della madre, quel Dio di cui essa gli parlava talvolta, il Padre magnifico che gli faceva dono della sua tenerezza, la giustificazione della sua contingenza per mezzo del vassallaggio, il ritorno armonioso delle stagioni e delle feste familiari e, in

cuore a codesta ripetizione, l'inflessibile ascensione della cordata Flaubert, tutto era, come si dice oggi, «ausiliativo». Restava il contrasto «estranianti» d'un flusso vitale senza Ego e d'un Ego assente che gli altri conoscevano e chiamavano Gustave; e, su un altro piano, restava quella familiarità prematura con la morte che gli sembrava ora il tessuto della sua vita soggettiva e ora l'alterità assoluta che lo avrebbe gettato nelle mani degli altri, come una cosa di cui essi avrebbero l'*jus utendi et abutendi* e che, tuttavia, era lui. Preoccupazione indeterminata, interrogazione vaga e perpetua, nascoste sotto uno zelo di sottomissione. Restava la noia – comune a tutti i bambini, esasperata in lui dalla sua passività. I soli momenti – tuttavia ancora ambigui – in cui la gioia l'aveva vinta sopra una calma inquietudine, erano quelle ebetudini cui egli – ma molto più tardi – ha dato anche il nome di estasi, in cui *l'alter Ego* scompariva, in cui il bambino diventava mondo, in cui il mondo diventava bambino.\*\*\*\*\* Egli le ha assai ben descritte nel primo Sant'Antonio e ci torneremo su lungamente. Ciò che ora bisogna dire è soltanto questo: quegli stati ambigui prefigurano la crisi di Pont-l'Évêque, la quale non è, in fin dei conti, che la loro radicalizzazione; essi sono dunque – se la parola ha un senso – alla origine stessa del genio di Flaubert, e uno degli obiettivi di questo libro è di dimostrarlo. L'altra singolarità di questa età dell'oro, eccola: quando il bambino conosce la felicità, è già modellato per l'infelicità che verrà in seguito; questa creatura felice è infelice per nascita; lui non lo sa ancora, ma dal modo come amministra coi mezzi a portata di mano la situazione in cui l'hanno gettato i suoi genitori, vedremo che prepara con le proprie mani il piccolo inferno che gli sarà destinato dopo la Caduta e per sempre.

### C. – L'insufficienza

La signora Caroline Flaubert tenta d'insegnare a leggere a Gustave. Fatica sprecata. Subito, l'assassina della propria madre si mette sulla difensiva, respinge in anticipo tutte le accuse, come si vede nel testo di C. Commanville che suona come un'eco delle sue proteste: «Non è colpa mia; con Achille sono riuscita perfettamente». Più tardi aggiunge – per la sua nipotina: «Anche con tua madre!». Se non è lei, è dunque suo figlio. La resistenza non può venire che dal bambino.

Tale resistenza esiste: ora ne sappiamo le ragioni. Quando mettono a sedere Gustave davanti a un abbecedario, tutto si svolge come se gli si mostrassero due oggetti fondamentalmente differenti, dichiarandogli che fanno tutt'uno. È quello che, si dirà, accade per tutti i bambini. Effettivamente: ma, per considerevole che sia, la differenza tra leggere e parlare non è, in generale, irriducibile. Gli è che il linguaggio orale è già, nella maggior parte dei casi, un'attività.

Nella maggior parte dei casi, ma non in quello di Gustave. Già sappiamo che egli è *parlato*: le parole vengono dagli adulti, entrano in lui dall'orecchio e lo designano come un certo oggetto incommensurabile con l'inerte flusso del vissuto. Beninteso, egli non può essere parlato che se parla, che se *si* parla: bisogna bene, nonostante tutto, che il tirocinio della parola sia una prassi; ma la passività interiorizzata del bambino non gli dà strumenti che gli consentano di *riconoscere* questa prassi. Per la stessa ragione, l'attività non è mai spinta fino al limite: trattenuta, decifrata, registrata dalla memoria, la parola resta la *parola dell'altro* e il senso non si distingue dal suono, cioè a dire dalla voce che lo ha profferito. A questo livello, il linguaggio orale, per Gustave, esiste come un sincretismo: è un modo d'essere, in lui, che lo prende di mira senza riguardarlo e dove il senso e la materia sono indifferenziati; si presenta per frasi intere più ancora che per parole, o piuttosto, in questo primo stadio, la frase è parola e la parola è frase.

La lingua scritta si offre a lui come un oggetto radicalmente distinto dalla prima. A questo bambino, abitato e affascinato da blocchi sonori che lo ossessionano senza appartenergli, si presenta un utensile che egli non farà proprio che al termine di una decomposizione sistematica, seguita da una ricomposizione regolata. In altre parole, lo si invita a modellarsi uno strumento per una vera attività, il cui primo momento, com'è naturale, è un'analisi. L'analisi è, per ogni bambino, la difficoltà più grande. Ma particolarmente per Flaubert: precisamente perché egli non ha mai distinto il senso dalla materia sonora, ripugna a un'operazione che ha per scopo di dissociare il Verbo in lettere, cioè a dire in elementi *non significanti*. Il linguaggio è la forma essenziale della sua alienazione: è ciò che gli

impedisce di coglierne il carattere «convenzionale». La parola è la Madre; in lui, ed è il Padre, onnipotenti; se è lui ad abolirla la sente come un rigurgito. In una parola, il blocco sonoro è indivisibile poiché è l'Altro; non ha universalità – neanche potenziale – poiché si dà come una proiezione d'individui incomparabili; non è una possibilità indefinita, poiché è sempre *attuale e imperativa*. Quel che gli si propone, con l'abecedario, è un altro linguaggio, in cui materia e forma – senso e non-senso – sono rigorosamente distinti; è inoltre un insieme di possibilità impersonali, che sono di tutti, ma non designano nessun padrone particolare, è un campo d'universalità e di reciprocità. Insomma, è il contrario di quel che gli è dato per solito, il contrario del linguaggio Flaubert che appartiene al *pater familias* come la casa, come ogni figlio e che rappresenta il mezzo sonoro d'una sovranità particolare; è il contrario di una potenza *prestata* dal padre a ogni membro della famiglia, il contrario del movimento di vassallaggio. Il bambino non può capirvi niente: l'idea analitica disturba la sua passività quanto il suo sincretismo feudale, il carattere convenzionale delle lettere non si accorda col suo concretismo della frase, l'universalismo egualitario del linguaggio comune scandalizza il suo pensiero, riflesso di un ordine gerarchico e singolare. Per imparare a leggere, bisognerebbe che egli spezzasse in sé la sua concezione del linguaggio, cioè a dire che mutasse radicalmente il suo rapporto con sé e con gli altri. E, beninteso, ciò può anche farsi: ma non senza mediazione; l'adulto è capace di simili metamorfosi se la situazione lo esige. Con grandi sforzi, il bambino ci riuscirà *alla lunga*. Ma l'identificazione dei due linguaggi resterà sempre imperfetta: fino alla fine della sua vita, Gustave vedrà nel linguaggio scritto un modo inessenziale del Verbo, destinato a preparare la forma verbale assoluta, cioè a dire il linguaggio orale. Mai, per questo scrittore, la scrittura otterrà la propria autonomia. Così, le difficoltà che incontra il giovane ritardato, vengono tutte dal fatto che egli non comprende la funzione del linguaggio scritto e dal fatto che ignora le corrispondenze del fonema col morfema. Si sa la fatica che dura Djaliouh ad afferrare i nessi logici e come codesta inettitudine è la causa del suo analfabetismo. Ma il contesto dimostra che il pensiero di Gustave esorbita dall'espressione che egli ne dà: Djaliouh non comprende le

*articolazioni* da qualsiasi parte vengano. Il legame delle lettere che compongono un vocabolo è puramente convenzionale. Resta il fatto che è un legame: mescolando l'Altro a sé e il soggetto all'oggetto, in un sincretismo passivo d'interpretazione, Gustave si è reso inadatto all'attività analitica come alla ricomposizione sintetica. Vi sono qua due linguaggi di cui gli si dice – a torto, d'altronde – che fanno tutt'uno. È per il bambino, una informazione inintelligibile: i fonemi entrano in lui dall'orecchio, scorrono, sintesi passive, o, se escono di nuovo dalla sua bocca, egli *subisce* la propria elocuzione; gli si dice ora che i morfemi bisogna *farli*, che un'attività chiamata lettura deve attualizzare, l'uno dopo l'altro, segni stampati sulla carta, suscitare l'ultimo senza perdere di vista tutti quelli che l'hanno preceduto e costituire, grazie alla loro unificazione sistematica, uno di quegli oggetti bell'e pronti che si chiamano i fonemi, e che passano dalla bocca all'orecchio, inerti ronzii che circondano gli uomini e sono il rumore della loro vita. Come è possibile che chi parla *sia parlato* e che chi legge legga e che si tratti, nell'uno e nell'altro caso, del medesimo linguaggio? Altrimenti detto, per il piccolo Flaubert la difficoltà è *di principio*: egli non comprende che cosa gli domandano. Tanto più che la lettura si presenta ai bambini come la prima prassi rigorosa, cioè a dire, concertata e cosciente delle sue strutture universali: essi hanno imparato, senza dubbio, a camminare, a parlare, a mangiare, secondo le regole d'uso, ma ciò accadeva più o meno per imitazione: leggere non è soltanto scomporre e ricomporre i grafemi, è imparare che l'azione, qualunque essa sia, comporta la decomposizione di un campo pratico e la sua ricomposizione in vista di un obiettivo dato. Imparare a leggere è agire. Ma, reciprocamente, leggere, per un bambino, è imparare ad agire. È facile capire che Gustave, oltre a non comprendere l'unità dei due linguaggi, si trova disorientato dall'apparizione di questo oggetto inintelligibile: una teoria elementare ed astratta dell'azione, prodotta dall'attività medesima, e che diviene un'indispensabile luce per orientare l'atto in corso. Egli oppone a codesta trasmutazione, che vuole buttar all'aria il suo essere soggettivo, una resistenza passiva. Il suo rifiuto, volontario e spontaneo, d'imparare a leggere, vedremo che lo opporrà per tutta la vita alle azioni che gli si proporranno nella loro

imperiosa nudità. Per un altro bambino, leggere non è altro che imparare: per Gustave è, contemporaneamente, darsi dei mezzi che non ha, e trasformarsi, abbandonare l'inquieta, ma morbida inerzia del vissuto, per diventare soggetto freddo e capace di un'impresa.

Per disgrazia, nel momento in cui gli si vuol far sillabare le parole, egli abborda l'età ingrata dell'infanzia. A cinque anni, a sei anni, certe madri sono irritate dalla timida indipendenza che esse hanno assicurato con le loro stesse mani ai loro rampolli: questi nuovi venuti vanno e vengono sulle loro gambe, mangiano o rifiutano di mangiare, manifestano in tutto delle ostinazioni, dei capricci, una personalità. E ancora, se se la cavassero da soli! Ma non hanno perduto né la dipendenza né la fragilità. Adesso bisogna convincerli ad accettare le cure che prima si davano loro d'autorità. «A questa età, bisogna voler tutto per loro!» È la creatura, a dispetto di se stessa, che s'inalbera contro il creatore. Questi bambini covati sembrano la negazione dello sforzo materno: in loro, essa amava se medesima; a forza d'amore, ora eccoli *altri*. Nulla di più irritante: la madre raddoppia di vigilanza, ma vive giorno per giorno questa contraddizione; spesso se ne offende e si allontana un poco. Sono noti gli effetti dello svezzamento sul lattante; credo che si possa, nell'età ingrata dell'infanzia, parlare d'un contro-svezzamento della madre: a quest'epoca ormai tardiva, essa scopre l'alterità radicale di quello che essa prendeva per un proprio riflesso: un filo è spezzato.

La colpa non è dei bambini: il loro corpo afferma la propria autonomia, ecco tutto, e la sua pretesa ribellione deriva semplicemente da ciò, che può camminare e correre; la «volontà» viene dopo: non diventerà negatività umana che per aver interiorizzato l'indipendenza animale. Il piccino non sa niente di tutto questo: continua la sua crescita, pesante e paziente avventura; più sensibile all'identità che alle metamorfosi, si sente in profondità come *il medesimo*; sono i genitori a esser cambiati. Insomma, non ci capisce più niente, vive il proprio esilio nell'angoscia, nell'amorosa attesa d'una riconciliazione: ieri piaceva, perché dispiacerebbe oggi? Ieri i genitori ridevano delle sue smorfiette; perché non ne ridono più? La sua sola difesa è



di ricominciare a farle: così ripete intenzionalmente ciò che gli sfuggiva per caso tre anni prima. E aggravava il suo caso.

Che fare, se non ostinarsi? Poiché si biasima oggi quanto si applaudeva ieri, è segno che il bambino si è fatto capire male. Conviene dunque sottolineare gli effetti. Di colpo, la spontaneità si volge in commedia; il giovane guitto spiace assolutamente: non fare la bestia, non fare il bambino. Lui stesso, senza confessarselo, si sente *falso*. Per sfuggirsi, si getta a capofitto in nuove commedie, grida, canta a squarciagola, «fa la scimmia», si scalmana e passa, *direttamente*, dalla sovreccitazione ai pianti di collera. Ora vorrà evadere dal guittismo con un atto vero: ma che fare se non distruggere? Romperà ogni cosa e sarà punito. E ora l'angoscia lo attanaglierà: se tutto non fosse che menzogna, persino il suo amore filiale? Se i suoi genitori non lo amassero? Si getta nelle loro braccia per rassicurarsi, mimando la tenerezza per suscitarla in pari tempo in loro e in sé. Invano: è troppo impegnato a dimostrarla per poterla sentire; quanto agli adulti, i suoi slanci intempestivi non fanno che irritarli; sta' buono, lasciami lavorare. Il bambino è imbottigliato: gli rimproverano un'autonomia che non ha domandato, lo tengono a distanza e, quando vuol ritrovare la servilità perduta, quando cerca di rompere il vetro trasparente che lo divide dai suoi, lo accusano semplicemente di recitare la commedia. Come sogna allora di lasciarsi scivolare all'indietro! Come vorrebbe raggiungere la sua vita anteriore, il vecchio regno dei bisogni dei quali era lo schiavo e il monarca! Come desidera ritrovare le verità della fame e della nutrizione, del richiamo e del dono, della tenerezza! Insomma, si lascia sprofondare, «regredisce», senz'altro risultato che di bagnare il letto. \*\*\*\*\* I bambini fortunati sono presi per mano dal padre nel momento in cui la mamma si allontana un po' da loro. Per Gustave non fu così. Certo, il regno paterno sostituì presto la fredda sovranità di Caroline Flaubert. Nella triste vita del bambino, tutto l'amore venne da Achille-Cléophas, ma quale vuoto anche quando il sovrano si distolse da lui. Il medico primario, come accade spesso agli uomini autoritari e cupi, amava i neonati contro gli adulti; davanti alle loro culle, si sentiva abbastanza solo per intenerirsi sulla loro innocenza. Serbava loro il suo favore per qualche anno ancora, fintantoché poteva divertirsi della loro

fragile impotenza. Ma guai se pensavano di crescere. Dopo cinque o sei anni cadevano in disgrazia; scettico e diffidente, arido, cinico ai margini, aveva orrore delle espansioni e soprattutto delle commedie; le effusioni lo nauseavano. Metteva in fuga i buoni sentimenti: con una sola parola, ma ben scelta, per riuscire sgradito. Il bambino, chiunque fosse, arrossiva di vergogna, andava a nascondersi sotto la tavola, bollato. Achille ha mai conosciuto tali sofferenze? Talvolta mi dico che il dottor Flaubert, non avendo potuto dargli dei fratelli, lo trattò meno duramente: l'unica speranza della famiglia Flaubert ebbe forse diritto a riguardi proporzionati alla sua fragilità. Gustave, invece, entra nella zona pericolosa quando il suo fratello maggiore già da tempo ne è uscito: egli è meno prezioso e, quindi, irrita di più. E poi, non gliene va bene una: gli nasce una sorella quando lui ha compiuto i quattro anni; costei vale di meno senza dubbio, agli occhi del padre, poiché non è che una bambina, ma dopo tutto, era proprio una bambina che la signora Flaubert voleva, e poi, per qualche anno, è una bamboletta da coccolare: dovette interessare il chirurgo primario, accaparrare la sua magra tenerezza. Dall'alto al basso, Gustave si trovò frustrato. Fu geloso di Caroline? È una domanda che avremo da farci. Notiamo semplicemente per ora che il bambino prevede la propria caduta in disgrazia più che subirla. Ciò basta a immergerlo nell'angoscia. Se indovina che la tenerezza del padre si rivolgeva alla sua età, ecco un motivo sufficiente perché egli si rifiuti di crescere. Per sua disgrazia, codesta intenzione regressiva giunge in un momento inadatto: i genitori hanno deciso che bisognava incominciare la sua istruzione; gli presentano l'alfabeto. Il bambino vi vede un simbolo: riconosce nell'abecedario la strada che conduce alla condizione solitaria degli adolescenti, dell'adulto. Ecco dunque il mezzo di conservare la sua età: oppone al simbolo un rifiuto simbolico; non imparerà a leggere: tutto il suo corpo resiste al tirocinio. Tale comportamento, l'ho detto, non è né cosciente né volontario: basterà, lo vedremo, che sia intenzionale per immergerlo in un intollerabile sentimento di colpevolezza. Le cose restano così per qualche tempo: legge stentatamente e non fa progressi. In ogni modo avrebbe finito con l'imparare. Disgraziatamente sua madre prese paura: irresponsabile e paurosa, mise in

allarme il Genitore; Gustave non sarà un idiota congenito? Il medico-filosofo, giustamente irritato, assunse la direzione di quel piccolo delinquente. Egli non ammetteva che un figlio Flaubert peccasse nell'intelligenza; tuttavia l'uomo che aveva vinto una borsa di studio sotto l'Impero era inquieto: il suo sperma rischiava di essere andato a male; dopo aver generato tanti morti, perché non avrebbe fatto un cretino? Prese immediatamente la propria decisione: chi può il più può il meno; lui, Achille-Cléophas, professore di medicina generale e di chirurgia, avrebbe insegnato a leggere al suo secondogenito: guidato da una volontà di ferro e da un'intelligenza senza confronti, il bambino avrebbe riguadagnato il suo ritardo in pochi mesi. Si mise all'opera e sciupò ogni cosa: umiliato da suo figlio, lo umiliò per tutta la sua vita.

Si domanderà come so tutto questo. Ebbene, ho letto Flaubert: il ragazzo ha serbato un tal ricordo di quelle lezioni, che non ha potuto trattenersi dal farcene parte. In *Un parfum à sentir*, scritto a quindici anni, il saltimbanco Pedrillo si fa professore dei suoi figli: insegna loro a danzare sulla corda tesa.

Il più piccolo «salì con passo piuttosto svelto la scala che conduceva alla corda»; si disimpegnò abbastanza bene del suo compito; un suo fratello, poco dotato, fa qualche salto, cade sulla testa e scompare. Ma ecco il terzo – cioè a dire Flaubert, fra Caroline e Achille. Senza dubbio, il giovane autore ha preso la precauzione di dare all'ultimo nato la bravura che negli altri racconti riconosce al maggiore: perché Caroline – C. Commanville ce lo fa d'altronde sapere – aveva imparato l'alfabeto facilmente. E poi bisogna imbrogliare le carte: non importa: basta leggere questo strano episodio, senza reale legame con la vicenda e che sembra inserito sotto il premere di un'ossessione per scorgerne immediatamente il senso lirico e soggettivo:

«Era il turno di Ernest.

«Tremava in tutte le sue membra e la sua paura aumentò quando vide suo padre prendere una bacchetta di legno bianco, che fino allora era rimasta per terra.

«Gli spettatori lo circondavano, egli stava sulla corda e lo sguardo di Pedrillo pesava su di lui.

«Bisognava procedere.

«Povero bambino, com'era timido il suo sguardo, che seguiva scrupolosamente i contorni della bacchetta, vicinissima ai suoi occhi...

*«Per parte sua, la bacchetta seguiva ogni movimento del danzatore, lo incoraggiava abbassandosi con grazia, lo minacciava agitandosi con furore, gli indicava la danza, battendo il tempo sulla corda, in una parola era il suo angelo custode, la sua salvaguardia, o piuttosto la spada di Damocle appesa sulla sua testa dall'idea di un passo falso.»\*\*\*\*\**

«Da un po' di tempo, il viso di Ernest si contraeva convulsamente, si udiva qualcosa sibilare nell'aria e subito gli occhi del danzatore si empivano di grosse lacrime che egli inghiottiva a fatica.

«Tuttavia discese ben presto, c'era del sangue sulla corda».

Qui c'è tutto Flaubert: ritroveremo ancora brani sornioni del genere. Quella bacchetta, come ne parla con ipocrisia! È un angelo custode, nientemeno, ma che di colpo si muta in spada di Damocle. La salvaguardia diventa pericolo di morte. Quanto ai colpi ricevuti, non una parola. Si nota di passaggio un sibilo, nient'altro. In realtà, il piccolo saltimbanco è staffilato con tanta forza che lascia sulla corda tracce di sangue: ma Gustave si è regolato in modo che noi trattenessimo la sola immagine della bacchetta, flessibile, svelta, ipnotizzante, simbolo della maestria e della sollecitudine paterna. Questo testo è un'innegabile accusa: il padre ha fatto lavorare il figlio e il figlio – per tenace rancore o per scaricarsi bruscamente dell'odio – denuncia senza commenti il proprio carnefice.

Si vorrà forse che la testimonianza si riferisca a ricordi più recenti: chi dice che l'autore non racconti a mezze parole le proprie disgrazie dell'anno o della settimana precedente? Rispondo che Gustave, dai dieci anni in poi, non aveva più bisogno di lezioni supplementari, per la ragione che comprendeva senza fatica e rispondeva facilmente. È forse capitato che il padre abbia messo il naso nei compiti del collegiale o abbia preteso di fargli recitare la lezione: ma codesti interventi senza seguito – ve ne sono in tutte le famiglie – sono dei capricci: annoiano il bambino senza lasciargli traccia durevole. Il figlio non li avrebbe nemmeno menzionati, a meno che essi non gli ricordassero il fatto che devastò la sua infanzia, sotto pretesto di

dissodarla. E poi, leggiamo meglio il testo: il solo pedagogo è Pedrillo, gli esercizi sono quotidiani; e che serietà nel lavoro! Non si tratta di aiutare saltuariamente un allievo abbastanza dotato, ma di far passare un bambino dalla Natura alla Cultura: camminava, bisogna che danzi sulla corda; poi si vedrà. Insomma, contro la pesantezza e la vertigine, gli si inculca col terrore dei comportamenti elementari, ma artificiali, l'abc del mestiere. Ciò vuol dire imparare a leggere.

Il dramma comincia. Achille-Cléophas è furioso: su sette bambini, quattro sono morti e uno dei vivi non ha cervello. Egli amava in Gustave la propria potenza spermatica; se il bel bambinetto è senza cervello dalla nascita, il successo diventa smacco: il dottore aveva nelle sue borse di che fare *un* figlio e basta. Quando colpisce nella verga un *pater familias*, Dio fa sapere di averlo destituito. Svirilizzato, il medico-filosofo non era più che un padre casuale.

Nervoso, instabile, senza dubbio parafrenico, Achille-Cléophas non propendeva troppo a darsi torto. Ora, vi era una soluzione di ricambio: si reclamava un colpevole; se non era il padre, bisognava che fosse il secondogenito. Decidendo di aprirgli la mente, il medico-filosofo si condannava a condividere la comune condizione dei padri-professori. Costoro sono degli esecrabili pedagoghi: «Se tu mi amassi, se tu avessi il minimo sentimento dei tuoi doveri verso di me, verso tua madre, se, in mancanza di tutto ciò, tu conservassi almeno un po' di riconoscenza verso coloro che ti hanno fatto e nutrito, da gran tempo sapresti leggere, conosceresti le province francesi, la tavola pitagorica. Ecco, ti faccio una sola domanda: chi ha vinto la battaglia di Poitiers? Non vuoi rispondere? Ingrato!». Il colpo è fatto: senza avvertire, senza cambiare un solo termine del discorso, il capo famiglia sostituisce il valore al fatto; le attitudini scolastiche sono dei doveri: suo figlio le possederà tutte sotto pena di offenderlo. Strano sentimento, sfuggente e confuso, l'esigenza paterna è doppiamente irragionevole; in superficie, essa si appoggia su codesta idea fondamentalmente assurda: per rimettersi in pari – quali che siano i motivi profondi del ritardo – il piccolo allievo non ha bisogno che di buona volontà; in profondità, essa si basa su quel principio teologico che resta non

formulato: ogni creazione è un credito del Creatore verso la creatura; il figlio deve risollevarne la gloria del Genitore che lo ha prodotto. Insomma, avendo legittimato le proprie collere, il padre-pedagogo non si sente più imbarazzato, rimprovera aspramente all'allievo la sua imbecillità; non è più una disgrazia, un arresto provvisorio nello sviluppo mentale, è una colpa che non ha altra origine che un'odiosa mancanza di amore: bisogna condannarla.

Il bambino dovrebbe conoscere la verità che i suoi genitori si nascondono, provare le proprie incapacità come resistenze *di fatto*, come le inerti determinazioni esteriori che gli hanno istillato la sua nascita e la sua breve storia: *fatto sta* che egli non comprende, che egli non tiene a mente. Purtroppo non è così semplice. Vi è di sicuro, senza dubbio, che conosce i propri limiti. Ma *non è*, a questo livello empirico, le proprie frontiere, non le sopporta passivamente, come la cera *sopporta* il sigillo, come il prigioniero *subisce* le mura della sua cella: occorre che le *esista*: altrimenti detto, è esistendo che attualizza il loro essere; quel *passato sorpassato* dura ancora e, per ciò stesso, è affermato nel superamento che lo nega. In una parola, l'esistenza fa di ogni innocenza un'illusione senza fondamento, poiché l'esistente si impadronisce del proprio essere in quel momento della prassi che ho chiamato interiorizzazione dell'esteriore. Il ragazzino sente la propria insufficienza come debolezza interna e spontanea del proprio progetto. Incapace di scomporre un parola in lettere, il bambino vive la propria incomprensione come un'impresa; diluita nei suoi progetti, la sua essenza si scopre a lui come una decisione pratica; codesta decisione proteiforme non è ch'egli abbia coscienza di averla mai presa: basta che ogni progetto gliela manifesti come se fosse presa dentro di lui; eccolo dunque responsabile: le sue resistenze, viste *dal di dentro*, rassomigliano più a stanchezze, a tentazioni, che ad ostacoli; non è lontano dal credere ch'egli *si* resiste per cattiva volontà. Del resto, l'abbiamo visto, in Gustave l'intuizione fondamentale avvolge una certa verità empirica, poiché il ragazzino, ostinato nel suo rifiuto di crescere, è affetto di una *resistenza intenzionale*, che si confonde con i limiti interiorizzati dei suoi poteri o, se si preferisce, con le sue capacità.

Bisogna comprendere che una simile situazione non è sostenibile. Essere in colpa non è nulla per un bambino: il castigo purifica, lo zelo redime e provoca la diletta cerimonia del perdono. E non è nulla neppure riconoscere dei limiti *esterni*: «Sono piccolo, più tardi diventerò grande». Ma i limiti ch'egli non può superare, se gli si presentano e se li sente in sé come conseguenze d'una decisione autonoma, e cento volte, mille volte ripetuta o, inversamente, se scopre alla propria libertà una *natura* malvagia che lo riporta sempre al delitto, *liberamente*, ritrova da sé il vassallo-arbitrio, quella demoniaca invenzione di Lutero.

I due Flaubert si accaniscono su Gustave: è alla *privazione pura* che essi danno simultaneamente lo statuto del vassallo-arbitrio e l'inerte eternità della materia; il bambino interiorizza il *niente* – questo «esserci» passivo del No – cambia un'assenza in presenza soggettiva – d'altronde inafferrabile – e fonda la pura vacuità della sua anima sulla permanenza di un *Fiat* diabolico che non ha mai avuto luogo. Per il padre e per il figlio – per il figlio attraverso la mediazione del padre – nasce un oggetto: l'insufficienza. Gustave è *insufficiente*. Ciò vuol dire contemporaneamente che l'insufficienza è il suo essere e che l'insufficienza d'essere è la sua scelta fondamentale, il suo peccato originale. Beninteso, la follia criminale del padre fu di presentare a suo figlio quel carattere relativo come una realtà assoluta. Gustave era insufficiente, verso il settimo anno, relativamente alle mire orgogliose del padre. Centoventicinque anni più tardi, meglio istruiti sull'infanzia, noi accusiamo il medico primario d'aver mirato troppo alto, troppo in fretta e d'aver spaventato il suo disgraziato allievo, lasciandogli vedere la propria esasperazione. Oggi si determinerebbe il *livello* del ragazzino, cioè a dire l'insieme collegato delle sue possibilità e delle sue resistenze; partendo da codesta *realtà*, l'educatore definirebbe il suo metodo e i suoi obiettivi, a breve termine, a lungo termine – tattica e strategia – richiesti *dall'oggetto*. Se bisognasse allargare il campo di codesti possibili, lo psicologo o lo psichiatra tenterebbero di liberare l'allievo dagli impacci e dai freni che la sua storia ha prodotto, piuttosto che forzare la sua intelligenza senza trasformare il suo cuore. Sotto la Restaurazione, un medico-filosofo invita un bambino a vivere come propria carenza la distanza

che lo divide da un modello che l'ambizione, l'impazienza e la dismisura paterne definiscono.

Dal punto di vista scolastico, le lezioni private furono coronate da successo. Gustave entrò in collegio all'età regolamentare, e vi riuscì abbastanza bene. Quando d'altronde ci si ricorda che le prime lettere della Corrispondenza, notevoli per la fermezza del tono, datano dal suo nono anno, si capirà che il bambino ritardato ha riguadagnato rapidamente il tempo perduto. Del resto, ci dice la stessa cosa nel *Parfum à sentir*: Ernest non ha né le doti del primo dei suoi fratelli né la totale imperizia del secondo; va da un'estremità all'altra della traiettoria prescritta, senza grazia ma senza smarrimenti.

Ciò non toglie che alla fine bisogna frustrarlo; è il fascino minaccioso della bacchetta che tien luogo di abilità: Ernest non ha la vocazione, è il Terrore a farne un funambulo. Due anni di Terrore? Quattro? Non lo sapremo mai. Non è men vero che il giovane autore serba il ricordo di un'orribile costrizione: ha *sanguinato*. Di fatto, queste prove riuscite di stretta misura e grazie a una doppia violenza, mantengono nel bambino una tensione costante, a malapena sopportabile, che, in certo modo, rende il successo più penoso dello smacco. Questo, anche se umilia, ha il vantaggio di essere una rottura, ci si raggomitola, si cova il disastro e la vergogna: la disfatta può essere un riposo. Anche la vittoria, a condizione che la si riporti allegramente, per vocazione, insomma che ci si *trovi a proprio agio*: Gustave non ci si trova mai, in qualunque modo gli pervenga, è il volto di suo padre che vi riconosce: il padre ha trionfato del suo bambino, ha vinto in lui la perversa volontà di perdere, ha guidato la sua intelligenza restia e la sua mano; per tal motivo, il bambino non conosce sollievo durevole: quale che sia la difficoltà superata, essa preannuncia la successiva, che lo spaventa ancora di più. Per il padre, l'intelligenza progredisce esercitandosi; così, ogni problema risolto è un trampolino per saltare verso problemi più complessi. Ma il bambino non sente i propri progressi: se trova la soluzione, gli sembra sempre che sia per caso. «Questo miracolo non si ripeterà: la prossima volta sono perduto.» Insomma, egli vive nella paura. Peggio ancora: nell'orrore. È dunque una cosa così terribile? Certo, la sua «insufficienza» si presenta come un



marchio e pretende di bollarlo. Ma sarebbe poco male se esso si applicasse a una cera vergine, se qualche spirito ancora sonnecchiante prendesse coscienza di se stesso per codesto marchio ricevuto all'improvviso: si definirebbe a partire da esso, vi adatterebbe le proprie ambizioni e i propri progetti. Poco male, anche, se il bambino, sveglio, cosciente, ma trattenuto da altri interessi, spinto verso altri scopi, da altri appetiti, non si preoccupasse, semplicemente, d'imparare a leggere. Ma vi è di peggio: il piccolo vassallo è in disgrazia. In ogni modo, l'ho detto, è probabile che il dottor Flaubert si sarà disinteressato di lui fra gli otto e i dieci anni: diffido dei padri che amano troppo presto i loro bambini: vi sono molte probabilità perché in seguito rendano loro la vita dura. Quel che hanno adorato in essi nei primi tempi è la loro impotenza; non appena i figli sono capaci, quei padri si rivelano i più esigenti dei tormentatori. Quel che Achille-Cléophas amava quando faceva sedere Gustave vicino a sé, nel calessino, è ciò che chiamerei una *quasi-solitudine*: ruminava le proprie preoccupazioni, pensava ai prossimi investimenti, mentre una coscienza muta, alla sua sinistra, lo adorava. Il fatto è che, Gustave ce l'ha detto lui stesso, egli accompagnò suo padre in quei famosi giri, soltanto durante la sua primissima infanzia, verso i quattro o cinque anni. A sette anni, la cosa era finita da tempo e nessuno può credere che il dottor Flaubert rifiutasse di condurre seco suo figlio perché questi, non sapendo leggere, aveva demeritato. Nessuno, salvo Gustave stesso, il quale imparò contemporaneamente – o nello spazio di sei mesi – di essere in disgrazia e di essere indegno. Tanto più che, verso la stessa epoca, i genitori Flaubert – ne resta qualche cosa nei ricordi della signora Commanville – commisero un altro delitto: per colpire nel vivo il loro secondogenito, non esitarono, a titolo di emulazione, a paragonare i suoi magri risultati con le brillanti imprese del maggiore, nove anni prima, quando aveva l'età di Gustave. Ma questi, l'abbiamo visto, ha anche troppa voglia di abbattersi: sente la propria deficienza come un vizio costituzionale, di cattiva volontà. Istituito il paragone (sarebbe occorso, al contrario, spiegare al bambino che tutti, alla sua età, incontrano le medesime difficoltà), i genitori rafforzano in lui il senso di essere in disgrazia; soprattutto trasformano un sentimento vago di essere inadatto al reale, in

quella anomalia che ormai egli considererà la propria essenza: «Io non sono come gli altri», quale che sia il senso di codesta frase, quando Gustave la scrive a vent'anni, essa significa arcaicamente: Achille ha saputo leggere a cinque anni ed io, a sette, ne ero incapace.

D. – L'inferiorità

A quattordici anni, Gustave ci mette a parte della vergogna ch'egli ha provato, che prova sempre, e che altri determinano in lui paragonandolo senza tregua a suo fratello: in *Un parfum à sentir*, Marguerite è abbandonata dal marito che ama Isabellada. La miseria obbliga i tre saltimbanchi a vivere in una quotidiana promiscuità:

«Ciò che umiliava di più Marguerite era questo confronto perpetuo, di tutti i giorni, di tutti gli istanti, che aveva da sopportare, con Isabellada. Il disprezzo si appiccicava alla sua persona, a tutto ciò che faceva...».

Le infanzie di Achille sono tra gli episodi più ripetuti della sagra familiare: a sei anni era già eccezionale e, beninteso, sapeva leggere. «Fa' come tuo fratello, Gustave! Fa' come tuo fratello!» Ma, per l'appunto, Gustave è tale che *non può* fare come suo fratello: è d'altronde per questo che glielo portano a esempio. «Ah! non è Achille che avrebbe risposto queste sciocchezze!» Eh, no. Ma Gustave *le ha dette*, quelle sciocchezze: per ciò stesso è differente da suo fratello. Differente è dire poco: finché la si denunciava in assoluto, la sua *insufficienza* restava sopportabile; quando Achille è inserito nella faccenda, quella insufficienza diventa un rapporto con l'Altro, cioè a dire una *inferiorità*.

Per colmo di disgrazia, è vivo il modello inimitabile che gli viene proposto, ha il suo medesimo sangue; la domenica e il giovedì s'intrattiene col Padre. Ciò basta: con le migliori intenzioni del mondo, Achille-Cléophas è diventato il carnefice del suo figlio minore. Achille ha sedici anni: con questo signorino, con questo brillante collegiale che gli fa onore, il dottor Flaubert prende un altro tono: gli parla da uomo a uomo, lo interroga sui suoi studi, sui suoi professori: soprattutto gli racconta come una storia già vissuta l'avvenire che gli viene riservato, gli dice che cosa è un medico praticante, che la medicina è il più bel mestiere del mondo, che essa cerca di conoscere, con la mira di salvare: lo porta con sé nelle corsie dell'ospedale; il

giovanotto assiste a delle lezioni, gli studenti lo trattano con rispettosa familiarità: è il Delfino; tutto accade come se il medico primario dicesse: «Ecco il mio feudo, sarà il tuo». Il giovane Achille si compenetra lentamente dei suoi futuri privilegi che divengono la sua natura: egli è *di nobile lignaggio*; nella sua persona la primogenitura si muta in razzismo. Il secondogenito vede tutto: sorprende suo padre a esser loquace, a raccontare i suoi ricordi, a spiegare i suoi progetti, tollera male che il volto aggrondato e dilettevole si rischiarisca alla vista del figlio maggiore; Gustave arriva a desolarsi dell'interesse di cui Achille fa mostra: è così che il fratello riesce a piacere: con quell'aria seria, quell'intelligenza decisa, le domande che osa porre, con quel suo viso sollevato, attento, dai grandi occhi spalancati, senza sbatter di palpebre, affascina. Gustave, nella sua prima età, riconosceva ad Achille il diritto di essere amato: i Flaubert sono modi della sostanza familiare, l'affetto portato dal padre a ciascuno non è mai altro che una differenziazione del suo amore per la famiglia. E non basta, egli doveva amarli tutti egualmente, affinché tutti i membri fossero uniti da quel medesimo *pneuma* che circola attraverso gli uni e gli altri, l'amore paterno. Con, sotto sotto, per il solo cadetto, una tariffa preferenziale. Ma, per l'appunto, quando l'età dell'oro finisce, egli apprende *contemporaneamente* il proprio abbandono, la propria insufficienza e i veri rapporti del padre col figlio maggiore. Come se il dottor Flaubert, scoprendo l'inferiorità di Gustave, la sanzionasse, allontanandosi da lui. O, in altri termini, come se la superiorità intellettuale di Achille facesse, *necessariamente*, di lui il più amato. Con quel confronto, Achille-Cléophas ha trasformato l'insufficienza, privazione soggettiva, in un legame oggettivo del cadetto col maggiore: l'inferiorità; questa, sul piano dell'affettività, si manifesta sotto forma di un giusto rifiuto d'amore. Comprendiamo bene, che tale rifiuto non è una semplice sanzione: finisce per diventare l'inferiorità stessa, scoperta e sentita dal bambino come gelo della propria sostanza interiore. Egli viveva, un anno prima, al calore dell'amore paterno: essere, essere se stesso, essere amato, osar amare, erano una sola e identica cosa: ora, è il freddo notturno; questo *Ego*, che fa tanta fatica a mantenere in sé, e che gli è venuto *dal di fuori*, non è ormai più che una parola che lo designa, all'interno di lui stesso,

glaciale e, se oso dire, impersonale, senza rapporto coi dati immediati della sua sensibilità. Una delle strutture di quell'io che gli è stato iniettato, è precisamente l'insufficienza o, più esattamente, l'inferiorità vissuta come una qualità *altra*, cioè a dire definita dall'Altro (il Signore) e che lo determina in rapporto ad un altro (il fratello maggiore). In altri termini, il delitto di Achille-Cléophas è, con quel confronto imbecille tra un bambino selvatico e un brillante giovanotto già addomesticato, d'aver alienato Gustave a suo fratello.

Anche così, le cose potrebbero ancora accomodarsi: nove anni son tanti; fra lo studente e il bambinetto non vi è un solo punto in comune. I seri colloqui d'Achille col dottor Flaubert annoiano Gustave almeno quanto lo affascinano. Solo che egli prende i loro rapporti, *nel loro assieme*, per una relazione singolare che li definisce l'uno per mezzo dell'altro e manifesta pubblicamente la loro intimità nascosta. È codesta *amicizia tra uomini* che lo ha frustrato della tenerezza del Feudatario. Ma, senza tornare su ciò che è perduto per sempre, non potrebbe tranquillizzarsi pensando che avrà, nove anni dopo, quando sarà grande, le *stesse* conversazioni, la stessa intimità con Achille-Cléophas? Dopo tutto, l'oggetto delle conversazioni è *la medicina*. Non che il fratello maggiore la studi digià: vi si prepara ascoltando i discorsi del padre e si fa, per riuscirgli gradito, medico per anticipazione. Ora, il termine «scienza medica» designa, per il cadetto, uno strano oggetto multiplo, che appartiene a lui quanto a suo fratello: è la professione del padre, la causa della sua stanchezza, dei suoi nervosismi, è la gloria, l'illustre polvere sollevata dagli zoccoli dei cavalli all'ingresso dei villaggi, sono i cadaveri che attendono, fianco a fianco, di essere trasportati nell'anfiteatro, è la Casa, l'Onore Flaubert, sono le realtà difficili, ma certe, che, allusivamente, evocano il padre e il figlio maggiore nei loro colloqui: la natura del corpo umano, le malattie che lo insidiano, la vita, la materia. È il passato prometeico di Achille-Cléophas, è il suo avvenire e quello dei *suoi due* figli, un avvenire già pronto, fin troppo facile, nel quale ci si lascerà scivolare fino alla celebrità finale; la medicina, prefigurazione di due giovani vite, è un ambiente, un «clima», uno stile, una relazione umana: Gustave vi vede gli elementi del proprio destino. In tal senso, potrebbe non

stupirsi che Achille parli della sua futura carriera col Genitore: è il suo diritto, come sarà, fra nove anni, il diritto del secondogenito.

Per disgrazia, il piccolo scopre, verso lo stesso momento, che l'ineguaglianza provvisoria – che egli vorrebbe attribuire all'età – è stata trasformata dalla graziosa volontà del padre in uno *status* definitivo: Achille è l'eletto del medico primario, lo rimpiazzerà, ne erediterà le cariche e le prerogative, sarà medico primario a sua volta. Quando l'avrà saputo, Gustave? Lo ignoriamo. Ma non era un segreto per nessuno: tutti sapevano in ospedale che il medico-filosofo aveva posto tutte le proprie speranze nel primogenito. Ho detto le ragioni del dottore: dal suo punto di vista sono valide; ma che cosa può pensarne il suo figlio minore? Un medico primario, all'Hôtel-Dieu, è il miglior medico di tutta la Normandia; gli altri, quando vengono a fargli visita, non mancano di esprimergli la loro ammirazione, il loro rispetto: gli sono *dunque* inferiori, il bambino non ha fatto a meno di notarlo. Poiché Achille prende il posto e la gloria, il dottor Gustave Flaubert gli sarà inferiore per sempre. Accetterà egli questo decreto con rassegnazione? Vi vedrà un'indegna mancanza di amore? Un tradimento? L'una e l'altra reazione sarebbero possibili, se il bambino non avesse coscienza di un'inferiorità fondamentale e di cui è egli solo responsabile: Achille fa degli studi brillantissimi e Gustave non è ancora riuscito a leggere. Forse che l'inferiorità giuridica e statutaria non sanzionerà l'inferiorità reale e vissuta? Achille-Cléophas non avrà preso la sua decisione dopo la delusione che gli ha procurato il suo figlio minore? In tal caso, l'ineguaglianza dei destini sarebbe la verità profonda dell'ineguaglianza dei talenti: mediocre, Gustave avrà, per decreto paterno, la mediocre carriera che gli si addice. Ma non può forse rovesciare i termini e pensare – irragionevolmente, non c'è dubbio – ch'egli è diventato l'inferiore perché era stato deciso in anticipo che Achille gli sarebbe stato superiore? Bisogna capire che il bambinetto è caduto in una trappola diabolica: di quelle tre determinazioni – inferiorità per insufficienza, per amorosa frustrazione, per decreto sovrano e senza appello – ciascuna rinvia alle altre due; esse formano un tutto sintetico, di cui ogni carattere è inseparabile dall'insieme, e si distacca sul fondo della totalità che, in un

colpo solo, lo sostiene e si esprime per suo mezzo. Bisogna descrivere il tranello nel suo meccanismo oggettivo, prima di interrogare Gustave e di domandargli come vi ha *reagito*.

Lungi dal colpire il bambino nella sua «natura umana», e di agire in lui su di una facoltà di sedicente sofferenza universale, l'*inferiorità* s'attacca *al Flaubert*, è nell'*essere-Flaubert* del cadetto che essa troverà la sua determinazione concreta, la sua singolarità; quanto alle sofferenze, se ve ne sono, saranno sofferenze Flaubert. Per l'eccellente ragione che si tratta d'un dramma di famiglia. Vi è la Casa Flaubert, e poi niente, e poi le folle: il padre ha saputo infondere nei figli questo orgoglio imbecille; la madre lo condivide; amore, orgoglio: medesimo *pneuma*, medesima sostanza. A prenderla in se stessa, l'insufficienza, inerte qualità, tenderebbe a dissolversi, perché è compensata dal sentimento di una superiorità innata sugli altri uomini. Vale più un Flaubert insufficiente che un ministro: ciò, i figli del medico lo credono sinceramente: è il loro rapporto fondamentale col mondo esterno. Se questo difetto d'essere sussiste, è nel piccolo gruppo e in rapporto ad esso: l'ambizione comune, interiorizzata, lo sostiene e lo nutre, i rapporti oggettivi di parentela lo trasformano in inferiorità. L'abbiamo visto, l'*essere-Flaubert* è prefabbricato; esso si comunica con la nomina. La spontaneità di Gustave ha preso per regola l'insieme dei comandamenti e delle promesse che sono uniti a questo nome. Ciò vuol dire contemporaneamente che egli realizza il proprio essere superandolo col movimento della propria esistenza, e che un tacito giuramento, contropartita della nascita, costituisce questo essere – assegnato dall'Altro e da se stesso – come limite non superabile del suo avvenire. Limite, determinazione positiva quanto negativa: lavoro, carriera medica, proibizione di derogare, assicurazione del successo. Il padre ha scelto per il bambino, ma questi conserva il sentimento di scegliere lui stesso codesta scelta: la volontà familiare si particolarizza in lui per diventare la *sua* volontà; inversamente, Gustave non avrà altra volontà che quella che riceve dalla sua famiglia. Prima della scoperta dell'insufficienza, quando suo padre lo portava con sé nel suo calessino e gli presentava con parole semplicissime l'avvenire comune e il suo avvenire individuale, Gustave imparava l'ottimismo:

perseveranti e meritori, i suoi sforzi sarebbero stati coronati da successo. La sua certezza avrebbe riposato sulla totale fiducia in suo padre, cioè a dire nella prassi umana in quanto s'incarnava in quel medico. Poiché il *pater familias* gli offre la propria persona come esempio, il bambino afferra il *movimento*, la propria vita, come già vissuta, totalizzata e tutta da vivere di nuovo. Non è indifferente che il bambinetto abbia avuto questo padre già vecchio, al colmo della sua gloria provinciale: egli non può vedere in Achille-Cléophas un suo maggiore di pochi anni, assorbito da un'impresa ancora dubbia: è un vincitore, un saggio, la cui esistenza è conclusa: ecco una delle ragioni, credo, che lo conducono fin dall'infanzia a considerare le vite umane come sintesi finite, che integrano l'avvenire col passato e la morte con la nascita o, se si preferisce, come movimenti rigorosi, di cui la velocità e la direzione sono fissate in anticipo e che vanno da *quella* nascita a *quella* morte. Insomma, Gustave conosce da lunga data la propria passività fondamentale. Ma, in superficie, la forza Flaubert ha la meglio ed egli ha il sentimento di innalzarsi da sé.

Bene. Ma, questo rifiuto necessario, capita per l'appunto che sia impossibile, salvo a forzare le proprie incapacità. Divenire *migliore* di Achille seguendo la medesima carriera, questo non ha senso: prima di tutto Achille è per definizione insuperabile; poi, quell'essere perfetto è una rapa, un mollusco, un borghese: non si potrebbe vincerlo senza radicalizzare il proprio imborghesimento. Un'intelligenza perfetta, tutta assorbita nelle diagnosi da formulare, nelle cure da prescrivere; per il resto, una misera natura senza vigore, una sensibilità scipita e banale: egli si scarica della preoccupazione di vivere la propria vita sulle abitudini acquisite. Questo principe della Scienza non sarà un demonio, a differenza di suo padre: appena appena un pizzicagnolo. Gustave non riesce a farsi un'opinione sicura su codesto strano animale; egli oscilla tra due giudizi contraddittori:

1° Achille, forse, era borghese di nascita. E dei più banali: chiamato alla stupidità borghese dalla volgarità del suo cuore. Solo l'ingiusta e folle generosità del Padre ne ha fatto quel grande scienziato che egli sicuramente diverrà: il medico-filosofo, per insufflargli il proprio genio, è arrivato fino al bocca a bocca, si è coricato di fianco al figlio come Julien al lebbroso e,

con una lenta cementazione, gli ha ceduto le sue forze vive, la sua infaticabile potenza. Insomma, *tutto* proviene dal *pater familias*. È quanto egli lascia chiaramente intendere a Edmond de Goncourt, assai più tardi, con questa curiosa confidenza che, un quarto di secolo dopo la morte di Achille-Cléophas, puzza di rancore: «Flaubert esclama: “Non c’è casta che io disprezzi come quella dei medici, io che sono di una famiglia di medici, di padre in figlio, ivi compresi i cugini perché io sono il solo Flaubert che non sia medico... Ma quando parlo del mio disprezzo per la casta, escludo il mio papà. L’ho veduto, lui, dire, alle spalle di mio fratello, mostrandogli il pugno, quando ha preso la laurea in medicina: ‘Se fossi stato al suo posto, alla sua età, col danaro che ha, che uomo sarei diventato!’”. Comanderete, dopo di ciò, il suo disprezzo per l’esercizio rapace della medicina”».\*\*\*\*\*

Si ammireranno, se non le menzogne, per lo meno quella sfilza di «controverità» che si sgrana nel corso di questo paragrafo. La famiglia Flaubert fino ad Achille-Cléophas non ha prodotto che veterinari. Goncourt non può essere sospettato d’aver inteso male: vi sono lettere di Gustave dove questi dichiara con la massima tranquillità che i Flaubert sono medici di padre in figlio. Ha forse vergogna di svelare la vera professione di suo nonno? Non credo: in altre lettere, ne parla con orgoglio. Tutto dipende dalla circostanza. Ora è chiaro che Gustave vuol essere l’unico Flaubert a non praticare la medicina: così, per beneficio ereditario, si trova a possedere in grado eminente le qualità mediche; in pari tempo, contro Achille che, senza possederle più di lui, le ha docilmente, comodamente, utilizzate per guadagnarsi il pane, come avevano fatto gli uomini della razza, si accampa come il solo che abbia avuto l’audacia geniale di dire *no* e di utilizzare il colpo d’occhio chirurgico a più nobili fini. Di colpo, ecco Achille-Cléophas santificato a sua volta: il suo disinteresse è tale da disprezzare la medicina venale. E, certo, il chirurgo primario era onesto, gli capitava di prodigare le proprie cure gratuitamente ai malati poveri; nessun dubbio che egli abbia preferito, come Gustave aggiunge nel medesimo colloquio, a un intervento banale, ma ben retribuito, qualche operazione complessa, rischiosa, piena d’insegnamenti e pagata con una dozzina di aringhe. Ma se si dovessero prendere le parole di Gustave alla lettera, non sarebbe neppure concepibile



che il vecchio, alla sua morte, abbia potuto lasciare ai figli un patrimonio così rotondetto. In realtà, l'elogio di Achille-Cléophas non è che una condanna di Achille. In fondo, ci dice Gustave, suo padre non aveva per costui che disprezzo: tu sei *mio* figlio, pensava, il figlio delle *mie* opere, hai beneficiato del mio danaro, del mio credito, della mia scienza, io ti ho dato tutto e tu non sei *che questo*. L'oscuro legame d'idee che spinge Gustave a concludere: «Comprenderete, *dopo di ciò*, il suo disprezzo per l'esercizio rapace della medicina», non posso trovarvi che un significato: Flaubert include suo fratello nel numero dei medici rapaci. Non so se abbia ragione; il fatto è che lo crede. Si conosce il perché: Achille ha raddoppiato il patrimonio. Ma, Gustave oltre che a condannare in suo fratello ciò che trovava eccellente nel loro padre – distinguendo così l'arricchimento cupido dall'arricchimento disinteressato –, questo rimprovero – che avrebbe potuto colpire il segno nel 1874 – non è stato certamente diretto dal chirurgo primario al suo figlio maggiore *prima* che questi avesse mai praticato. Per il resto, che dire? Achille-Cléophas, l'abbiamo veduto, era certamente convinto di valere più di Achille: la sua difficile giovinezza, il suo mutamento di classe operato a forza di polso, gli avevano dato un'alta idea di se stesso: gli è certamente accaduto, per maligno nervosismo, di lanciare qualche volta strali al figlio preferito. Posso perfino immaginarmi il terribile Genitore che, in un giorno di esasperazione, dice il fatto suo *in faccia* al figlio. Ma brontolargli dietro le spalle in modo che egli non possa udirlo, mostrandogli un pugno che egli non poteva vedere e, oltre tutto, il giorno stesso in cui Achille aveva conquistato il titolo di dottore! Non ci credo assolutamente. Ma con ciò l'intenzione di Gustave si rivela in piena luce: egli non dice, ma lascia intendere, che il dottor Flaubert, quando lanciava invettive contro il figlio maggiore, era cosciente della presenza del minore: come immaginarsi, effettivamente, che questi fosse abbastanza vicino al *pater familias* per comprendere un brontolio che Achille non percepiva e che il Genitore, parlando tra sé, non se ne accorgesse? Ora, se ne è cosciente, è a Gustave che il medico primario si rivolge. Più esattamente, comunica con lui per via indiretta, ben lieto di farsi sorprendere. Una famiglia di medici, tutti disprezzabili meno uno, che fu un grand'uomo. E un

altro: il figlio ribelle, che vuol dedicarsi all'Arte e rifiuta di guadagnare un soldo con la penna: quei due s'intendono: medesima forza di carattere, medesima acutezza mentale, medesimo disinteresse. Ecco perché il dottor Flaubert in fondo preferisce il figliol prodigo – che ha avuto il coraggio di spiacergli, rifiutando la carriera che egli gli offriva – a quel mediocre, che ha avuto tutte le possibilità, ivi compresa quella di ricevere, misteriosamente insufflata, l'intelligenza e la scienza paterne, e non ne ha ricavato nulla; che, senza vocazione, con una docilità sospetta, perché facile, s'è lasciato imporre la professione di cui Gustave non ha voluto sapere e, peggio ancora, ha profittato di quegli insigni vantaggi per commercializzare il suo sacerdozio. Ciò che Flaubert, persino ormai di cinquant'anni, ama di *farsi credere* – e per questo non ha bisogno che di un pubblico attento – è, contemporaneamente e molto contraddittoriamente, che suo padre abbia fatto dono di tutte le sue doti intellettuali a un figlio indegno, lasciando il secondogenito, a bella posta, senza cure, senza appoggio, senza capacità e senza talento, e che, al momento buono, proprio grazie a questa spoliatura, e anche, senza dubbio, deluso dall'usurpatore, abbia capito che la famiglia Flaubert, nella sua storia secolare, aveva prodotto due aquile: lui stesso e il secondogenito, maledetto in passato. Ma l'aneddoto pio e menzognero che Gustave riferisce a Edmond, sembra che emani da un'anima più placata. In qualche momento della sua vita, la riconciliazione col padre morto ha avuto luogo. Sicuramente molto tardi. Molto dopo la pubblicazione di *Madame Bovary*. In ogni caso, la leggenda della maledizione paterna si accompagna nel '74 con un altro mito creato a cose fatte: il Genitore ha finito per comprendere, le scaglie gli sono cadute dagli occhi, egli ha fatto a Gustave la grazia di togliere dalla sua strada l'Usurpatore. Ora, i due uomini camminano fianco a fianco, la Scienza per la Scienza vicino all'Arte per l'Arte, come Zorro vicino al figlio di Zorro.

Ma, nel 1835, l'adolescente, perduto, smarrito, senza pietà per se stesso, non può immaginare né fine né compenso ai propri tormenti. La maledizione paterna è pura, ogni possibilità di lieto fine è esclusa: Achille è mediocre, ma è l'eletto, Achille-Cléophas gli ha fatto dono della sua ineguagliabile intelligenza. Che fare? Disprezzarne la mediocrità? Sarebbe un dimenticare

che sarà, per la volontà del suo creatore, il più grande scienziato del secolo. Disprezzare in lui la Scienza medesima: sarebbe, misfatto inesplicabile e affascinante, ma che egli osa appena concepire, disprezzare suo padre. Dimostrare che il bambino abbandonato è capace di per sé di superare il fratello e di batterlo sul suo terreno? Questo è impossibile: il piccolo Gustave serba le tracce della Caduta; gli hanno fatto capire che era l'idiota di casa: come immaginare che getti una sfida a quell'associazione di cervelloni?

2° A meno che – il collegiale spesso non è lontano dal credervi – Achille sia stato, come lui, in partenza, nient'altro che un'aspirazione vaga, che una trans-ascendenza, sfuggente, attraverso l'estasi o l'ebetudine, alle aride verità della Scienza, ai calcoli dell'utilitarismo. E che il Genitore, credendo di far bene o, tutt'al contrario, per malignità, l'abbia eletto a discepolo, l'abbia fatto depositario del suo diabolico Sapere e che lo sciagurato ne sia stato corroso fino all'osso. Il bel colpo che non è riuscito con Gustave, la Scienza l'avrebbe azzeccato con Achille: uccidere la Fede in boccio, senza speranza di risurrezione, operare una ripulitura del cuore, sostituirvi all'amore l'interesse: l'Usurpatore, in questo caso, sarebbe più da compiangere che da biasimare; il Sapere esatto, inaridendolo, lo avrebbe imborghesito. L'ambiguità, in questo caso, non sarebbe più nel rapporto tra le capacità acquisite e il loro beneficiario, ma nella Conoscenza stessa. Di qui, l'aspetto, malgrado tutto, misero, che si troverà nei signori Paul, Ernest, ecc.

\* \* \*

Il sentimento primitivo che compensava in Gustave la coscienza d'essere un non-senso superfluo, è l'ottimismo. Credeva in se stesso indirettamente, attraverso la sostanza Flaubert di cui egli è, nonostante tutto, un modo finito: i meriti di questa famiglia saranno sempre ricompensati, in lui come in tutti gli altri suoi modi. La brusca scoperta della propria insufficienza colpisce il giovane ambizioso nel cuore della sua ambizione collettiva: la prima struttura intaccata sarà l'ottimismo: certo il suo cognome resta sinonimo di buona riuscita. Del resto, nulla è cambiato: il ragazzino ha i medesimi

imperativi, il medesimo amore del suo Signore, il medesimo desiderio di arrivare; Achille, in collegio, riporta nuovi successi con la medesima disinvoltura, la gloria del Signore è allo zenith e non calerà: in tal senso, il mondo Flaubert conserva la sua struttura di cupo ottimismo – ed è proprio in questo mondo impareggiabile che il cadetto si appresta a vivere fino alla morte. Solo che, essendosi accorto di essere il solo errore del dottor Flaubert, un'indicibile trasformazione fa sì ch'egli sia immerso nella speranza dinamica della famiglia senza potersene imbeverare. In lui – e dovunque nell'Hôtel-Dieu – la speranza *si è fatta altra*: Gustave non ha cessato di credere in questa famiglia miracolosa: cento volte al giorno tenta di rianimare in sé la speranza e l'orgoglio collettivi; quando vi riesce, il bambino sospira di sollievo, ma nell'attimo in cui ritrova la grande fiducia Flaubert si accorge che essa è, nella sua persona, *la speranza degli altri*. Che ci sta a fare *in lui*, questo sentimento che non è *suo*? Una prima risposta gli viene in mente: esso non ha altra esistenza che quella che gli dà lui, è lui che lo attizza, che lo riscalda al calor bianco, senza averne diritto. In questo caso, bisogna liberarsene, ritrovare l'umiltà che si addice alla sua incapacità, restituire alla comunità questo sentimento usurpato. Ma capisce presto che una simile soluzione non è possibile: egli ha ricevuto la speranza come un sigillo. Gustave è un prodotto dell'impresa e il primo dovere della creatura è di fidarsi senza riserva del Creatore e della Creazione: l'onore Flaubert esiste, lo sappiamo, ognuno deve affermare e dimostrare che quella famiglia è superiore a tutte le altre. Un tal dovere incombe su Gustave come sugli altri membri del gruppo: ma, nel momento che si esige da lui un atto di fede che s'indirizza a tutta la Casa, dunque, attraverso di essa, anche a lui stesso, una condanna formale lo obbliga ad escludersi dal gruppo. Ad escludersi? Non del tutto: egli deve lodare nella propria persona l'opera carnale del Padre e prendere su di sé la responsabilità del difetto di fabbricazione. Così fanno i Cristiani che rendono grazie a Dio di aver dato loro l'essere e si tengono responsabili del proprio niente. È la tortura attraverso la speranza: permessa al cadetto Flaubert, essa è interdetta a Gustave. Niente promozioni nell'impresa. Il padre ha deciso in anticipo delle possibilità e dei meriti; e questa decisione è senza appello: Gustave è

un Achille minore, ecco una cosa stabilita per sempre. La famiglia Flaubert, con gli sforzi di tutti i suoi membri, s'innalza nella società di Rouen, ma nessuno s'innalzerà nella famiglia Flaubert. Vi sono dei posti: sono assegnati per sempre. Gustave, a quindici anni, è completo: ha trovato tutti i suoi temi letterari, cioè a dire espressioni per tutte le sue preoccupazioni, per le sue passioni violente. Non s'incontra spesso, non ricordo d'aver mai incontrato, una tale precocità; essa spaventa; non un soffio verrà dal di fuori, l'avvenire è sbarrato da un muro di bronzo. Come non comprendere il bambino che ha, fin dalla più tenera età, avuto «un completo presentimento della vita», cioè a dire che si è scoperto un Destino? Quella strana fissità interna che colpisce i contemporanei, è il regalo dei Flaubert al loro cadetto. «Sarai l'idiota di casa.» Se il bambino vuol trovare un giorno una probabilità di cavarsela, dovrà accettare la sentenza. E, quale che sia la salvezza, non spera mai di cambiarla. Un genio, può darsi: gli idioti e i geni, si dice correntemente in quell'epoca, hanno più di un tratto comune. Un cervellone, mai. Tuttavia, quando il cadetto afferma l'eccellenza della sua Casa, non può impedirsi, perché ne fa ancora parte, di contare su non so quale miracolo, su una grazia efficace che passi dal Padre o dalla comunità tutt'intera al suo ultimo rampollo. Codesta illusione non può né abolirsi né durare: l'inferiorità è pubblicata, è il giudizio del padre rinnovato ogni giorno; come non crederci? Tanto più che essa è iscritta nei fatti: il bambino conosce le proprie lentezze, le proprie distrazioni e poi gli errori sono presenti, innegabili, come pure quella intenzione negativa che può passare per cattiva volontà. Se il Padre ha emesso la sentenza, a quale Dio fare appello? In verità, non vi è esperienza diretta dell'inferiorità: la differenza d'età che separa i fratelli condanna il minore a essere da meno del passato del maggiore. Ma, per essere soltanto retrospettivo, il paragone sembra più giusto; esso scoraggia l'emulazione: si può superare un giovane coetaneo, ma Achille, bambino e perfetto, è come un morto. Il padre lo stabilisce e lo impone: fin nella solitudine lo scorrere delle emozioni e delle idee sarà ossessionato da un modello che descrive *dettagliatamente* l'inferiorità di Gustave. Questa non è mai una determinazione astratta del suo essere, è insieme un rapporto familiare e il sapore immediato della sua esperienza interiore – col che intendiamo la

coscienza oscura della sua alienazione – e, poiché crede di averne in ogni attimo l'aspro godimento, il tessuto della sua persona. Non è né un difetto né un vizio, è una penuria costituzionale, di cui il piccolo si considera responsabile e che la presenza in lui dell'Altro denuncia costantemente come il suo essere-relativo.

Con questo, tutti i piccoli vantaggi dell'ascesa Flaubert gli divengono estranei. Di poco. È un distacco che egli prende nei loro confronti – o che essi prendono nei suoi. Come se appartenessero a lui meno che al resto della famiglia. Ma, nello stesso momento, la rabbia lo tortura: *È mio! Tutto quello che è Flaubert è mio!* Codesta asprezza possessiva, tutti, nell'appartamento dell'Hôtel-Dieu, la ricevono dal padre. Ma vi è di più: i legami con le cose riflettono, per quei rurali mal imborghesiti, i rapporti personali. *È mio* significa: è di mio padre, del Padrone al quale io mi do e che mi dà tutto quello che ha. Il malinconico alloggio, il giardino, il calessino; essi sono il padre in persona, lo abbiamo visto; è il padre che si fa ambiente materiale per il bambino. E allora? Sentirsi allontanato, foss'anche impercettibilmente, dall'Hôtel-Dieu, dalla tenuta di Trouville, dai beni recentemente acquistati, non è allontanarsi dal padre? Achille-Cléophas, agli occhi di suo figlio, incarnava la generosità pura: anche votandosi a lui, corpo ed anima, il piccolo vassallo *non meritava* l'amore che gli dava il suo Signore. E allora? Bisognerà adesso rinunciare all'amore paterno col pretesto che non è meritato? Dati e rifiutati, vicini e lontani, i beni di questo mondo eccitano e deludono l'amore filiale e l'avidità del piccolo ambizioso. La forza Flaubert, prestata al ragazzino dalla comunità, singolarizzata dall'età e dalla condizione di Cadetto, si lacera da sé, nel dare la sua potenza e i suoi caratteri positivi alla negazione che diviene la sua antitesi oscura e corrosiva. Rivoltata contro se stessa, codesta forza *diventa violenza*: se cresce, la violenza crescerà d'altrettanto. Inversamente, tale violenza accresciuta esaspererà l'ambizione: codesta forza unica, ora divisa, si ridurrà a poco a poco all'estremo, sotto l'effetto della sua discordia intima e della sua indissolubile unità. *L'insufficienza* non è che un momento astratto in quella lotta che l'ambizione conduce contro se stessa: ma è il peggior pericolo. Inafferrabile nell'immanenza, codesta negazione d'origine

trascendente non è alla fine che una incrinatura interiorizzata dell'essere: il bambino la subisce senza poterla combattere; qualunque progetto egli faccia per ridurla, essa vi si è già insinuata; non c'è da sorprendersene, poiché è l'essere che gli occorre essere: ma non ci si stupirà, tuttavia, che egli si esaurisca in vani tentativi: è l'essere che gli occorre essere, contro quello che egli è. Risultato nullo, salvo in un punto: egli tiene tanto più ai beni, alla carriera, quanto più se ne crede indegno: il loro possesso, se per assurdo gli fosse riconosciuto, segnerebbe la fine della sua indegnità. Da sé, non avrebbe appetito la posizione di suo padre: passivo, sognatore, pronto a sprofondare nell'ebetudine, non sentiva la minima inclinazione per quel mestiere difficile che esigeva una vigilanza costante, una iperattività quasi patologica, pronte decisioni. Ne rimase frustrato, senza averla mai desiderata non appena il dottor Flaubert la promise a suo fratello: era l'immagine della sentenza paterna e dell'amore che si distoglieva da lui; era una privazione costitutiva del suo Ego e il simbolo del suo essere-negativo, cioè a dire della sua inferiorità. Di qui nasce quella che Gustave chiama la «cupa ambizione gelosa» di Garcia. \*\*\*\*\* Egli si definisce ora, ai propri occhi, come *colui che non è stato scelto* e che non c'era nessuna ragione di scegliere. L'inferiorità raggiunge qui la pura contingenza d'erba selvatica che la madre gli ha dato: è giusto che non mi si diano che le briciole, a me, che sono venuto a questo banchetto senza esservi invitato.

Ma d'altro canto, l'inferiorità è vissuta anche come il contrario infernale della contingenza, cioè a dire come l'effetto rigoroso d'un *Fiat* prenatale. Eretta, indurita, l'ambizione familiare rimane in lui, interiorizzata, è la realtà sostanziale del suo Ego: per suo mezzo, egli sta in piedi, modo indeterminato della sostanza Flaubert; la differenziazione che specifica il modo, diviene necessariamente l'inferiorità: così, nel momento in cui l'Ego appare, si definisce dal suo rapporto con l'Altro, di cui non è che una diminuzione. Gustave, se vuol conoscersi, non ha che da guardare suo fratello maggiore, perfezione ideale di cui egli non è che la brutta copia. C'è di che far impazzire, perché l'ambizione Flaubert è tanto più violenta in Gustave quanto più è contestata: il bambino desidera aspramente gli onori, la ricchezza, il successo. Più ardentemente di Achille, non possiamo dubitarne.

Ora, nel medesimo istante, la plenitudine si scopre penuria: quei beni che desidera, sa che non li avrà mai; meglio: l'origine del suo desiderio è la certezza di non poterlo mai appagare. La violenta esigenza di contribuire all'ascesa della famiglia, cominciando la propria carriera al punto in cui suo padre finisce la sua, e la sensazione dolorosa di non avere le capacità richieste, sono state l'una e l'altra impastate nella sua carne dalle mani del Genitore. Per questo motivo non si scoprono al bambino né come due caratteri rigorosamente legati, né come l'incontro di due incidenti. Legati, si condizionerebbero l'un l'altro, lo slancio dell'ambizioso potrebbe compensarne le lacune, la pazienza e la sottomissione – che sono di per se stesse momenti dell'ambizione – potrebbero strapparli alla sua insufficienza: per lo meno, il bambinetto se ne convincerebbe. Inversamente, se l'opposizione tra progetto e mezzi nascesse da una spontaneità autonoma, le insufficienze stesse avrebbero *un senso*, tradurrebbero delle inibizioni, delle resistenze legate profondamente alla protostoria di Gustave; per questa stessa ragione esse avrebbero per effetto di frenare non solamente il successo, ma l'ambizione: la contraddizione non opporrebbe realmente volere e potere, ma, nascostamente, volere e non volere. Niente di tutto questo: l'arrivismo è sfrenato; l'insufficienza è non-senso. È vero che il ragazzino l'interiorizza, che ne fa – l'abbiamo veduto – una vera *esperienza*. Ora, siccome il senso reale di questa prova gli rimane esteriore e risiede nel rapporto complesso del padre con i suoi figli e con se stesso, Gustave la subisce, ma l'inferiorità *non ne è il prodotto*, ed è per docilità che egli crede di trovarvi il segreto del proprio essere. Di conseguenza, la forza che testimonia ai suoi occhi della sua *autenticità Flaubert* e la malformazione che lo esclude dal gruppo familiare, passano l'una attraverso l'altra, definiscono il suo essere *insieme*, ma senz'altro legame che questa intima coesistenza.

Ma chi oserebbe pretendere che il bambino si consideri il fortuito punto d'incontro di questi due caratteri? Benché i significati restino indipendenti, egli vede bene, in ogni caso, che l'intensità della sua frustrazione è direttamente proporzionale a quella del suo desiderio; e poi, un Ego non è, agli occhi di nessuno, un accozzo di elementi staccati, è un'unità strutturata.



Ciò basta perché i tratti più diversi in ciascuno di noi, per poco che approfondiamo noi stessi, sembrano esprimere, in differenti dialetti, una medesima totalità. Il bambino cercherà presto di rendere, con miti, la coscienza che il rapporto tra la smisurata ambizione e le insufficienti capacità, né fortuito né logico, non per questo è meno interno e sintetico, poiché è stabilito in anticipo da una volontà trascendente. Nel fatto, è il padre che ha dato e ripreso. Tutto concorre a persuadere il bambino di essere stato messo al mondo con un mandato imperativo; ed è vero: niente Flaubert senza mandato; Achille aveva il mandato di essere il miglior medico della città e Gustave, nascendo, quello di essere il migliore dopo Achille. Ma la condanna paterna fa sapere al mandatario che gli sono stati rifiutati i mezzi per esplicare il proprio mandato. «Se la mia natura è ingrata» potrebbe dire «perché avermi incaricato di una missione così difficile? Se l'impresa è così delicata, perché avermi fatto così maldestro?» Se i comandi, a rigore, fossero rimasti *esteriori*, avrebbe fatto in modo da non potervi obbedire. Ma perché averli prodotti in lui sotto forma di una così bruciante passione? *Riuscire*: era il suo dovere, era l'amore pazzo; al punto che non era altro, niente di più, quel secondogenito, che questo *pathos* – e tanto più Flaubert in quanto la fiamma era più forte; perché? Lo si lancia fin dalla nascita in un'impresa che non ha i mezzi per eseguire, lo si condiziona in modo così preciso che non può fare a meno né di prevederne ogni volta il fallimento, né di ricominciare. Quel che appare qui è nuovo: è il rigore nel male. Un'inflessibilità del tutto umana; una contraddizione così perfetta da sembrare scelta. È la natura che può torturare una stessa persona, infiammarla di cupidigia e opprimerla d'impotenza in modo da renderne estrema l'infelicità? No: quella meravigliosa economia non lascia spazio al caso. Un anno prima, Gustave, beato, apriva gli occhi sul nostro mondo di conseguenze senza premesse, vi trovava più confusione che necessità. Nulla gli sembrava deciso in anticipo, tranne la felicità dei Flaubert. Ma la costanza nel Male restringe il corso delle cose: tutto fila diritto verso la meta, che è il peggio. La faccia del mondo è cambiata: l'hanno camuffato: egli assapora l'evidenza del suo futuro smacco, ne gode atrocemente e, *nel medesimo istante*, la sua passione, riattizzata, stanca morta, infaticabile, lo

getta a cominciare una battaglia perduta in anticipo. Donde questo mito familiare, concepito verso i sette anni, quando il piccolo vassallo vezzeggiato, precipita, quando il buon Signore, amato, diviene un Magister impaziente, umiliato di aver generato un idiota: il mondo è l'Inferno.

Tali sono, si potrebbe dire, le strutture interne, ma oggettive, di quell'Ego martirizzato, quali risultano dall'analisi regressiva delle prime opere. Ho seguito passo per passo il processo attraverso il quale la passività, l'ambizione, l'insufficienza e la primogenitura l'hanno a poco a poco costituito. Resta da dimostrare lo sviluppo concreto di codesta infanzia a partire da queste prime strutture. È certo, per esempio, che la passività viene dalla madre e che essa è la prima interiorizzazione dell'esteriore, l'ambizione non ne è che la seconda. Come vivrà il bambino l'ambizione delusa *attraverso* la successione dei suoi sentimenti passivi? Come potrà l'*attività* – perché l'arrivismo è *essenzialmente pratico* nel padre e nel figlio maggiore – venire interiorizzata dalla passività che il cadetto ha ricevuto? Che ne rimane? Che cosa può capirne il bambino, lui che non riesce nemmeno ad afferrare completamente i segni verbali?

È ancora lo studio delle prime opere che permetterà di trovare delle risposte a questa matassa di domande, ciascuna delle quali è condizionata da tutte le altre. Partiremo dal mito più semplice, che Gustave ha creato di buon'ora per comprendersi: la maledizione di Adamo. Marguerite e Garcia sono stati messi al mondo apposta per abolirsi: ciò significa che Gustave è, dal suo concepimento in poi, condannato a morte dal suo genitore: cerchiamo di comprendere ciò che significa per lui questo mito della condanna.

E. – La sottomissione

Certo, non è mai stata emessa per davvero. Basta che sia una certezza soggettiva che determina l'essere fondamentale del bambino. A ben guardare, troviamo che essa esprime l'incessante trasformazione di una necessità effettiva in opzione sovrana e viceversa.

1° È un fatto che Achille è il fratello maggiore e che, di nove anni più anziano, offre in ogni attimo lo spettacolo della sua superiorità oggettiva; è un fatto che tale superiorità non è interamente dovuta alla differenza d'età poiché il maggiore, quando aveva gli anni del cadetto, sapeva già da lungo

tempo leggere, scrivere e far di conto. Del resto, il cadetto stesso, nella sua prima infanzia, ha riconosciuto, come un diritto, la primogenitura al fratello maggiore: certo, non sapeva quel che faceva. Ma, quando capisce che equivaleva a riconoscergli privilegi intollerabili, è troppo tardi: ammesso il principio, diventa una necessità ammetterne le conseguenze.

2° È una scelta sovrana e gratuita. Sotto l'«Ancien Régime» il maggiore non aveva sui suoi fratelli che una superiorità di rango: bastava l'istituzione – e non il suo merito né qualche decisione dall'alto – a garantire il suo diritto: vi era obbligo per tutti, persino per il padre. Disgraziatamente, il carattere ibrido della famiglia Flaubert implica che il chirurgo primario la fondi sul diritto di primogenitura, quando questo non è più negli usi. Di modo che, per Gustave, la necessità di fatto scompare davanti all'opzione. In un certo senso, non ha torto: le strutture materiali riflettono il carattere di Achille-Cléophas: quel che egli non vede è che il dottor Flaubert è in continua evoluzione e che la sua opzione riflette i valori e le tradizioni della propria infanzia. Volendo consolidare la cellula Flaubert ristabilendo con l'intrigo l'eredità delle cariche, egli doveva scegliere in anticipo come successore il suo primo nato, comunque fosse. Gustave è mal situato per sapere che, se avesse seguito suo fratello a uno o due anni di distanza, questa scelta sarebbe stata *revocabile*: sarebbe stato il migliore a vincerla; non capisce che sono stati il tempo e la morte a rendere inflessibile la decisione paterna. Ai suoi occhi tutto accade come se il *pater familias* avesse creato Achille, per decreto, esattamente quale doveva essere, cioè a dire quale è. Con ciò il padre ha deliberatamente prodotto, nella persona del cadetto, una mercanzia, di qualità inferiore e senza impiego definito; sembra a Gustave che il suo Signore lo abbia estratto dal limbo con un atto gratuito, proprio perché egli fosse colui di cui la famiglia non aveva bisogno. Inessenziale, inutile, *dunque* inferiore, il bambino si sente colpito dall'ukase di un minor essere e, di conseguenza, d'un minor avere.

Peggio ancora: Gustave ha l'impressione permanente, l'abbiamo veduto, di essere stato fatto su misura e che ciascuno dei suoi caratteri sia stato concepito come il negativo del carattere di Achille al quale corrisponde. L'inferiorità – relazione non reciproca col fratello maggiore – è vissuta dal

cadetto come la prima qualifica del suo essere. Ciò che Garcia, suo rappresentante, riflette a Gustave è il suo essere-relativo, l'abbiamo veduto. Ciò significa che l'Altro gli appare come costitutivo del suo essere, come il termine assoluto, incontestato, a partire dal quale si stabilisce il paragone generatore. La gelosia stessa non è che la superiorità istituzionalizzata d'Achille, in quanto essa deve esser vissuta da Gustave, suo inferiore. Ecco ciò che distrugge sottilmente il ragazzo: egli deve vivere nel mondo dell'alterità, ordinato da un Altro per gli altri, in cui lui stesso, in quanto Altro, è prodotto come minor-essere e come essere relativo.

Codesta relatività è stata senza dubbio oggetto di un decreto. Egli è nato «col desiderio di morire». Ciò significa: con la coscienza di essere superfluo. Ma codesta perfetta inutilità non rimanda al caso: egli vi vede il disegno di un Padre. Il medico primario ha prodotto il suo secondogenito sapendo quel che faceva: sapeva che quel bambino sarebbe stato un figlio minore. Lo ha fatto *malgrado* questa consapevolezza o *a causa* di essa? Per Flaubert la domanda non ha senso: nel suo genitore l'intelletto e la volontà non possono contraddirsi: onnisciente, egli vede fino all'infinito le conseguenze delle proprie decisioni; onnipotente, niente accade che non rifletta esattamente la sua volontà. Insomma, per il *pater familias* i *sebbene* sono e non possono essere che dei *perché*. Egli conosceva le sofferenze che vanno unite alla condizione di secondogenito; poteva astenersi: se non lo ha fatto è perché ha preso allegramente la responsabilità delle insufficienze e dell'inferiorità che tormentano il piccolo Gustave. Vedete Cosimo: è tutt'uno per lui fare un secondo figlio, dargli i demeriti che corrispondono al suo status di cadetto, e trattarlo congiuntamente secondo il suo essere e il suo valore – che si sovrappongono esattamente – relegandolo in un'oscura luogotenenza. Come se il padre scegliesse contemporaneamente, allorché genera, il «carattere intelligibile» del figlio e la sua vita fenomenale, cioè a dire il riflesso temporale di codesto carattere. Gustave è posto nell'obbligo di realizzare liberamente, attraverso una Caduta molto attesa, l'inferiorità di cui Achille-Cléophas lo ha deliberatamente affetto.

La ragione per cui l'infelice realizza nella propria esperienza la servitù della sua libertà, gli sembra che sia chiarissima: suo padre gli ha istillato

l'ambizione Flaubert, determinazione di attività che il bambino passivo doveva sentire come una passione disarmata, e, *in pari tempo*, codesto sovrano decretava che a quell'ambizioso sarebbero mancate le capacità necessarie per raggiungere gli scopi che l'ambizione familiare si era fissati. Lacerato da codesta contraddizione, Gustave non può trovare la verità delle due determinazioni che nel loro conflitto: più violenti saranno i desideri, più miseri i risultati. Il suo zelo, la sua passione di raggiungere la più alta istanza e di ottenere alla fine le felicitazioni di suo padre, il bambino vede in essi la causa diretta dei suoi smacchi fragorosi. È un accedere in pieno, senza neppur conoscerne il nome, all'universo di Sade, il Vecchio che egli amerà tutta la vita. Gustave è Justine: come lei, egli vedrà le proprie virtù rigorosamente punite e l'ampiezza della punizione sarà proporzionata al suo merito. La minuziosa esattezza di codesta legge basta per mostrare che essa non è naturale: vi è, nel cuore di Gustave, una disarmonia prestabilita.

L'*interpretazione* più arcaica che Flaubert ci dia della sua condizione, diremo che la ritrova più che non la inventi, perché essa è più vecchia di lui di qualche millennio. Edipo, quando si è battuto con Laio, non ha fatto che dar libero corso alla collera: non conosceva la propria schiatta e perfino il nome del vecchio scocciatore che spingeva il suo carro contro una roccia. L'avesse saputo e fosse rimasto a Tebe, il parricidio da commettere avrebbe altrimenti condizionato la sua libera spontaneità, ma, comunque, il risultato sarebbe stato lo stesso. *È il Destino*. Ma che cos'è che può falsare il senso d'un atto e obbligarlo, malgrado colui che agisce, a realizzare un fine predisposto e, per la maggior parte del tempo, contrario a quello che egli si proponeva? Niente, tranne un'impresa avversa, condotta da un'altra intelligenza che illumina un'altra volontà. Un pugile mi fa una finta e abbassa la guardia, io vado all'attacco e mi faccio colpire: ha fatto in modo da togliere significato ai miei gesti perché diventino gli ausiliari dei suoi, perché io divenga spontaneamente e a mia insaputa un mezzo che serva al suo fine, mentre credo di servire il mio. Niente Fato senza intenzione umana. O quasi umana. \*\*\*\*\*

Il Fato è un volere oscuro, che solca le nostre vite e va dalle loro fini previste ai loro inizi: la partita è chiusa in anticipo. Per questo motivo

Flaubert, il bambino prefabbricato, è, fin dalla sua prima infanzia, un fatalista autentico. Egli crede al Destino nella misura esatta in cui la condanna paterna gli sembra abbia provocato l'eteronomia della sua spontaneità. In tutte le sue prime opere, un medesimo motivo: quello dell'*intenzionalità altra* o della *libertà rubata*: in ogni vita, un grande ordinatore ha lavorato in anticipo l'*Umwelt*, i suoi utensili e le sue circostanze; in modo che ogni desiderio venga suscitato nell'attimo stesso in cui l'organizzazione delle cose circostanti lo rende più inopportuno. Ogni comportamento è sollecitato da una sistemazione ingannevole che, come la finta del pugile, l'obbliga a realizzare il fine esattamente contrario a quello che si proponeva. Insomma, l'esistenza è una successione di tranelli accuratamente preparati, non si esce dall'uno, mutilati, che per gettarsi nel successivo che mutila ancora di più. La conclusione è la morte. Non quella morte *naturale* che attende un organismo consunto, ma una conclusione preparata fin dalla nascita da una volontà altra, rigorosa e artificiale come un accordo di risoluzione. Codesta vita abitata da un estraneo è, tutto sommato, una caduta orizzontale la cui direzione e velocità sono calcolate. Ora comprendiamo il senso della tendenza totalizzatrice che abbiamo notato in Gustave: a prenderli isolatamente, gli episodi di un'esistenza non lo interessano; ciascuno riflette, a modo suo, i precedenti e annuncia i successivi; ogni destino è contemporaneamente circolare e irreversibile: in ogni attimo i motivi sono presenti tutti insieme: la morte nella nascita e la nascita nella morte, tutto è conosciuto, previsto, inevitabile; ma, in pari tempo, il ritorno indietro è impossibile: il gioco è concluso, la puntata non si può rifare; vi sono ripetizioni, ma, anche se tornasse ogni volta uguale a se stesso, l'avvenimento è ogni volta nuovo, il suo ritorno ostinato lo rende ogni volta meno sopportabile. Per Flaubert la «nausea di vivere» viene dal fatto che ogni destino è prevedibile per colui che deve viverlo, e dal fatto che bisogna poi provare minuziosamente, in dettaglio, ciò che si è conosciuto come un'evidenza generale.

Perché il Destino, per lui, si annuncia con un'intuizione folgorante e che non delude: vale altrettanto, effettivamente, dire che egli ha avuto, fin dall'infanzia, un «presentimento completo della vita» o che egli «crede alla

maledizione di Adamo». Ma il secondo enunciato, più preciso, rimanda per l'appunto alla *volontà altra*. Per maledire, ci vuole *qualcuno*; e non è un caso se il Maledetto è Adamo, che ha goduto per un po' di tempo una meravigliosa infanzia nel paradiso terrestre e che ne fu cacciato per aver commesso il peccato originale. Insomma, il primo uomo è qui Gustave, esiliato, colpevole e veggente. Veggenza e destino, sono una sola e medesima cosa. Nel 1857, tutta la Francia leggerà, senza capirvi nulla – a parte il solo Baudelaire – il racconto di una *dannazione*, predetta fin dalle prime pagine e realizzata nelle ultime: ammirevole e perduta, come Mazza l'avvelenatrice, Emma si getta nell'Inferno spontaneamente; essa vi è inesorabilmente gettata. Bisogna dunque, lungi dal ridurre le parole molto pesanti d'inferno, di Satana, di Dannazione ad articoli di moda, cogliere in esse il *senso* che, al di là dei *significati*, tentano di simbolizzare. Ora, su questo non cade dubbio, quel che vi è di comune in questi densi simboli, è che suggeriscono tutti la faccia tenebrosa del Sacro. L'intuizione originale – il presentimento della vita – non dimentichiamo che va molto al di là della semplice previsione: è una *profezia*, insomma una rivelazione che suppone l'intromettersi del «*numinoso*» nella vita di un bambino. Andiamo più lontano: il sacro è una struttura fondamentale di questa anticipazione; ne è, se si vuole, la cauzione. Vediamo che cosa significa ciò.

Gustave non può, a sette, e neppure a quattordici, anni, definire da sé solo la curva della propria vita. La previsione – come semplice estrapolazione – gli è dunque interdetta, a meno che non sia quella dell'Altro, interiorizzata. In tal caso, il sacro è il segno della sua alienazione. Il bambino si è accollato i principi del padre, della famiglia intera, il loro partito preso, se ne è compenetrato; li restituisce a modo suo, oggetti nel cuore del soggetto, verità oggettive a metà corrose dalla soggettività. Che cosa bisogna che sia la profezia familiare per opprimere un bambino con la sua autorità senza evidenza? Un'affermazione che riguardasse unicamente l'avvenire, Gustave potrebbe metterla in dubbio: occorre che essa si fondi su un giudizio concernente il presente. Bisogna che si sia più o meno dichiarato a Gustave: tu sei l'idiota di casa. Ma chi può essere convinto del tutto dall'opinione altrui, se questa pretende di non essere che la constatazione di un fatto? In

realtà, Gustave non si schiererà fra i mostri che se codesta proposizione apparentemente assertiva – «tu sei un idiota, un *minus habens*» – dissimuli in sé un *Verdetto*. Questo, un altro mostro che si compiace di citare Flaubert e che si sente vicino a lui, Kafka, l'ha chiaramente mostrato in una novella che ha per l'appunto questo titolo e che mette a nudo il fondamento giuridico del suo rapporto col Padre. La previsione dei fatti sarà, per il figlio, una verità indubitabile e sacra soltanto se essi debbono prodursi come i momenti del processo esecutivo d'una sentenza emessa dal suo creatore. Vivere, allora, è scontare la pena: e il condannato sa bene che gli toccano dieci anni di galera o quindici anni di prigione. Gustave sente la voce più autorizzata, la voce paterna, fargli questo triste giuramento: «Quali che siano i tuoi sforzi, non sarai amato, perché ho deciso dall'eternità che meritavi di essere mio figlio». Come potrebbe non rimanerne persuaso il bambino? suo padre è l'uomo ammirevole che *mantiene la parola*; le sue sentenze sono senza appello. La *profezia*, il cui fondamento rimane che il peggio è sempre sicuro, non è che il far ricordare una condanna, l'orribile progresso delle sofferenze è ineluttabile, perché non è se non lo sviluppo di un ordine sacro. E perché, si dirà, il sacro, in Gustave, si presenta come castigo? Ebbene, perché la sua insufficienza, determinazione ricevuta che arresta e limita la sua essenza, gli appare simultaneamente come il proprio peccato originale: egli sente la sua prefabbricazione come propria opzione; ciò è normale, poiché egli non può *essere* la propria essenza, ma soltanto *esisterla*, il che basta a renderlo infinitamente colpevole, poiché ha fatto la scelta criminale e permanente d'essere *relativo*. Così Gustave, non appena soffre, crede di avere l'amaro godimento della sua vita totalizzata. Attraverso il suo dolore presente, vede un dolore senza fine: egli è maledetto, codesto dolore futuro, e assaporato in anticipo, si dà per *sacro*. Ecco senza dubbio la struttura fondamentale del Vissuto, dopo la Caduta: in quanto il momento presente si volge verso il passato, l'infelicità annoia, poiché è la realizzazione scipita di ciò che è stato previsto e cento volte realizzato; in quanto si volge verso l'avvenire, al contrario, è un'angoscia profetica e sacra, poiché ogni dolore contiene in sé la promessa di tornare senza tregua, e ogni volta peggiorato: che è vivere la propria colpevolezza. Tutto accade pertanto come se il bambino, senza



perdere il sentimento che la sua stessa esistenza è un peccato che non conoscerà mai perdono, attribuisse al Genitore la responsabilità della propria essenza, scoprisse in questi la volontà demiurgica e crudele di dare la vita al più imbecille dei Flaubert per castigare la stupidità umana nella sua persona. Per Gustave, conoscenza profetica, presentimento dell'Altro e coscienza di sé sono inseparabili, poiché ritrova alle sorgenti del proprio essere la medesima intenzione maligna che presiede al suo destino: nella sua essenza, si è pensato di rendere le capacità inversamente proporzionali alle ambizioni; nella sua vita vissuta, le cadute, previste, saranno tanto più vertiginose quanto più il suo aspro e stupido orgoglio avrà mirato più in alto.

Il *Fiat* originale viene dal *pater familias*. Ma il Fato, presentimento completo della *sua* vita, altro non è che la famiglia Flaubert, organismo vivente e fortemente strutturato, in quanto che il Padre lo governa e vi si è alienato. Il secondogenito gli è totalmente integrato, cioè a dire che non vivrà – nell'ambivalenza, certo, e vi torneremo a lungo – se non della vita familiare, senza concepire, e neanche desiderare, una via d'uscita che gli permetta di sfuggirle. Ma nel tempo stesso in cui prova la famiglia come l'indispensabile ambiente che nutre e sostiene il suo essere, prevede che la sua condizione di cadetto e il suo demerito ve lo manterranno sempre nel rango più basso. Un giorno, il figlio maggiore sarà il *padre reincarnato*: Gustave lo sa; di conseguenza lui, il secondogenito, l'idiota di casa, che cosa sarà? Nulla. Così la famiglia lo avvolge e quel suo scivolare lo trascina verso la decadenza finale. Il progresso dei Flaubert determina la sua involuzione. Le prime strutture immutabili sono qui le relazioni di parentela che lo ancorano nella sua condizione subalterna; esse si esprimono con ripetizioni che consentono la previsione ma, attraverso quei ritorni sempre più penosi, in cui la superiorità del primogenito è ogni volta più netta, egli vede anche l'irreversibilità del processo, gode dolorosamente del suo essere-per-decadere, che si potrebbe anche chiamare il suo essere-per-morire. Gustave – fra i sette e i tredici anni – impara a vedere la propria vita come una totalità temporale. Cioè a dire che essa è contemporaneamente completa in ogni momento di umiliazione, e che si svolge, come una cupa melodia, verso un fine *atteso*. Vede l'universo *attraverso* questa totalità che

è lui stesso e la sua famiglia: cioè a dire ch'egli non può guardarlo che attraverso la propria avventura familiare. Quello che sarà più tardi il suo «pessimismo», bisogna vedervi la generalizzazione della sua intuizione profetica: l'Inferno, prima di essere *questo* mondo, è la sua propria vita.

A questo momento della nostra ricerca, la nostra primitiva domanda si sdoppia, perché l'esperienza intima si caratterizza ontologicamente con lo sdoppiamento o presenza a sé. Non basta dunque aver mostrato la struttura originale di codesta vita e il tipo particolare della sua alienazione e neanche di averne ricostruito il sapore immediato, bisogna, a partire dai dati di cui disponiamo, determinare il modo con cui questo vissuto si fa vivere. Condannato, come *realizza* Gustave codesta condanna? Attraverso quali comportamenti? Quale influenza questi comportamenti, suscitati dallo sfavore in cui è caduto e che non sono in verità che il modo di sentirlo intenzionalmente, esercitano di rimando sull'avvenimento archetipo? E in che modo il sentimento e l'atteggiamento, indissolubilmente legati, si temporalizzano attraverso il loro condizionamento reciproco? Con questa problematica affrontiamo quello che conviene chiamare lo *stress* di Gustave, cioè a dire l'unità del suo male interiorizzato in sofferenza, e della organizzazione intenzionale di questo, in quanto tale organizzazione, che può manifestarsi, in certi casi, con un comportamento riflessivo e un distacco, si insinua, in ogni modo, nella sofferenza più immediata, a titolo d'*intenzione* di soffrire. \*\*\*\*\*

A sette anni, l'intenzione è chiara: Gustave soffre *nella sottomissione*. Gli è che la sentenza lo colpisce nel suo amore, in pieno vassallaggio; non ci si cambia tanto rapidamente. Tanto più che gli slanci del piccolo vassallo sono sostenuti dalle strutture oggettive di un ambiente semi-feudale. All'Hôtel-Dieu tutti obbediscono al dottor Flaubert. Come contestare il giudizio adorabile dell'uomo che la sua famiglia venera, che i suoi studenti ammirano, che tutta Rouen rispetta? Se il figlio caduto in disgrazia ama a tal punto il proprio giudice, bisogna che lo ami fin nella sua spietata severità. La Sentenza lo fa disperare, ma egli non la rifiuta. Come lo potrebbe, d'altronde, senza demolire l'autorità del capo della famiglia, senza che la Casa Flaubert crolli? Per questo bambino non munito di benessere, che non

è – anche prima della Caduta – mai del tutto sicuro di avere il diritto di esistere, è più economico lasciarsi distruggere, annientarsi, invidiabile modo, nella sostanza Flaubert, di preferire il proprio creatore a se stesso – come esige il giuramento di vassallaggio – fin nella terribile volontà che non ha prodotto la creatura se non per emettere sentenza contro di lei. Bisogna accettare tutto: l'insufficienza, il peccato originale, l'inferiorità, il confronto oggettivo che gli conferisce un essere relativo, i meriti del fratello maggiore e il destino prefabbricato. «Siate benedetto, padre mio, per avermi fatto secondogenito. Siate benedetto per avermi privato di tutti i meriti e per averli dati tutti a mio fratello. Siate benedetto per avermi fatto cattivo e per castigarmi in conseguenza. Siate benedetto per avermi tolto la speranza.» In questo atto di sottomissione – soffrirò fino in fondo seguendo i vostri desideri – si discerne facilmente un'intenzione di soffrire *meno*. Il piccolo Gustave, l'abbiamo veduto, non è stato tirato fuori dalla sua contingenza nativa dal calore dell'amore paterno, ma dal dovere di rispecchiare il suo Signore nella sua gloria. È stato creato per nulla o per manifestare una dedizione «fanatica», per annientarsi a profitto del *pater familias*: per scegliere. Senza dubbio ha perduto tutto: le gloriose girate in calessino, i sorrisi di Achille-Cléophas; quel piccolo monello di sette anni si accorge d'irritare suo padre: alla calda luce dell'età dell'oro è succeduto un fioco chiarore. E il freddo. E la noia. È una privazione alla quale non si rassegna. Ma, dopo tutto, non era poi tanto tenero, il dottor Flaubert, né tanto presente: il Dono che aveva fatto a quel bambino sperduto, era l'obbedienza. Dunque bisogna obbedirgli ancora, prendere la caduta in disgrazia come una prova: gli si chiede di odiarsi? Benissimo: si odierà, vivrà *per* odiarsi: è uno spogliarsi di tutto per conservare il *diritto di esistere*.

Non importa: se vi è qualche conforto nella sottomissione, non si può immaginare che questa sia, nel caso presente, soltanto intenzionale. O piuttosto, l'intenzione viene dal fatto che non vi è altra condotta *possibile*. Se la cellula familiare presentasse qualche incrinatura, o se, semplicemente, il bambino vi scoprisse antagonismi come quelli che oppongono il marito e la moglie nella famiglia coniugale, egli potrebbe scegliere, contestare l'autorità del padre nella misura in cui la madre, anche se amorosa, la contesta con la

sua persona. Avrebbe dei rifugi, degli asili, anche senza la complicità materna, anche in silenzio. E se uno dei figli morti fosse sopravvissuto, avrebbe potuto unirsi a lui, formare una coppia di ribelli, ciascuno riconoscendo l'altro. Ma no: è solo, sua sorella è troppo piccina, sua madre, eterna minorenne, è totalmente alienata al padre: si annulla, si vuole inessenziale e trasparente, affinché egli le passi attraverso come la luce attraverso un vetro.

E tuttavia, se ai tempi della sua protostoria, Flaubert fosse stato violentemente amato da Caroline, se Flaubert avesse amato profondamente e fisicamente sua madre, quell'amore geloso avrebbe sviluppato la sua aggressività. Ma, l'abbiamo veduto, questa, privandolo d'amore, gli ha tolto i mezzi per amare. Contemporaneamente, egli perde ogni probabilità di essere aggressivo: sappiamo che la trama del vissuto, in lui, è la *passività*. È passivamente che sopporterà la condanna del padre; essa diviene in lui un *pâtir*, un sigillo che unifica dal di fuori lo scorrere soggettivo, o, più esattamente, una *sintesi passiva*. Tutt'al più si prova, moltiplicando le ebetudini, a raggiungere il Paradiso da cui è cacciato. Ma, in questo periodo in cui il *pater familias*, messo sull'avviso dalla moglie, si domanda seriamente se il suo figlio minore non è un idiota congenito, ricorrere alle estasi è sempre più difficile. Appena Gustave tenta di astrarsi, se porta il pollice alla bocca, lo sguardo terribile del Padre, quando è presente, lo trapassa: il bambino è *sotto osservazione*, lo sente. *Un Secret de Philippe le Prudent* può servire di testimonianza. Dunque, Carlos è chiuso nella sua camera:

«La stanza era grande e con un alto zoccolo, il soffitto era nero e, in generale, aveva l'aspetto della vetustà e della miseria... Sulle pareti, si vedeva appesa un'enorme quantità di armi... la porta era chiusa con una sbarra di ferro, con catene e catenacci, si sarebbe detta la dimora di un uomo che teme un qualche tradimento...».

Nulla potrebbe evocar meglio lo sforzo di Gustave per chiudersi, per rintanarsi nella solitudine della vita interiore. Le armi indicano già il rancore: il ragazzo ha quattordici anni, è già lontano dalla Caduta. Ma ciò che colpirà particolarmente, credo, sono queste parole: «Il letto era coperto

con cortine rosse, la finestra non ne aveva affatto». La finestra senza cortine: la sola evasione possibile, l'estasi cosmica.

Ma Carlos – a vent'anni «è un vecchio», naturalmente, – ha un bel barricarsi in camera sua, non sfugge alla sorveglianza paterna. Filippo II – il simbolo è limpido – lo abbandona al Grande Inquisitore:

«– Potete vedere di qui, Padre, di che si occupa nella sua camera...

«Staccò il crocifisso, mise il dito su un tasto e ad un tratto un'asse si spostò, rivelando una porticina da cui tolse ancora due placche di ferro e aprì, con l'aiuto di un largo vetro... la camera dell'Infante di Spagna».

Carlos non lo ignora. Sente spesso rumori rivelatori. Flaubert sa che si legge nella sua anima:

«– Sempre lui! disse fra i denti, sempre quell'uomo che ascolta le mie parole e spia i miei gesti, cercando d'indovinare i sentimenti che battono nel mio cuore, i pensieri che passano sulla mia fronte, sempre qui, seduto al mio fianco, in piedi dietro di me, nascosto sotto un rivestimento, che spia da una porta... ed io non potrò, nel mio odio furioso e geloso, non potrò piangere e maledire, vendicarmi! No! è mio padre! ed è il re! Bisogna sopportare tutti i suoi colpi, ricevere tutti questi affronti, accettare tutti gli oltraggi».

Lo stadio della sottomissione è superato, come si vede. Tuttavia, nonostante l'indignato rancore che lo ispira, questo brano lascia intravedere un'arcaica devozione. A quattordici anni – avremo presto l'occasione di tornarci a lungo – Gustave è convinto che suo padre gli legge nell'anima come in un libro aperto. Vedremo come questo sentimento vada a poco a poco razionalizzandosi: il dottor Mathurin e il dottor Larivière, due incarnazioni d'Achille-Cléophas, saranno semplicemente dei buoni psicologi, dei fini conoscitori del cuore umano. Ma, quando Gustave scrive *Un Secret...* la razionalizzazione non è ancora compiuta: il simbolo rivela l'idea nella sua nudità antica. Bisogna che essa risalga indietro di molto, d'altronde: Gustave, in quell'epoca, è interno nel collegio; vede suo padre il giovedì e la domenica, quando questi non è assorbito dai suoi malati o dai suoi lavori: anche così, certo, può sentirsi impedito, osservato con un misto di stupore, d'inquietudine e d'impersonalità scientifica, soprattutto durante le vacanze. Ma, perché egli trasformi nella sua novella quei brevi contatti,

abbastanza sgradevoli, in uno spionaggio incessante, bisogna che si riporti, attraverso essi, a un'esperienza di gran lunga anteriore. Quando il dottor Flaubert, umiliato dalle resistenze che il piccolo analfabeta gli opponeva, inquieto per il sospetto assenteismo con il quale il suo secondogenito tentava di sfuggirgli, di sfuggire a se stesso, dirigeva verso di lui, in silenzio, il suo famoso occhio chirurgico, Gustave si sentiva trafitto da parte a parte: la sua anima è messa a nudo, un altro la vede; impossibile vendicarsi, «piangere e maledire»; codeste passioni sarebbero viste, codesto monologo inteso. Il bambino si proibisce ogni sogno di rivolta, persino comportamenti negativi che pur non avrebbero superato la cornice della vita soggettiva: lo sguardo terrificante del padre non deve scoprire in lui che la sottomissione amorosa.

Codesto atteggiamento originario lo segnerà per sempre: è la sorgente della sua insincerità; persino i rancori e le collere, più tardi, comporteranno una segreta sottomissione. Ma, per profonda che possa essere, essa non può mantenersi da sé sola quale si mostra. Prima di tutto, perché il bambino restasse ai propri occhi il miserabile oggetto di un odio adorabile, bisognerebbe che *si costituisse* così come lo hanno fatto: l'accettazione passiva non basta; soltanto un'adesione *attiva*, un giuramento esplicito e continuato potrebbero dare a quell'inerte aggregato di sofferenze l'unità intenzionale di una durevole *exis*, soltanto essi potrebbero assumere la sintesi dell'Altro. Ma, con questo, sarebbe come affermarsi soggetto di un'impresa: l'*oggetto* odioso dell'*impresa-altra* svanirebbe. In ogni modo, esso non sussiste che per mezzo della passività costituita di Gustave, che l'obbliga a subire la propria accettazione: meglio, a sognarla. A partire da questo punto, tutto si decompone: la sintesi non è contestata, ma siccome è *sopportata*, rimane in lui come una potenza straniera e la sottomissione, non essendo un atto, rimane un incubo. Così, l'abbiamo visto, molto prima della caduta in disgrazia, il linguaggio restava un insieme di opacità depositate in lui dall'Altro.

F. – Il rancore

L'obbedienza passiva genera il rancore e gli prescrive i suoi limiti impedendogli di trasformarsi in odio. Così lo schiavo, fintanto che la rivolta è impossibile – meglio: inconcepibile – subisce gli ordini del padrone come

una sfilza d'imperativi atti a dirigerlo e come la sua propria vita che gli divenga estranea senza smettere di farsi vivere come sua: è la sottomissione, è il dovere-trascendente nell'immanenza; ma il compimento zelante degli obblighi, coi suoi risultati marginali – stanchezza, malattia, dolore, umiliazione – costringe il lavoratore a riconoscere l'esigenza dell'altro in lui come un male estraneo o, se si preferisce, a cogliere il proprio malessere come proveniente da un Altro. Il carattere negativo si collega automaticamente con l'ordine in corso di esecuzione e con chi l'ha impartito. È il rancore. La situazione segna i limiti del processo in corso: nell'impotenza servile, il rancore, se gli capita di proporsi per se stesso, si scioglie immediatamente nella sottomissione, che si limita a colorire. Se, al contrario, la resistenza è concepibile, un giuramento – generalmente collettivo – lo trasforma in odio, cioè a dire in prassi. Per il piccolo Gustave la tirannia è domestica, questo schiavo è il prodotto dell'artigianato familiare; perciò l'avrà vinta la docilità. Ma questa, l'abbiamo visto, è contemporaneamente costituzionale e impossibile: bisognerebbe *realizzare* nell'umiltà il mostro abietto che si vuole che sia e, nello stesso momento, liberarne la terra. Compito che, non essendo stato assunto dal piccolo Gustave, non può apparirgli che come l'impresa negativa dell'Altro: le sofferenze che egli prova, non potendo essere integrate ai profitti e perdite dell'impresa, si denunciano da se stesse come inflitte dall'Altro. In questo caso il rancore, senza mai arrivare all'odio, diventa il *sensu* profondo e lo *scopo* della sottomissione. Ciò che può essere espresso in questi termini: quando l'aggressività fa difetto, quando l'Altro, già installato nel soggetto, lo priva della sua sovranità, cioè a dire dell'attività autonoma che gli permetterebbe di assumere o di rifiutare un carattere costituito, insomma quando il consenso o la rivolta sono egualmente impossibili, il rancore appare nel mal-amato: è una tattica complessa, attraverso la quale egli tenta di recuperare l'impossibile soggettività rincarando la dose dell'alienazione che lo svela dapprima a se stesso come oggetto; nel caso presente, è un prendere a prestito, per mezzo dell'obbedienza passiva, la forza dell'altro, e rivoltarla contro di lui: facendosi puro mezzo per realizzare i fini estranei che gli vengono imposti, l'uomo del rancore lascia che rivelino da sé la

propria inconsistenza e, mediante le conseguenze che non mancheranno d'averne, la propria malignità. Per meglio comprendere la natura e il senso di quella che chiameremo più tardi *attività passiva*, basta opporre due temi costantemente presenti nelle «*prime opere*»: il suicidio e la «morte per mezzo del pensiero». Nell'uno e nell'altro caso, Gustave *realizza* la maledizione del padre: ma il suicidio, essendo ribellione, rimane allo stato di allucinazione, mentre l'altra abolizione, essendo attività passiva e rancore, è precisamente quella *morte vissuta* che troverà la sua realizzazione nell'«attacco» di Pont-l'Évêque.

Quando Marguerite sente gridare il popolo, lanciato alle sue calcagna, ha un'illuminazione, traduce gli insulti nel *proprio* linguaggio: «*La Morte!*». È questo che si aspetta da lei: poco male. Ella corre ridendo verso il fiume. Il bambino, comprendendo meglio di quanto lo facciano essi stessi, i desideri del Padre, della famiglia, dei professori e dei compagni, rivela loro la sentenza che hanno emessa, incaricandosi personalmente dell'esecuzione. In pari tempo, fa loro sapere che sottoscrive tutti i considerando: sì, Achille è perfetto, sì, io sono un mediocre; riconosco davanti a tutti il niente di cui il mio Creatore mi ha caricato, commettendo pubblicamente l'atto che mi annienta.

Questo zelo nel liquidarsi, non è forse l'obbedienza spinta all'estremo? Senza dubbio, ma non l'*obbedienza passiva*. Marguerite *scoppia in una risata* battendosi la fronte: ride dei suoi carnefici, di se stessa, del genere umano: con la sua morte volontaria afferma la propria indipendenza e assume se stessa distruggendosi. Prendendo su di sé il non-essere che, fino ad allora, non era che un farsi determinare dall'Altro, essa si annienta, quando vuole lei, e d'un tratto, mentre la volontà dei suoi persecutori, del Destino, era forse quella di farla morire a fuoco lento. Non basta: essa si vendica. Gustave, se si uccidesse, scatenerrebbe lo scandalo, denuncierebbe i Flaubert per quel che sono: fabbricanti di mostri. Quel medico che passa per un Santo, se riduce suo figlio al suicidio, tutta Rouen riconoscerà in lui il Signore demoniaco di una feudalità nera.

La vendetta andrebbe ancora più lontano se egli osasse perpetrarla. Naturalmente lo scopo negativo è passato sotto silenzio, ma cerchiamo di



leggere bene: il giovane Gustave – sempre sul limite della «libera associazione» – informa con quanto non dice più che con quanto dice. Cosa ne è stato di Pedrillo, per esempio, questo sposo adultero che rappresenta il padre colpevole? Sembra che lo si sia dimenticato del tutto. Invece, eccolo, doloroso, nascosto sotto un moncone di frase come la negazione flaubertiana sotto l'affermazione. Una dama passa in tilbury. Marguerite riconosce Isabellada: «Essa non s'ingannava: un giorno che Isabellada danzava sulla piazza, un gran signore la vide e, da quel giorno in poi, essa divenne la sua dama di compagnia». Bisogna dunque che abbia abbandonato il saltimbanco: *su due piedi*, altrettanto all'improvviso. Ora Pedrillo l'amava alla follia: dunque soffre. Così l'ingratitudine di Achille punirà il *pater familias*: egli andrà a vivere a Parigi, nell'alta società; avrà vergogna del chirurgo provinciale che l'ha generato. In quel momento, forse, Pedrillo si ricorderà di sua moglie, Achille-Cléophas dell'altro suo figlio: avranno bisogno del loro amore. Ma per l'appunto sarà *troppo tardi*: di questo amore Marguerite e Gustave saranno morti.

Nella *Peste à Florence*, abbiamo già mostrato che l'uccisione di Francesco è un'autopunizione. Ma questo aspetto molto concreto dell'atto di gloria – rivolta che si punisce da sé – nasconde un'intenzione più perfida: il cadetto assassina il fratello maggiore per forzare la mano a Cosimo, obbligando quel Giudice inesorabile a eseguire lui stesso la Sentenza che ha emesso. Tu eri Magistrato! gli dice Gustave. Benissimo: ora sii dunque carnefice. Ciò facendo, il pover'uomo cade nel tranello che gli tendeva Gustave: egli annienta la propria Casa con un colpo di spada. Se Francesco fosse morto di peste, il Genitore avrebbe conservato un erede: per meschino che fosse, Garcia avrebbe ripreso la fiaccola. Ma con quell'assassinio suicida, questi obbliga suo padre a scoprire la propria colpa e l'ineluttabile necessità del castigo che essa porta in sé: facendolo secondogenito, Cosimo l'ha reso mostro per frustrazione, malvagio e disperatamente geloso, *dunque* lo ha generato a bella posta perché realizzasse la propria essenza attraverso il fratricidio: dare la vita a Garcia era decidere la morte di Francesco; e quando, col peggiore dei delitti, il cadetto diventa finalmente quel mostro che si voleva che fosse, non resta più al *pater familias*, stupido o

imprevedente, che da terminare l'opera sopprimendo il proprio figlio. Quale punizione per quel terribile vegliardo! resterà solo, a meditare sulla sua prossima morte o, meglio, sull'estinzione della propria razza che egli ha preparata con le sue stesse mani.

Una pagina curiosa dell'ultimo *Saint Antoine* ci dà la prova che il sogno del suicidio, nato da un orgoglio negativo, è una ribellione radicale, ma immaginaria, di Gustave contro Achille-Cléophas. Antonio, sull'orlo del precipizio, è tentato di gettarvisi:

«È un movimento da compiere, uno solo.

«*Allora appare* UNA VECCHIA:

«– Avanza... Chi ti trattiene?

«ANTONIO, *balbettando*:

«– Ho paura di commettere un peccato...

«LA VECCHIA:

«– Fare una cosa che ci rende uguali a Dio, pensa un po'! Egli ti ha creato, tu distruggerai la sua opera, tu, col tuo coraggio, liberamente! La gioia di Erostrato non era superiore. E poi, il tuo corpo si è fatto beffe abbastanza della tua anima, perché tu alla fine te ne vendichi...».

L'ingenuità di questo argomento rivela la sua anzianità. Nessuno può pensare – neppure Flaubert *adulto* –, che anche se riducesse in briciole la Creazione tutta intera, che il distruttore del mondo avrebbe eguagliato in potenza colui che l'ha prodotto nell'ordine delle cose; oppure, bisognerebbe ammettere che una pedata che spezza un orologio rende uguale all'orologiaio l'ubriaco che l'ha sferrata. Ora, non si tratta neanche di ciò, ma della scomparsa di una creatura finita *e, d'altronde, mortale*: come potrebbe questa cambiare qualcosa nella Creazione? L'universo si perpetuerà, altrettanto completo, senza che gliene resti traccia. Al contrario, codesta tentazione per orgoglio assume una profondità affascinante se si risale alla sua vera origine e se si comprende che essa mette di fronte non il Creatore infinito e la creatura infima, ma due esseri finiti, uno dei quali ha prodotto l'altro: Achille-Cléophas e Gustave. Su tutto ciò che è, sulla Scienza, sul Danaro, sui Figli e sull'Eredità, la potenza del Genitore è incontestata. Quanto a morire di propria mano, il cadetto si è persuaso che sarebbe stato

un rendere effettivo il decreto di espulsione emesso dal chirurgo primario. Non importa: su ciò che non esiste, il brillante Signore dell'Essere è sprovvisto di ogni autorità. I due uomini, il vecchio, ben vivo, e il giovane, morto in potenza, trovano finalmente – nella testa di Gustave – non so quale reciprocità: «Tu hai potuto farmi, io posso disfarmi e, con questo, disorganizzare la Famiglia, il tuo capolavoro; il Non-Essere vale l'Essere ed io, io ti valgo. Risultato: zero».

Sempre il Niente, certo: questo Orgoglio è altrettanto vuoto quando si riferisce al suicidio che nei momenti in cui tenta di riferirsi alla *qualità* Flaubert. Tuttavia, il travaglio interiore è positivo: ecco il regno delle ombre, il suo regno, sul quale suo padre resta senza potere. Certo, nulla sarà mai deciso: basta che la decisione possa essere presa. Se la morte volontaria diventa la possibilità intima del cadetto, il libero senso che egli può dare alla sua vita, che anzi le dà fin d'ora, e checché possa fare in seguito, l'essenza di Gustave, quale suo padre l'ha modellata, rimane tra parentesi, fluttuante fra l'essere e il niente, fra la vita e la morte. Un mostro? Sì e no. «Se voglio. Finché voglio. Insomma, lo sono per un consenso provvisorio e che posso sempre revocare.» L'atto sovrano del Genitore, per guadagnare efficacia, ha bisogno dell'approvazione del figlio. Finché questi la concede a breve termine e con ogni riserva, lo *status imposto* non è nient'altro che una *proposta*. Per ora, il bambino non fa conoscere le sue intenzioni definitive: gli è stato definito il suo Codice, ed egli risponde: vedrò. Con questo, con la via traversa del suicidio possibile, riceve la propria esistenza da se stesso: non vi è il mezzo, è vero, di cambiarvi un *ette*; essa sarà quale il Padre l'ha fatta, o non sarà. Ma è già molto che si possa respingerla in blocco. Così, morendo la propria vita, vivendo la propria morte, il bambino si recupera. Grazie a questo primo movimento egli si costituisce negativamente come sua propria causa: la lotta del padre col figlio si situa al livello supremo della Creazione *ex nihilo* e dell'annientamento dell'essere. A guardarci meglio, questo orgoglio è opzione: Gustave riconosce che suo padre è insuperabile, ma, nello stesso momento, gli abbandona la Scienza, il Potere e persino la Virtù; egli lo eguaglierà trasferendosi su un terreno del tutto sconosciuto, quello del Non-Sapere, dell'Impotenza, della Passione

straziante e colpevole; in una parola, il Padre è un Essere che vede l'Essere dal punto di vista dell'essere: tutto è colmo. Gustave decide di considerare questo medesimo Essere dal proprio punto di vista, che è quello del Niente; con tale mutamento di prospettiva, egli si installa fuori del Reale, particella infinita in sospensione nel Niente. Gustave – in ogni caso fra i tredici e i ventiquattro anni – non ha cessato di meditare sul suicidio. Non che vi abbia visto un atto concreto, urgente, che gli si fosse proposto e di cui egli avesse respinto di giorno in giorno l'esecuzione, ma piuttosto vi ha riconosciuto la propria libertà-per-morire, la propria possibilità ultima e fondamentale quanto la sua vita, il mezzo di diventare, con la decisione dell'annientamento, il figlio delle proprie opere.

Ciò significa insomma, ch'egli non smette di *pensare* alla ribellione. Ma sa benissimo, in pari tempo, che non passerà mai all'atto e che la sua rivolta non è che una possibilità immaginaria. Difatti, scrive dappertutto: voglio uccidermi, e non cessa di aggiungere: non mi ucciderò. A ben leggere le opere di gioventù, si trova spesso l'idea che il suicidio è *impossibile*. Non già, senza dubbio, in generale, ma per l'eroe particolare che Gustave incarna in ciascuna di esse. Vediamo Almaroës:

«... Egli si annoiava su questa terra, ma di quella noia che rode come un cancro... e finisce nell'uomo col suicidio. Ma lui! il suicidio?... Quante volte contemplò a lungo la canna d'una pistola; e poi la gettava con rabbia, non potendo servirsene, perché era condannato a vivere».

Djalioh, è l'istinto a trattenerlo – e l'ignoranza: «Oh! se avesse saputo, come noialtri uomini, quanto la vita, allorché vi ossessiona, se ne va e parte rapida col grilletto d'una pistola... Ma no! l'infelicità è nell'ordine della natura, che ci ha dato il sentimento dell'esistenza per conservarla più a lungo».

In Mazza, l'istinto di vivere si fa ingannatore, esso le ispira speranze irragionevoli che la distolgono dall'uccidersi:

(Ernest ha appena lasciato la Francia). «Essa sentiva allora una voce che la chiamava in fondo all'abisso, e, con la testa china sul baratro, calcolava quanti minuti e secondi le occorrerebbero per rantolare e morire... Non so, tuttavia, qual miserabile sentimento dell'esistenza le dicesse di vivere e che

sulla terra vi era ancora della felicità e dell'amore, che non aveva che da aspettare e sperare e che... avrebbe rivisto (Ernest) più tardi.»

Essa si darà la morte, tuttavia, ma molto più tardi, criminale e – alla fine – disperata.

L'eroe di *Novembre*, finalmente, «pensa un istante se non dovrebbe (urla finita; nessuno lo avrebbe visto, nessuna speranza di soccorso, in tre minuti sarebbe morto; ma, immediatamente, per un'antitesi comune in momenti simili, l'esistenza gli si presentò sorridente, la sua vita di Parigi gli parve attraente e piena di avvenire... tuttavia, le voci dell'abisso lo chiamavano, i flutti si aprivano come una tomba, subito pronti a richiudersi su di lui... Ebbe paura, rientrò in casa, tutta la notte sentì il vento soffiare, in preda al terrore...».

Questi brani commentano evidentemente la medesima esperienza, senza dubbio reiterata: Gustave si rigira una pistola fra le dita o si spenzola sopra un fiume o sopra il mare. Sparo o annegamento. L'annegamento, suicidio femminile, gode delle sue preferenze: Marguerite si getta nella Senna, Mazza e l'eroe di *Novembre* vogliono scivolare nell'Oceano: l'acqua *affascina*, il suicidio è a malapena un atto, è una vertigine; reciprocamente la vertigine è un principio di suicidio: «le voci dell'abisso lo chiamavano, i flutti si aprivano come una tomba, egli ebbe paura». Tutto accade come se il ragazzino subisse la propria pulsione al modo di un fascino dall'esterno: *non vi è che un gesto da fare*, dice Sant'Antonio; e l'adolescente, in *Novembre*: *non vi sono che tre minuti da soffrire*. Insomma, sceglie la ribellione sotto la forma meno attiva, ne fa un consenso, quasi uno svenimento. Anche così, tuttavia, non riesce a risolversi. Che cos'è che ogni volta lo trattiene? Il «sentimento dell'esistenza», queste tre parole, che si trovano in *Quidquid volueris* e in *Passion et Vertu*, corrispondono a quelle di *Rêve d'enfer*: «Condannato a vivere», e all'«antitesi» di *Novembre*. Tutto ci rimanda, insomma, all'appetito di vivere che Gustave, malgrado tutto, crede di scoprire in sé. È un vero appetito? No: bisognerebbe aver avuto un'altra madre, un'altra protostoria. L'ho detto: per amare la vita, per aspettare fiduciosi, con speranza, in ogni minuto, il minuto successivo, bisogna aver potuto interiorizzare l'amore dell'Altro come

un'affermazione fondamentale di sé: il piccolo esiliato si aggrappa all'esistenza con tutta la forza delle sue passioni negative, con l'orgoglio Flaubert, questa ambizione cupa e gelosa che il padre ha messo in lui: annientarsi sarebbe un ritirarsi dalla plenitudine Flaubert e lasciarla riformarsi, sempre altrettanto compatta, senza di lui; ecco, per l'appunto, ciò che gli è impossibile: vuole partecipare, anche frustrato, ai trionfi familiari; non lascerà che Achille ne goda senza di lui: al momento di cedere alla vertigine, quando sente che sta per lasciare la presa, preferisce cullarsi in speranze che sa menzognere: anche lui può riuscire, fare l'orgoglio del *pater familias*. Ciò basta perché si allontani dal dirupo, perché respinga la pistola, perché ritrovi le sue infelicità spicciole in quella famiglia che non riesce né a sopportare né a lasciare.

E poi, la morte volontaria non risolve nulla: lungi dallo strappare la vittima ai suoi carnefici, la abbandona alla loro mercé. L'abbiamo veduto; il cadavere rappresenta una sopravvivenza *post mortem* della *persona*, ciò che è dovuto, senza dubbio, alla promiscuità di morti e vivi, gli uni sezionati, gli altri che sezionano, quale Gustave l'ha vissuta all'Hôtel-Dieu, ma anche, e soprattutto, alla costituzione passiva del bambino, poiché il suo essere è un essere-altro, che egli si limita a *interiorizzare* docilmente. In questa prospettiva, l'interiorizzazione, anche condotta con zelo, appare come una febbriattola inutile e la plenitudine dell'essere sarà finalmente raggiunta quando, una volta che quella è scomparsa, l'essere-altro resterà solo nella sua perfetta passività come essere-per-gli-altri, quando Marguerite, dopo il suo suicidio, sarà sezionata, quando la graziosa Adèle, «dai seni d'alabastro», esumata al «Père-Lachaise» puzzerà così forte che un becchino si sentirà male, quando Emma, dopo la ribellione che «pone fine ai suoi giorni» si sopravviverà stranamente in un corpo che imputridisce, in ricordi che decompongono e ricompongono la sua vita, ciascuno a suo modo, in mobili che si aprono e mostrano improvvisamente i suoi più intimi segreti. Gustave, se si fa saltare le cervella, sarà messo a nudo, nel pieno senso della parola; lo sguardo chirurgico del medico-filosofo sezionerà la sua anima. Osceno, e senza difesa, il figlio svelerà i propri segreti: questo *oggetto passivo* supporterà ormai il disprezzo degli altri, non ha più alcun mezzo di

contestare il giudizio dato su di lui. Un'infinita *libertà di concludere*, lasciata dal defunto Gustave a tutti coloro che l'hanno torturato e, per cominciare, agli imbecilli: ecco il risultato imprevisto del suicidio che compirebbe *contro* colui che egli ama senza speranza. Morire di malattia, passi: la gente si toglie il cappello e poi dimentica. Ma il suicidio provoca lo scandalo. Successo molto ambiguo: in un certo senso, è proprio quello che si augura il giovane secondogenito; vuole che suo padre sia punito; ma d'altra parte Gustave ha orrore dello scandalo – lo si vedrà bene nel '57 – e soprattutto di questo, di questa incongruenza definitiva, che abbandona per sempre il suo autore nelle mani degli uomini. Egli non sopporterebbe di diventare lo scheletro d'un mostro nella memoria del suo fratello maggiore, il dottor Achille Flaubert. Nulla esprime meglio l'«*impatto*» della famiglia su questo bambino infelice: uccidersi, per lui, è caricarsi di una vita postuma, ma ancora familiare; il destino di Gustave non termina col suo ultimo respiro, ma con quello dell'ultimo dei Flaubert; se si butta nella Senna, egli sarà un giorno, per qualcuno che non è nato ancora, lo zio idiota e sconosciuto che si è ucciso per stupidità, macchia unica e lieve sull'onore del nome.

Del resto, la morte volontaria è impossibile a quel figlio sottomesso, perché è proibita. Achille-Cléophas ha messo al mondo un secondogenito, un maledetto, è vero; il suo inflessibile rifiuto l'ha condannato a morte. Ma a una *morte lenta*. Il bambino non può ignorare le cure quasi esagerate di cui lo si circonda e il cui scopo evidente è di prolungargli la vita il più possibile. Ritroviamo la contraddizione degli inizi: il suicidio è seducente perché prende su di sé la condanna dell'Altro e afferma distruggendo; ma è anche *disubbidienza*, e Gustave, vittima passiva d'un padre autoritario, è fatto in modo che *non può disubbidire*. Sogna di *realizzare* l'autonomia della propria spontaneità con un atto sovrano. Ma la possibilità di agire gli è negata se non *in quanto altro*. Del resto, precisamente perché sarebbe rivolta e disobbedienza, il suicidio di Gustave non potrebbe infliggere al suo Padrone che un castigo del tutto esteriore. Lo scandalo, sì, certo. Ma il rimorso? Affermandosi con la propria distruzione volontaria, Gustave scarica suo padre da ogni responsabilità: è divenuto se stesso commettendo

contro il suo Signore l'atto che questi gli aveva sovranamente vietato. La punizione del Padre adorabile sarebbe terribile, al contrario, se Gustave morisse troppo presto, e male, per sottomissione; sarebbe la volontà paterna, in lui, a smascherare d'un colpo le proprie contraddizioni e la propria, assurda, crudeltà.

Tale sarebbe *la morte per mezzo del pensiero*. Cioè a dire, l'obbedienza spinta fino all'orlo dello zelo: il comportamento del rancore. Un sistema d'imperativi-vampiri nutrito dalla sua vita soggettiva, lo aliena alla prassi d'un altro che lo condanna e pretende caricarlo di un essere-relativo: il solo sbocco per l'*ipseità*, è di vampirizzare il proprio occupante. Conviene di fermarsi un poco su codesta forma parassitaria della prassi, perché definisce l'atteggiamento fondamentale di Flaubert, quello che egli ha dovuto adottare dopo la Caduta e che conserverà fino alla fine della sua vita.

A partire dalla sua protostoria, Gustave è costituito come uno scorrere di sintesi passive. E bisogna anche che egli le *esista*, cioè a dire che le sostenga all'essere, sorpassandole verso di sé. Solo che il sé resta formale, poiché, in mancanza di un'affermazione primaria, la sua costituzione gli toglie le possibilità pratiche d'intraprendere o di portare a buon fine. Su codesta inerzia interiorizzata, una volontà estranea si è innestata, verso il suo settimo anno, che lo obbliga ad atti a stento compiuti e che non riconosce per suoi: bisogna imparare a leggere, a scrivere, a ragionare; più profondamente, bisogna coincidere con l'intollerabile destino che gli è stato preparato: non basta *essere cadetto*, codesto essere-relativo deve farsi oggetto della propria impresa permanente, deve farsi quel che è, costituirsi così come lo hanno fatto, assumersi, con la sottomissione e la colpabilità, le sue incapacità di bambino ritardato. Effettivamente, la sottomissione lo stronca: essa accentua la sua decadenza, proclamando che la accetta, mentre egli la *sente* inaccettabile. Eccolo provvisto d'un *Alter Ego*, poiché l'attività, in lui, proviene dall'Altro. L'*Ego*, al contrario, glielo vieta: esso non potrebbe nascere che dalla ribellione – che gli è impossibile. Ma perché l'*ipseità* non si piazzerebbe segretamente, come un baco roditore, nell'*Alter Ego* che lo governa? basta accettare l'alienazione, lasciare, con una sottomissione perfetta e insincera, l'impresa dell'altro svilupparsi verso gli obiettivi che si



è prescritta, falsificando insieme, senza parere, il loro significato. È la tattica del volo a vela: ci si fa trascinare dalle correnti che portano dove si desidera andare, perché si sappia talvolta scivolare dall'una all'altra: alla fine non si è fatto nulla e tutto si è compiuto. Il vero Gustave, il bambino senza Io, non è se stesso in segreto che grazie all'adulterazione dei fini che gli vengono imposti. La sua particolarizzazione è dunque *secondaria* in essenza. Non v'è alcun progetto reale e primario, in Gustave, al di fuori del progetto familiare al quale è alienato: tutto quello che lo specificherà (ivi inclusa l'impresa di scrivere, che sta per assorbirlo interamente, e la *irrealizzazione* di cui tra poco parleremo) è posteriore all'intenzione *Flaubert* (accumulazione, ascensione) che è la socializzazione dell'intenzione paterna, e all'*attività-altra* che codesta intenzione primitiva gli attribuisce e gli impone insieme, con i risultati disastrosi che conosciamo. Con la sottomissione, il ragazzino pretende di riconoscersi in quella situazione e specificarsi coi risultati: in realtà non vi si oggettiva né vi si riconosce, se non nella misura in cui la famiglia e il *pater familias* saranno costretti, secondo lui, ad assumersi le conseguenze come un'esatta e pura espressione della loro volontà sovrana (ciò che scarica il bambino d'ogni responsabilità) senza per questo esser capaci di ritrovarvi il senso originale della loro impresa, né gli obiettivi presi di mira, insomma nella misura in cui la collettività Flaubert vede la propria immagine in questo docile specchio, è costretta ad assumerlo, *e non vi si riconosce*. Va da sé che la falsificazione dei fini, come reazione secondaria, non è *qualunque*: al contrario, è strettamente condizionata dai fini primari o piuttosto da ciò che il bambino s'immagina che essi siano. La maledizione del padre, egli crede, lo condanna a morte, ma, in pari tempo, gli si vieta il suicidio, la superprotezione lo obbliga alla longevità: perché la famiglia, in ogni caso, vuole perpetuarsi. Non vuol dire: egli si farà cadetto, docilmente, sprofonderà nel proprio decadimento, calcherà la mano sulla propria sottomissione, e con questo realizzerà nella sua contraddizione l'intenzione paterna, morendo di dolore prematuramente. Il Padre, in Gustave, corre alla catastrofe, il Padre si squalificherà con la realizzazione sistematica dei propri progetti, rivelando la loro assurdità: è un pazzo, effettivamente, colui che rifiuta al proprio

figlio la vita, imponendogli la longevità. Gustave, prendendolo alla lettera, gli mostrerà la sua topica, e che la durata di un'esistenza è inversamente proporzionale all'intensità delle sofferenze patite: se volevi che io vivessi a lungo, non bisognava farmi cadetto. Lo scopo dell'attività passiva – e, di conseguenza, la sua particolarità – non è che di manifestare – attraverso conseguenze irrefutabili – l'ingiustizia del destino che gli è imposto. A che fine, se non *per straziare il cuore di suo padre*? Questo sarà il castigo. E non basta, bisogna anche intendersi: un ribelle troverebbe altri mezzi, brucerebbe la casa, ucciderebbe il fratello maggiore. Ma sarebbe un *vendicarsi*. È doppiamente impossibile: certi dolori sono senza stretto legame con la disgrazia del figlio cadetto, essi suppongono un prontuario aritmetico, un sistema di equivalenze stabilito dal di fuori – occhio per occhio, dente per dente, ecc.; d'altro canto, per sognare d'infliggerli al padre, ci vorrebbe un odio scoperto, un effettivo progetto di *vendetta*. Ma il bambino non odia il proprio carnefice, al contrario, il suo rancore è un effetto dell'amore. Quel ch'egli appassionatamente desidera è che il Padre sia punito dai risultati della sua impresa e da essi soli, come se i suoi ordini, inflessibilmente eseguiti, portassero seco la morte immediata di Gustave. Ma come? si dirà. Immediata o differita, codesta morte non era stata decisa? Achille-Cléophas non aveva già emesso la sentenza? E, in queste condizioni, potrà affliggersi profondamente o addirittura pentirsi di una morte prematura? Dei giudici hanno deciso di mandare un colpevole alla ghigliottina; questi, terrorizzato, muore di paura: il suo cuore cede prima dell'esecuzione. Se ne faranno una malattia? Ebbene, per l'appunto, ecco il segreto del rancore, concepito come attività passiva: è una speranza segreta in fondo alla disperazione. Gustave spera ancora che la sua morte immediata aprirà gli occhi al medico-filosofo. E se questi, ad un tratto, vedendo in questo decesso il risultato rigoroso della sua volontà, si accorgesse di *amare* il suo secondogenito? La punizione del *pater familias* suppone effettivamente l'amore risuscitato. Che cosa ha dunque da *fare* Gustave mentre lo si manipola? Nulla. Quasi nulla: basterà calcare la mano sui dolori, soffrire *troppo* e lasciarsi consumare dalla condizione di cadetto subita «fino alla feccia». Niente rancore, soprattutto: né visibile né espresso

a parole; una sensibilità troppo squisita si esaurisce nel fare quel che le si ordina, e ne muore. In codesta forma di risentimento, la passività e l'irresponsabilità dissimulano una messa sotto accusa radicale, che non ha l'aspetto di *atto* d'accusa, ma d'un *oggetto* accusatore: il cadavere di Flaubert, ucciso da suo padre senza intermediari, accuserà questi come un villaggio incendiato accusa con le proprie rovine il reggimento che l'ha distrutto. Nello stesso tempo la morte lo renderà *altro* agli occhi di Achille-Cléophas: essa lo valorizzerà, rivelando la forza infinita delle sue passioni e, con questo, risusciterà l'amore o lo susciterà, rivelando ch'egli ne era il più degno. «Muoi per mezzo del pensiero, sono morto, l'impossibilità di vivere, vissuta, distrugge la mia vita più presto che tu non avessi deciso, per questa sola ragione che tu non avevi prevista: la ricchezza squisita della mia sensibilità, cioè a dire la potenza di soffrire, accresciuta dalla passività di cui l'hai caricata.» L'attività passiva, in partenza, sarà questo: l'esagerazione (nella solitudine) nell'espressione del dolore – o addirittura cento volte la caduta originale, ci si getta sul suolo, si rantola, si vuol morire – il ricorso alle ebetudini afferrate intenzionalmente come false morti o come prove generali di una morte imminente, anche l'invecchiamento – questo tema polivalente – il cui significato è, qui: «Io invecchio senza tregua, ogni giorno muoi; ognuna di queste morti anticipate – che tu m'imponi – ha il doppio risultato di minare la mia salute e di diminuire, dilapidandola, la mia capacità di sentire. Tu volevi contemporaneamente che io non potessi vivere e – per affermare davanti al mondo la forza del tuo sperma – che io morissi ottuagenario. Vedi: obbedisco; mi consumo molto più presto di quanto tu prevedessi, ma questa usura è appunto senescenza: morirò ottuagenario a vent'anni».

Solo il rancore, come attività passiva, può collegare sinteticamente, nell'unità di una totalità comprensiva, l'invecchiamento e la morte per mezzo del pensiero, dell'esperienza e del destino: nulla di visibile, tranne le sofferenze di un amore reale, che attualizzeranno forse un amore virtuale: l'amore dappertutto. Ma, di fatto, il bambino tenta di dissimularsi che l'amore paterno non è già più desiderato per se stesso: deve essere la rivincita di un giovane morto e il castigo di un padre. Questo negativo

segreto, il positivo lo ricopre meglio, gli impedisce di formarsi, di proporsi per se stesso. Un bambino ama, soffre di non essere amato, si conforma docilmente alle prescrizioni dei familiari. Gustave non vede che questo, *bisogna* che non presti attenzione che a questa prassi prigioniera e, riflessivamente, che all'Alter Ego, unità trascendente di tutte le sue sottomissioni: soltanto a questa condizione, un Ego clandestino, non visto, non preso, non compreso, si compone come un difetto dell'Altro, come l'unità *passata sotto silenzio* dei travagli del rancore: si costituisce sotto lo sguardo riflessivo *per non essere guardato*, è all'orizzonte di codesta negatività roditrice che, senza mai proporsi per se stessa, vampirizza l'Alter Ego prendendo a prestito la sua efficacia pratica per meglio rubargli i suoi fini. Tutto è chiaro: votato alla passività, alienato all'orgoglio, l'ambizione Flaubert condanna le sue insufficienze, la soggettività, vissuta nella spontaneità, rifiuta l'*essere-relativo* che le viene imposto; la sottomissione è simulata, perché è impossibile, ma l'inerzia acquisita gli vieta la rivolta: non ha i mezzi per *opporsi*, per contestare, per manifestare il negativo. In questo senso, il rifiuto, in lui, non è ostentato, la negatività non è mai rottura franca, né visibile superamento. Essa si nasconde nella pasta e la lavora in profondità. Gustave, come *persona*, non può essere, certamente, che la negazione del suo essere *ricevuto*, ma questa – inferiorità negata, vassallaggio negato, relatività negata – non è che il governo segreto della sua passività. Chiamerei volentieri il suo Ego la macchia cieca del suo sguardo riflessivo.

Queste osservazioni illuminano d'una luce nuova il fatalismo precoce di Gustave: è la credenza su cui si basa l'ideologia del rancore; ciò significa che tutti i pensieri particolari si formeranno per superamento spontaneo di alcuni schemi – contenuti e mantenuti nel superamento che li vede nei particolari – ciascuno dei quali («il peggio è sempre sicuro», «il mondo è l'inferno», «ἀνάγκη, questa divinità cupa e misteriosa... ride nella sua ferocia, vedendo la filosofia e gli uomini divincolarsi nei loro sofismi per negare la sua esistenza, mentre essa li preme tutti con la sua mano di ferro»)\*\*\*\*\* non è esso stesso che l'espressione di quel fatalismo fondamentale. Questo lo sappiamo già. Ma fin qui abbiamo dato per

concesso che Gustave, come ripeteva, era *affetto* (o infettato, come si preferisce) dalla prima credenza, che era una visione del mondo indotta, imposta dalla sua esperienza, una lettura – certo singolare, ma adeguata – d'un vissuto quasi insostenibile. Tutt'al più consideriamo che un'intenzione teleologica strutturava questa fede al livello dell'extrapolazione (avendo il bambino-martire bisogno, per diminuire la propria vergogna, di pensare: «Io non sono fatto per vivere, ma tutti sono così»). Ora, nel riesaminare i dati originari, cioè a dire le strutture della famiglia Flaubert, ci troviamo costretti a constatare che il fatalismo di Gustave non può risultarne meccanicamente: la caduta in disgrazia, verso i sette anni, è stata indubitabilmente un vero trauma; a quell'età si è determinata in lui quella «incrinatura»<sup>\*\*\*\*\*</sup> che, in ogni modo, lo votava all'esilio, alle «letargiche malinconie». Ma insomma, per penosa che abbia potuto essere per lui, codesta situazione non poteva di per se stessa decidere della possibilità e della impossibilità d'esser vissuta. Quando Gustave, al momento della Caduta, scopre in quell'abbarbagliamento «un presentimento completo della vita», cioè a dire quando fa la sua prima profezia, non è concepibile che egli ipotechi così, fino in fondo, il proprio avvenire, senza che la sua convinzione sia un partito preso, cioè a dire senza che implichi un giuramento. Il bambino s'impegna; come un amante che dice: ti amerò sempre, sostituendo l'impossibile certezza con un vano sforzo di *istituire* l'avvenire, Gustave giura a se stesso che il peggio sarà sempre sicuro, ciò che implica un'accelerazione costante della sua vita (o senescenza precoce) legata al costante accrescimento delle sue disgrazie (se il peggio dev'essere sempre sicuro, quello che vivrò domani sarà più insopportabile di quello che vivo oggi). Tuttavia, questo giuramento non può essere esplicito e aperto come quelli che si fanno sulla bibbia: sarebbe ribellione e inizio di prassi; per il resto, quello che impegna l'amante è esso stesso molto ambiguo, si presenta contemporaneamente come un atto che influenzi misteriosamente l'avvenire, che apra un ciclo (da questo punto di vista, si propone per se stesso: «Giurami che mi ami, che mi amerai sempre») e come la semplice constatazione d'una irreversibilità, d'una istituzionalizzazione subita dalla temporalità. Ho parlato di ciò altrove sistemando così questi oggetti della riflessione giurata nel rango dei

*probabili*. Per Gustave, il giuramento è ancora meno visibile, per il motivo che egli non può mostrarsi senza distruggersi; il ragazzino deluso, infelice, evidentemente non può *dirsi*: «Poiché mio padre mi ha respinto, ho l'intenzione di vivere buttando *tutto al peggio*, di spingere in ogni circostanza particolare la mia sofferenza all'estremo e di far uso del mio passato per rendere il mio presente ancora più intollerabile, sia che i miei nervi, esasperati dagli antichi dolori, non possano sopportare i nuovi, sia, peggio ancora, che siano consumati, invecchiati e non reagiscano più». Dire: ciò accadrà grazie alla mia costante applicazione, è confessare che, senza di essa, ciò non accadrebbe. Per l'appunto, la situazione del bambino – quale egli stesso se la rappresenta – è difficile e sgradevole incontestabilmente: la Caduta che l'ha traumatizzato, è ben l'Altro ad averla provocata; la prima ipoteca sull'avvenire è nata dall'impazienza irritata del padre («Non farai mai nulla!») e altre sciocchezze classicissime: le collere d'Achille-Cléophas erano celebri, e tutti i suoi allievi ne pativano), o dalla sua inquietudine troppo ostentata. Contro di esse, il bambino sente di non poter nulla: la sua passività gli vieta ogni contestazione. Rimane dunque, attraverso la sottomissione, quella fede che tutto sollecita e ch'egli si addossa per un invisibile partito preso: sarò l'idiota che tu vuoi che io sia, farò in modo di spingere in ogni caso all'estremo lo smacco, e di soffrirne più di quanto ne soffrirebbe chiunque altro al mio posto. La maledizione di Adamo, è Adamo che l'assume su di sé: Adamo si maledice senza parere, e si assegna un destino d'infelicità per trasformare il biasimo dell'Onnipotente in sentenza inesorabile e fatale. Gustave, umiliato, profondamente ferito dalla disgrazia in cui è caduto, preferisce, maledicendosi in nome di Achille-Cléophas, viverla come una maledizione paterna: che è un rifilare la colpevolezza originaria al suo Genitore. Ciò gli riuscirà tanto più facile, in quanto le certezze gli sono vietate: egli altro non fa che credere; ora, ogni credenza implica un'intenzione teleologica. Sollecitata, mai imposta, ciascuna di esse è il risultato di un'auto-suggestione, comportamento che descriveremo un po' più tardi. Così, il pessimismo di Gustave è un'opzione della sua attività passiva: poiché vive nel malessere, e non riesce a uscirne, s'impegna tacitamente a scegliere sempre la politica del peggio, per rendere, ogni

momento, un poco più colpevole il suo Genitore, e per rendere sempre più innocente *se stesso*. Il mondo è di Satana, sia pure: ma Satana è lui stesso, è il giuramento forsennato dell'orgoglio e del rancore, di farsi, poiché non può essere il primo, l'ultimo in tutto, di lasciarsi calare il più in basso possibile, col pretesto di sottomettersi a un Signore nero che non esiste.

Per meglio capire il procedere del «pensiero di rancore», vediamo come Gustave opera quando scrive *Un parfum à sentir*, la sua prima novella lirica: cerchiamo le intenzioni manifeste del narratore e, fra le righe, quelle che tace, ma che sono necessariamente implicite nel racconto. Il giovane autore comincia, infatti, con l'esporsi il suo disegno: *Un parfum* è espressamente diretto contro i «filantropi»; intendiamo: contro la gente dabbene, gli ottimisti, che ancora credono che si possa migliorare la sorte del genere umano. Riformisti, insomma, partigiani di una prudente *evoluzione*. Ebbene, ecco, l'autore racconterà loro una storia che dimostrerà la vanità delle loro speranze: non si salverà l'uomo un pochino alla volta, a forza di accomodamenti; bisognerebbe, con un'impossibile *rivoluzione*, strapparli di colpo e per sempre alle grinfie del Diavolo. Egli si propone, ci dice, di «mettere di fronte e in contatto la saltimbanca brutta, disprezzata, sdentata, picchiata dal marito, e la saltimbanca graziosa, incoronata di fiori, di profumi e d'amore (e di) farle lacerare dalla gelosia fino all'epilogo che dev'essere bizzarro e amaro». Ecco i benpensanti posti dinanzi alla verità che si dissimulano: l'uomo è infelice e cattivo; non lo si cambierà: «Quali rimedi appresterebbero essi per i mali che ho mostrato loro? Nulla, non è vero? E se trovassero la parola, direbbero “ἀνάγκη”». Il tema appare chiaro: contro quegli ottimisti, dei quali ci viene anche detto che sono dei «sapianti», l'opzione del rancore è che *tutto è irreparabile*. Ma noi notiamo subito che Gustave ci riferisce inesattamente l'argomento che vuol trattare: due rivali? lacerate entrambe dalla gelosia – dunque, in certo modo, due donne alla pari, unite da una reciprocità antagonista, dal male che ciascuna fa all'altra? Non si tratta mai di questo nel corpo del racconto: due donne, sì; due rivali, no. Marguerite sola è lacerata: le soffiato il marito sotto gli occhi. Ma Isabellada, invulnerabile plenitudine, incarnazione della Bellezza, perché soffrirebbe? Pedrillo è ai suoi piedi, senza che ella abbia avuto

bisogno di alzare un dito; del resto, è troppo ambiziosa per amare quel saltimbanco e noi sappiamo che lo pianterà su due piedi per vendersi a un gran signore; l'adolescente si è forse ingannato sul senso della propria favola, oppure ha cambiato idea lungo la strada? L'una e l'altra congettura sono insostenibili, giacché, nella medesima frase, Gustave le fa rivali e lascia vedere che la graziosa saltimbanca «incoronata d'amore» non è che uno splendido e gelido strumento di tortura per l'altra, lo sgorbio «disprezzato e picchiato»; insomma, quando pretende di affliggerle con una medesima sofferenza, ha già concepito le due creature e il rapporto univoco che le unisce. In verità, abbiamo qui un eccellente esempio della insincerità che caratterizza il pensiero del rancore. Se la sventura degli uomini è oggetto di una pianificazione rigorosa, allora bisogna che tutti soffrano, Isabellada esattamente quanto Marguerite. È per ciò, del resto, che, più scaltrito, sceglierà ben presto, quel carnefice, una vittima di qualità, Mazza, il cui corpo superbo sarà la causa diretta delle sue disgrazie. Nell'inferno, la bellezza non può salvare nessuno. Ma, al tempo delle sue prime novelle, Gustave non ha il mezzo di razionalizzare il suo pessimismo, l'universalizzazione non è, per ora, che di facciata, e il vero senso della novella mal si dissimula; creando Marguerite, Gustave emana questo «*indicibile*» decreto: l'Inferno è per me solo. Indicibile, impensabile, questa opzione non può essere che parassitaria, ciò che implica che Gustave accomoda e truca il proprio discorso *perché* essa lo vampirizzi. Non può dare all'opera il suo vero senso che *dicendo qualcosa d'altro*.

Ecco ciò che vedremo meglio, studiando il seguito del racconto. In realtà, il tema principale ci veniva presentato dapprima sotto la sua forma *nera*: l'umanità, dopo la Caduta, è perduta senza rimedio. Ma ecco, tutt'ad un tratto, che l'autore cambia discorso, o piuttosto che ci dice la sua intenzione di ricavare dal medesimo tema una conseguenza positiva o «bianca»: riconoscerà innocenti tutti i personaggi. Si tratta di «far domandare al lettore: di chi la colpa?». La risposta egli si affretta a darcela:

«La colpa non è certo di nessuno fra i personaggi del dramma.

«La colpa è delle circostanze, dei pregiudizi, della società, della natura che è diventata cattiva madre...



«La colpa è dell'«ανάγκη».

Ci vengono presentate qui due spiegazioni opposte: la prima, già l'ho fatto notare, potrebbe esser quella del dottor Flaubert; quel che è certo è che questa chiama in causa il determinismo meccanicistico: circostanze, pregiudizi, società, natura: spiegazione dall'esterno. Vale essa per Gustave? Sicuramente no: i pregiudizi, qui, non hanno niente a che vedere; la Società, si può renderla responsabile della miseria dei saltimbanchi: ma, benché tale miseria sia presente in ogni pagina, non è essa, e neppure il disprezzo in cui sono tenuti i pagliacci, che stanno all'origine del dramma: questo nasce dal fisico di Marguerite, e il disgusto sessuale che la povera donna suscita in suo marito, Gustave è convinto che non si tratta di un pregiudizio: prova ne è l'orrore che la bruttezza gli ispira. Rimane la Natura. Ma quale? Quella del dottor Flaubert? In questo caso, il fisico di Marguerite è *fortuito*. Perciò non bisognerebbe cercare un colpevole, ma dichiarare che l'idea stessa di colpevolezza è una lusinga. Ma non è il discorso di Flaubert a *incriminare* questo aggregato di atomi, la società del meccanicismo, e a personalizzare la Natura per rimproverarle di «*esser diventata cattiva madre*» generando Marguerite. Noi vediamo per quali inflessioni egli passi dal secondo paragrafo – il cui senso dovrebbe essere: la nozione cristiana di colpa è da demistificare – al terzo che pretende di non essere che lo sviluppo del precedente, mentre lo contraddice in pieno, poiché sostituisce al mondo inumano del meccanicismo un cosmo guidato verso una soluzione d'interiorità da un *colpevole antropomorfo*, da una divinità cupa e misteriosa che vuole specificatamente il Male e la Sofferenza degli uomini. Tutto accade come se scrivesse, sempre in uno stesso registro: «Gli uomini producono le loro sventure casualmente; il loro carattere, le loro passioni, i loro interessi si scontrano come capita e il Male è un disordine costante senza premeditazione; il Male risulta da un piano che si estende su milioni d'anni, una volontà cupa e misteriosa ha tutto predisposto perché ciascuno sia, per se stesso e per gli altri, il più squisito dei carnefici». Ciò che torna a sottolineare, secondo me, il pensiero di rancore: egli espone *dapprima* la tesi razionalista per assimilarla in segreto alla sua allucinazione colma di risentimento; basta, per questo, che si trasformi, senza parere, caso in fato. Si

noterà che non si trattava tanto di riconoscere innocenti i protagonisti quanto di trovare un responsabile al sommo della gerarchia; qualcuno che abbia commesso questo delitto: il mondo. Ma se codesta cupa divinità è onnipotente, se è lei che impone la sua legge, donde viene che si possa riputarla colpevole? in nome di qual Bene gli uomini, docili schiavi di quella volontà sovrana, possono condannarla come volontà *cattiva*? forse perché vuole la loro sofferenza? Ma se è la Legge, essi non possono che adorarla. Tutto è rovesciato: il Male è la sostanza, il Bene non è che un incidente parassitario che si definisce con la coscienza della sua perfetta vanità.

Ecco dunque il più alto colpevole, la Fatalità – o caso meccanicistico trasformato dal rancore in volontà del peggio. I personaggi della novella sono forse per questo assolti? Il giovane autore lo proclama. Ma guardiamo più da vicino la faccenda. Isambart, lo sappiamo, è un sadico. Dipinge «con calore» alla povera Marguerite l'amore di Pedrillo per Isabellada, «i loro allacciamenti nel letto nuziale»... aggiunge: «Lo so, non hai mai fatto nulla, forse sei migliore delle altre, ma insomma non mi piaci, ti auguro del male, è un capriccio!». Dopo di che, eccolo che se ne va, soddisfatto d'aver nuociuto e «ridendo a crepapelle». In quel periodo, notiamolo, «da due anni... tutti vivevano felici e tranquilli, senza preoccupazioni, mangiavano la sera quello che avevano mangiato tutto il giorno, *Marguerite sola era infelice*». \*\*\*\*\* Insomma, Isambart è cattivo senza avere la scusa della miseria, e la sua cattiveria lo fa godere: ecco per l'appunto il contrario d'un dannato: vi sono dei dannati nell'Inferno, ma vi sono anche dei demòni tormentatori. Se il mondo è il regno di Satana, vi sono uomini d'azione, carnefici, che non sono mai vittime. Isambart è di costoro. Isabellada, cosciente della propria bellezza, fa, senza mai soffrire, l'infelicità di Marguerite e, più tardi, quella di Pedrillo: avrà la sua ricompensa, la bella diavolessa diventerà «gran dama». Quei due sono del Diavolo, neanche da dubitarne. Dall'altra parte ci sono gli uomini: una coppia di dannati. La moglie è brutta. Ma il marito – incarnazione di Achille-Cléophas – non è buono. Ascoltiamo i suoi bambini: «È sempre così... non apre bocca che per dirci cose dure e che fanno male all'anima. Oh! è molto cattivo! La nostra

povera mamma, almeno, ci amava, lei... Come la picchiava, dice Augusto, perché diceva che era brutta. Povera donna!».

Ecco dunque un uomo cattivo, picchia i bambini, trova parole che fanno loro male all'anima; picchia la moglie e la insulta. Farà peggio, si prenderà un'amante, obbligherà Marguerite a vivere sotto la medesima tenda e siccome questo, essa non può sopportarlo, la getterà nella gabbia dei leoni. Quando Gustave ne la estrae, è viva, ma l'hanno già un po' mangiata. Tuttavia, è un bell'uomo, quel saltimbanco, è forte, si crede amato. Donde gli viene la sua cattiveria? Ci vien detto: è la miseria. Una notte d'inverno, tutti battono i denti sotto la tenda, l'acrobata «allontana bruscamente suo figlio, e il povero bambino se ne andò a letto piangendo. Pedrillo soffriva quanto lui e movimenti convulsi gli facevano battere i denti:

«- Come l'hai maltrattato, disse Marguerite.

«- È vero.

«Rimase immerso in una profonda meditazione, e come addormentato in pensieri laceranti».

Su che cosa medita? Sull'infelicità dell'uomo, contemporaneamente vittima e carnefice? Può darsi. E Gustave finge di scusarlo. Ma si noterà che Marguerite, nel medesimo momento, soffre più di lui del freddo e della miseria: ha appena lasciato l'ospedale e non è neanche guarita; inoltre ha subito la più atroce umiliazione, e la coscienza della propria bruttezza non la lascia mai. Si preoccupa dei bambini, tuttavia, e non sopporta che il loro padre li malmeni. Vi è dunque, fra i fastidi di Pedrillo e la brutale violenza delle sue reazioni, una sicura sproporzione: né la perfidia troppo spesso commentata di Dupuytren, né le preoccupazioni, né lo strapazzo, giustificano minimamente le folli collere di Achille-Cléophas, né la sua arte diabolica di trovar parole che «feriscono l'anima» del suo figlio minore: glorioso, sovrano, amato, il chirurgo primario è parzialmente responsabile del proprio nervosismo, delle proprie esasperazioni, delle proprie durezze; la sua cattiveria non è scusabile, nella misura in cui non è il puro prodotto del suo Destino. Il Fato ha buone spalle, come si vede: nel chirurgo primario vi è una certa autonomia della volontà cattiva.

Così, quando Gustave pretende di mandare assolti tutti i personaggi, fa il possibile per condannarli. Tutti meno uno. Marguerite non è cattiva di nascita: «Non aveva domandato al cielo che una vita d'amore, che un marito il quale l'amasse, comprendesse tutti suoi teneri sentimenti e intuisse tutta la poesia che vi era in questo cuore di saltimbanca». Diversamente dagli altri, la sua scelta originaria non è il Male. Gustave ripeterà tutta la vita: «Ero nato così tenero e gli uomini mi hanno reso cattivo». Essa s'inasprirà senza dubbio, ma chi potrebbe rimproverarglielo? Il Fato l'ha scelta per essere la *vittima assoluta*. Precisamente perché è buona. O, se si preferisce, esso l'ha *costituita buona* col proposito di farla soffrire all'estremo e di mostrare, in quella Justine, la Virtù punita, come, in Isabellada, codesta Julietta, il Vizio ricompensato. Buona, si dirà, ma brutta. È la presenza simultanea di questi due caratteri nella stessa persona a immergerla nella disperazione. In Sade, al contrario, Justine è bella, in ogni caso desiderabile: così, è l'atto virtuoso a suscitare, direttamente, senza intermediari, il proprio castigo. Ma si è proprio sicuri che la mediazione attraverso la bruttezza non nasconda, in Gustave, un indicibile pensiero di rancore? Certo, ogni volta che il giovane autore prende la parola in proprio nome, ci presenta la tara fisica di Marguerite come un'inerte determinazione che la Natura matrigna, o il Fato, le hanno inflitta, un *a priori* che deve a se stessa d'interiorizzarsi e di assumere nel corso della sua calamitosa esistenza. Ma quando egli parla in nome del suo personaggio? Ciò che Marguerite stessa pensa della propria bruttezza non è *anche* questo il sentimento di Gustave? Un sentimento tanto più chiaramente espresso, in quanto l'autore, declinando ogni responsabilità, ce lo presenta come una reazione soggettiva della sua creatura? Che cosa dice, Marguerite, quando vede passare «una donna graziosa, dal dolce sorriso, dagli occhi teneri e languidi, dai capelli di giaietto»? Ebbene, la invidia e la detesta, e finisce con l'esclamare: «Che cosa ci sarebbe voluto perché fosse come me? Capelli d'un altro colore, occhi più piccoli, una figura meno ben fatta, e sarebbe come Marguerite! Se suo marito non l'avesse amata, l'avesse disprezzata, l'avesse picchiata, sarebbe brutta, disprezzata come Marguerite». Si è letto bene: se suo marito non l'avesse amata, sarebbe brutta. Certo, il pensiero di Flaubert è più complesso:

Marguerite riconosce obiettivamente che la giovane passante ha occhi più grandi, figura meglio modellata, bei capelli; a tali caratteri fisici non si può cambiare nulla: i grossi polpacci, la vita abbondante, i capelli rossi, saranno per sempre la sorte della povera saltimbanca. Ma l'altra? Si sarà notato che Gustave non insiste sulle sue attrattive. Capelli di giaietto, sia pure. Ma quel che Marguerite le invidia è la sua grazia, la dolcezza del suo sorriso, il tenero languore dei suoi occhi, insomma un modo di comportarsi, un'andatura, un portamento del capo, delle espressioni che traducono la calma fiducia della donna amata e giungono talvolta a sostituire la bellezza. Marguerite è sgraziata, maldestra, il suo volto esprime la paura, il disgusto di se stessa, i suoi occhi sono rossi e gonfi di lagrime, per la sola ragione che non è amata? Poteva forse esserlo? Sì: ecco quel che insinua il rancore (senza abbandonare, beninteso, la forma negativa). Essa aveva gravi difetti fisici; è vero. Ma Pedrillo poteva passar sopra a questi dettagli, bisognava che l'amasse per «la poesia che vi era in questo suo cuore di saltimbanca»; sarebbe stato un darle la grazia e il fascino: essa avrebbe assorbito questo amore e lo avrebbe reso a tutti, a Pedrillo stesso, con la dolcezza del suo sorriso, col languore dei suoi sguardi. Ci stiamo avvicinando a Sade: Pedrillo dà la bruttezza a sua moglie per punirla di avere un'anima, d'essere un profumo da odorare piuttosto che un bel fiore da vedere; se le rifiuta la grazia è perché essa era degna di averla; se la disprezza e la picchia, è perché essa lo ama. Ed è anche l'anima, è la potenza infinita di soffrire che Isambart detesta in lei. Non c'è che da tradurre: si dà come esempio al povero Gustave un allievo giovane e brillante, che porta via tutti i premi. Egli risponde: «Se suo padre non lo avesse amato, se l'avesse umiliato in continuazione, egli sarebbe stupido e disprezzato come Gustave». Certo, riconosce le proprie insufficienze, la propria sventatezza, i propri torpori, una certa inerzia: ma ciò che era degno d'amore, in lui, quella potenza poetica che, fin dalla sua prima infanzia, lo rapiva in estasi indicibili, è proprio quello che ha irritato la precisione chirurgica di Achille-Cléophas. Il medico ama quelle belle macchine, le intelligenze scientifiche, come Pedrillo ama i bei corpi senza anima. «Mio padre m'ha detestato fin da

quando si è accorto che aveva un'anima; l'avesse amata, avrei avuto il Gran Premio Scolastico.»

Tale è il rancore: sfuggente, inafferrabile, onnipresente. Gustave ha cominciato con un generale non luogo a procedere. Ma, non appena ha dichiarato: la colpa non è di nessuno, inizia un'inchiesta poliziesca sulla famiglia Flaubert, al termine della quale tutti sono colpevoli ad eccezione del figlio minore. Il Genitore è tre volte criminale in questa storia: una prima volta, sotto la forma sovrana del Fato, ha prodotto Gustave come essere-relativo per il suo più gran male. Una seconda volta, incarnato in Pedrillo e ridotto alle dimensioni umane, si fa complice del Padre demiurgico, compiendo il *job* con un lavoro di fino eseguito sull'innocente Gustave: in effetti, l'opera del Creatore era abbastanza grossolana: il secondogenito, poco dotato per le scienze esatte, ma poeta, avrebbe avuto, se lo si fosse amato, qualche probabilità di cavarsela. Achille-Cléophas, questo padre empirico, si muta in pover'uomo disgraziato e cattivo per detestare da vicino, minuto per minuto, quella vittima assoluta e togliergli quei pochi mezzi che, Demiurgo, le aveva lasciato. Una terza volta, ma episodicamente, codesto padre brutale e arido, si mostra criminale: non più verso Gustave-Marguerite, ma verso il medesimo Gustave incarnato da «i figli» del saltimbanco: in questa occasione è *l'educatore*, in lui, ad essere colpevole: sia che ferisca l'animo dei bambini con parole corrosive, sia che si faccia il loro istruttore-carnefice. Ecco dunque il «vero» soggetto di questa novella: un regolamento di conti; il cadetto mette suo padre sotto accusa per averlo mal fatto, male amato, male istruito. Lo punisce, d'altronde, *senza dirlo, mediante il suo stesso peccato*: la sua colpa era d'aver preferito il figlio maggiore e, con un «confronto» perpetuo, d'aver contagiato il secondogenito d'essere un *essere-relativo*, cioè di una *inferiorità* fondamentale: il suo castigo gli verrà dalla sua stessa preferenza; ucciderà Gustave, certo, ma Achille lo tradirà. Così il Fato non esiste all'inizio che per *una* creatura: è Achille-Cléophas che trasforma la vita in destino, per il solo Gustave; ma con tale iniquità, il padre diventa per se stesso il Fato: Pedrillo, amando Isabellada, ha emesso sentenza su se stesso e soffrirà come un cane; altrettanto farà ben presto Cosimo. Questo Medici è diventato Destino per i

suoi due figli, come si vede dalla doppia profezia della chiromante. Ma, con questo diviene, attraverso quell'Abele e quel Caino, il Destino della propria Casa, cioè a dire il proprio *Destino*. *Un parfum à sentir* e *La Peste à Florence* predicono la «Caduta della Casa Flaubert»; essa avrà luogo per colpa del secondogenito, che, tormentato da Papà-Fatalità, si vendicherà divenendo, con la propria abolizione, il *Fato* del proprio padre: i Flaubert scompariranno e l'Ambizione paterna resterà scornata. Dai suoi risultati: questa famiglia è una macchina a *feed-back*. Si vede che l'uomo del rancore aspira a trarre vendetta dall'Altro attraverso il Male stesso che l'Altro gli ha fatto. E non basta: bisogna anche che codesta aspirazione si nasconda: proclamata, sarebbe una ribellione, cioè a dire un'*opposizione*; non vi è *nulla da opporre*, qui, a una volontà paterna, sovrana, che si compie e, con ciò stesso, rivela la propria *verità*, che era di correre alla propria perdita, compendosi: il rancore vuol essere passivo, docilità, assenza: Gustave non è; non è che l'inerte mediazione tra il padre e se stesso. Achille-Cléophas sarà più rigorosamente punito se la sua infelicità, anziché nascere da una resistenza imprevista, proviene al contrario dalla docilità, dalla flessibilità del mondo e, di conseguenza, dalla semplice realizzazione della sua volontà: così, il Fato sarà interiore a codesta medesima volontà. Ma tale vendetta non può verificarsi che se Gustave, senza essere a parte del segreto di ciò che fa, porta tutto al peggio, implacabilmente. Accanirsi su Marguerite significa tormentare Pedrillo o preparare, di lunga mano, i suoi tormenti. Vendetta passiva, passata sotto silenzio; accanimento pieno di rancore nello spingere al peggio quel che egli è stato fatto, senza la minima concessione: destino inventato per volontà cattiva e rifiuto permanente d'essere consolato, questo è il rancore, perfida, distruttrice sottomissione del figlio al padre, quale il figlio sa, e non vuol sapere, che il padre non arriverebbe ad esigere.

Se codesta è l'intenzione fondamentale della nuova realizzazione quasi onirica del castigo tanto desiderato di un padre, attraverso la distruzione sistematica di un figlio – che cosa dobbiamo conservare di quanto ci ha mostrato l'analisi regressiva? È ancora vero che Marguerite rappresenta l'odio di Gustave verso se stesso? Che l'ha fatta orribile perché la bruttezza rappresenta quel che egli detesta di più? Dobbiamo ancora credere che egli

ama il sadismo d'Isambart, e che tormenta Marguerite per il piacere di farlo, dimenticando di essersene inserito tutto intero? E quei brani in cui l'autore ce la mostra *responsabile* della propria bruttezza, possono conservare il loro senso quando è invece Pedrillo a portarne la responsabilità? Rispondo senza esitare che bisogna conservare *ogni cosa*. Prima di tutto, perché il pensiero di Flaubert è complesso: è vero che egli non si ama, che vive in falso, nel malessere; è vero che ha, in certe circostanze, per abbigliamento, il sentimento ambiguo di essere contemporaneamente l'innocente vittima delle insufficienze che gli sono state inflitte e di portarne tutta la responsabilità. Per questo motivo ha inventato il personaggio di Marguerite, lo sgorbio che deve interiorizzare la propria bruttezza prestabilita: è ciò che gli permette insieme di guardarla con gli occhi degli altri, di condividere il loro sadismo **\*\*\*\*\*** e di vederla coi suoi propri occhi, come vede se stesso. Il rancore non appare che nello sfruttamento sistematico delle sue disgrazie, nella folle impresa di spingerle all'estremo per vendicarsi di suo padre, realizzando la maledizione di Adamo, pur salvandosi, in un naufragio senza pari, con la grandezza delle sue sofferenze, marchio negativo della sua magnanimità. È quanto ci dà un secondo motivo per conservare tutti gli aspetti – anche quando si contraddicono – di questo racconto impreciso e profondo. Il malessere, l'ambiguità dei sentimenti, la vergogna, la rabbia, la fuga nell'ebetudine, la costante ammissione di colpevolezza, in Gustave è il *pathos*, maniera di subire la situazione, di vivere il vissuto, intenzionale certo, ma senza obiettivo definito; il rancore è un'attività *passiva*: intenzione, mezzo, fine, tutto vi è incluso; ma tutto è nascosto, *secondario*; è una *manipolazione del pathos*, un'iperbole segreta, che gli dà il suo senso e il suo orientamento, con l'esagerazione stessa del modo di vivere e che temporalizza il vissuto, superandolo verso il peggio, non certo con la volontà, ma con la fede e l'angoscia. Così l'attività passiva ha bisogno del *pathos* – o situazione subita – per vampirizzarlo. Mi sono attardato su questa novella polivalente, in cui il rancore non ha che un senso – il più nascosto, il solo che si definisca tacitamente come progetto – perché essa dà a vedere ciò che sarà d'ora in poi – salvo quando scoppia in vane violenze verbali – il pensiero di Gustave: insincero, evasivo e sempre a doppio fondo. Ne



vedremo ben presto un altro esempio, rileggendo in *Madame Bovary* il ritratto del dottor Larivière.

G. – Il mondo dell'invidia

Per desiderare, l'abbiamo veduto, bisogna esser stati desiderati: in mancanza di aver interiorizzato – come affermazione primaria e soggettiva di sé – questa affermazione originaria nell'oggettivo, l'amore materno, Gustave non afferma mai i propri desideri, né li giudica realizzabili: non essendo stato valorizzato, egli non riconosce loro alcun valore; creatura del caso, non ha il diritto di vivere e, di conseguenza, i suoi desideri non comportano in sé il diritto positivo di essere accontentati: si riducono a luccichio, vaghi umori passeggeri che ossessionano la sua passività e scompaiono, la maggior parte del tempo, senza ch'egli pensi a soddisfarli. Quanto dire che quell'anima austera non brama nulla spontaneamente. Tuttavia la rode il negativo del desiderio, l'invidia: i beni di questo mondo, anche se può conquistarli, non lo tentano; perché suscitino la sua concupiscenza, bisogna che appartengano agli altri; gioca perdente, lo sa: ciò che hanno costoro, egli non l'avrà mai e, anche se gli si desse l'equivalente di ciò che quelli possiedono, non si placerebbe il suo furore geloso: ciò che egli richiede, in fondo, non è un oggetto, è il diritto di essere proprietario, il *valore* che si afferma in ciascuno di essi, attraverso l'appropriazione e il possesso, insomma un essere-nel-mondo, *istituito* di cui si sente frustrato dalla nascita. Tutto quello che è degli altri lo affascina dolorosamente, tutto ciò che ha lui, perde lucentezza tra le sue mani, perché non ha mai il sentimento di *possedere*.

Adulto, Flaubert dichiara a più riprese, nella sua Corrispondenza, di detestare gli invidiosi, ma noi cominciamo a conoscerlo: in verità, è l'invidia che egli detesta, perché essa lo divora e gli rovina la vita. Forse anche si crede avvilito da codesto umore geloso, e proietta negli altri codesto avvilitamento sempre rifiutato e subito. Ma, fra i quattordici e i vent'anni, più lucido o più sincero, ne contagia esplicitamente tutte le proprie incarnazioni.\*\*\*\*\* Quando, in *Un parfum à sentir*, Marguerite «vede passare una donna onesta col cappello... l'invidia le stringe il cuore». Ella dice tra sé: «Perché non sono come lei?». E Garcia, se soffre tanto, è perché lo tormenta «una cupa e ambiziosa gelosia». In *Rêve d'enfer*, Satana

gene di «odio geloso». Arriverà a dire: «Invidio l'uomo, lo odio, ne sono geloso». E Djalioh? «Quando pensava a sé, povero e disperato, le braccia vuote, e il suolo e i suoi fiori, e quelle donne, Adèle e i suoi seni nudi, e la sua spalla e la sua mano bianca, quando pensava a tutto ciò, un riso selvaggio risuonava nella sua bocca, riecheggiandogli tra i denti, come una tigre che ha fame e che muore; vedeva nella propria mente il sorriso di Paul, i baci di sua moglie; li vedeva entrambi distesi su un morbido giaciglio, mentre le loro braccia si allacciavano a vicenda con sospiri e grida di voluttà... E quando riconduceva la propria vita a (se stesso)... tremava; comprendeva anche la distanza che lo separava da loro...» Quanto a Mazza, «passa dal disgusto all'amarrezza e all'invidia»: «Quando vedeva nei giardini pubblici madri coi bambini, che giocavano con loro e sorridevano alle loro carezze, e poi donne coi loro sposi, amanti con le loro amanti, e che tutta quella gente era felice, sorrideva, amava la vita, *essa li invidiava e li malediva* a un tempo».

In ciascuno di questi racconti, si trova, imprecisa, ma penetrante, la stessa descrizione dell'invidia *come processo*: per Gustave, in realtà, essa non è un inerte difetto dell'anima, ma un movimento che va dal particolare al generale, passando per tre piani distinti. Un invidioso, secondo lui, lo si fabbrica: nato da una frustrazione, codesto sentimento s'indirizza dapprima al solo usurpatore. Col tempo, si universalizza: il mal-amato invidia tutti, e si sente frustrato di tutte le felicità che gli altri hanno. Alla fine, se l'infelicità persiste, l'invidioso diviene un *cattivo*. Marguerite, da principio, soffre soltanto a causa di Isabellada che le ha rubato il marito; è gelosa della bellezza della rivale: «Era il ricordo della danza d'Isabellada che le faceva male, tutti quegli applausi per un'altra, tutto quel disprezzo per lei». Ma, a forza di soffrire, arriva «quando vede una donna graziosa, a farsi beffe della folla che la ammira: che cosa ci sarebbe voluto perché fosse come me!». Non le rimane che «augurare ai ricchi le più grosse calamità», che «ridere delle preghiere dei poveri» e che «sputare sulla soglia delle chiese». In Mazza, la strada è la stessa: senza dubbio, manca l'usurpatore: Ernest non le preferisce nessuna; la frustra, semplicemente, perché non è all'altezza del suo amore. Colpirà tanto più la somiglianza delle reazioni. Il primo stadio è

superato, si passa immediatamente al secondo: infelice, essa invidia le felicità che disprezza: «Le invidiava e le malediceva a un tempo; avrebbe voluto poter schiacciarle col piede». Ora, si tratta – tra le altre – di donne che giocano coi loro bambini. E Mazza pensa soltanto al miglior mezzo di liberarsi dei propri che le impediscono di raggiungere Ernest. «Odiava le donne; le giovani e le belle soprattutto...» Ma per l'appunto essa è giovane e bella. Che significa ciò se non che è gelosa della felicità, *dovunque* sia: ha conosciuto la dolcezza di amare i suoi figli, e quando vede altre madri, la sua gelosia prende la forma di un rimpianto. Ma per niente al mondo vorrebbe tornare indietro: in realtà *non rimpiange nulla*. Quanto a quelle belle giovani donne, che cosa può loro invidiare, se non la pacifica soddisfazione che dà loro la coscienza della propria bellezza, insulso piacere, che la forsennata disprezza da lungo tempo? Insomma, essa non può soffrire che vi siano delle persone felici, ovunque siano, checché facciano, anche se trovano la loro felicità nella mediocrità delle loro esigenze. Ciò che la esaspera, è il loro rapporto soggettivo con l'oggetto posseduto. Eccola diventata cattiva: come Marguerite, ma una ventina di mesi dopo, «sputa, passando, sulla soglia delle chiese».

Il concatenamento dei tre stadi è così rigoroso, lo si ritrova così spesso nelle opere dell'adolescenza, che bisogna bene attribuire quei movimenti passionali all'autore stesso. Da un racconto all'altro, l'approfondimento non viene da un'inchiesta lucida e freddamente riflessiva, ma da una incessante ruminazione. Fra i tredici e i diciassette anni, questo ragazzo ci fa questa orgogliosa confessione: invidia e detesto mio fratello l'usurpatore, le mie ingiuste sventure mi hanno ridotto a invidiare tutte le felicità, a prendere in avversione la mia specie, sono cattivo.

Dice il vero: lo hanno fatto invidioso di uno solo, diventa invidioso di tutti. Durante tutta la sua vita, il successo degli altri gli strapperà grida di rabbia. Quando Musset legge all'Accademia di Francia il suo discorso di assunzione, Gustave non è che un giovanotto: non ha né l'età né il desiderio di essere accademico. Ma Louise – di cui tuttavia egli non è affatto geloso – è rimasta abbagliata e gliel'ha scritto, forse per pungolarlo. Ciò basta: egli salta sulla penna, butta giù una lettera di venti pagine e malmena Musset. Gli

è che ha ritrovato, attraverso le emozioni della sua amante, l'ingiusta preferenza paterna, le ingiuste distribuzioni dei premi, in cui i suoi compagni salivano, senza di lui, sulla pedana per farsi incoronare.

E ora, che cosa è invidiare? Gustave non cessa di ripeterlo: è giocare in perdita. Molto più tardi, nella seconda *Education*, scrive: «Davanti alla guardiola del portinaio, Frédéric (che era appena stato “bocciato”) incontra Martinon, rosso, emozionato, con un sorriso negli occhi e l'aureola del trionfo sulla fronte. Aveva appena superato senza difficoltà il suo ultimo esame. Restava soltanto la tesi. Entro una quindicina di giorni, si sarebbe laureato. La sua famiglia conosceva un ministro, una bella carriera si apriva dinanzi a lui... *Nulla è umiliante quanto vedere gli sciocchi riuscire nelle imprese in cui noi si fallisce.*\*\*\*\*\* Frédéric (era) seccato». Strana riflessione, quale soltanto un invidioso può farne. È umiliante per tutti – più o meno, d'altronde, secondo il carattere costituito – fallire nell'impresa in cui ci si è impegnati. Ma, a prendere razionalmente le cose – cioè a dire, razionalizzando la sensibilità irrazionale – se il successo degli altri ci umilia, è perché ci scopre la loro superiorità: essi hanno capacità che io non ho, ecco il fatto. Tanto più irritante in quanto sottovalutavo i miei rivali. Se, al contrario, riconosco da lungo tempo le qualità di colui che un concorso, che un'elezione, che una cooptazione, ha prescelto, se io lo giudico più adatto di me alla carica che gli è stata conferita, la modestia o l'umiltà – orgoglio rientrato – mi risparmiano di esser geloso di lui. E se sono convinto, al contrario, di avere tutte le attitudini richieste e che egli non le ha – cioè, se un gruppo di amici, la mia famiglia, un certo ambiente sociale, me le riconoscono – potrò sentirmi lesa nei miei interessi, detestare l'intrigante che mi ha soppiantato, gli esaminatori o le autorità che si sono lasciati prendere dal suo gioco, dolermi – più o meno in malafede – per l'impresa, o per il paese, di questa scelta infelice: sarà una collera virtuosa, un'indignazione sostenuta dai parenti, una condanna morale che porterò a testa alta. *Non invidierò quell'onore rubato, nella misura in cui sono convinto che mi spettava di diritto.*\*\*\*\*\*

Del resto, è raro che ci si metta tutti interi in un'impresa: bisognerebbe accettare senza riserve l'ordine sociale che la impone. Lo studente, per

esempio, persino quando vuole prendere il suo diploma, fare una tesi, resiste più o meno alla cultura ufficiale, disprezza o condanna alcuni suoi professori e non ignora che il favoritismo o la sfortuna possono annullare i suoi sforzi di tutt'un'annata. Se fallisce, e se realmente stima sciocchi i suoi compagni più sfortunati, perché dovrebbe umiliarlo *di più* il loro successo? Dirà: «Se quell'imbecille è riuscito, forse che io sono da meno di un imbecille?». No. Ma, al contrario: «È la prova manifesta che questa maniera di selezionare è assurda, che gli esami, così come sono concepiti, non permettono di giudicare onestamente i candidati». Ne ho veduti, dei bocciati, che il trionfo degli sciocchi rallegrava: citavano il nome di questo o di quel laureato, riputato imbecille, per meglio squalificare i suoi giudici.

Segno che non erano invidiosi, o che nascondevano l'invidia sotto una superficie razionalizzata. Per il vero invidioso, il successo degli sciocchi è insopportabile in ogni circostanza. Lungi dal contestare l'ordine sociale, egli comincia con l'accettarlo, qualunque esso sia: gli onori che gli vengono rifiutati, mentre si dispensano agli altri, egli ne riconosce la validità per il fatto stesso che se ne giudichino degni i suoi rivali. Martinon è una bestia, ecco il fatto. Ma se Frédéric ne concludesse che ha risposto bestialmente agli esaminatori, il sistema sarebbe squalificato di colpo. Ora, il giovane bocciato non ci pensa neanche, al contrario: è convinto che il suo rivale ha dato delle risposte esatte alle domande postegli e che, di conseguenza, meritava di esser promosso. Non è difficile capire che Flaubert, a quarantacinque anni, pensava ancora ai successi di Ernest Chevalier. Ai tempi in cui entrambi studiavano legge, ed Ernest, accrescendo di anno in anno il proprio vantaggio iniziale, superava rapidamente tutti i gradini, contava poco che Gustave si sentisse «grande come il mondo». Una simile grandezza è vacuità: quale meschina consolazione di fronte a una simile plenitudine, esami superati brillantemente, una «bella carriera»! Da allora in poi, le lettere che scriverà al giovane Sostituto, fra poco Procuratore, puzzano di rancore: gli parla appositamente il linguaggio della distruzione, dell'anarchia, del «*Garçon*», per contestare il valore della carriera che gli fa orrore, ma che non può impedirsi d'invidiare. Gli è che, per irritarsi del trionfo d'uno sciocco, vergognandosene, bisogna non essere del tutto sicuri

che il trionfatore sia davvero sciocco. Meglio: bisogna essere così rispettosi degli onori e delle distinzioni, che il semplice successo sociale d'un altro divenga la prova della sua intelligenza. Se Ernest acquista merito, con la sua riuscita, il proprio smacco colpisce Gustave fino in fondo: egli lo sente come un impoverimento di sostanza. Continuerà pertanto a sostenere che Ernest è uno sciocco, e gli parlerà ormai su un tono di protezione: gli è che si sente troppo ulcerato per inchinarsi dinanzi al verdetto degli esaminatori. Bisogna che il suo amico sia uno sciocco, non già nonostante quel verdetto, ma *a causa di esso*. Del resto, Gustave non pretende di rifiutargli l'intelligenza: la stupidità di Ernest proviene dal fatto che prende sul serio la carica che occupa; crede all'importanza di essere Ernest. Flaubert tirerà a palle infuocate su quel serio burocrate. «Vorrei... piombare una bella mattina nel tuo tribunale, per rompere e sbriciolare ogni cosa, ruttare dietro alla porta, rovesciare i calamai e cacare davanti al busto di S.M., fare insomma un'entrata da "garçon"». Questo brano – ve ne sono cento altri – finisce di illuminarci: i successi di Ernest non si possono negare, ma egli li ottiene nel mondo soffocante dell'essere, della pura positività, vi ha diritto, ma, con questo, essi lo rimpiccioliscono, determinandolo come un modo finito che si attaglia alla sua particolarità; ecco la sua stupidità. Flaubert supera il proprio compagno di tutta la sua disperazione, di tutta la sua inquietudine, insomma di tutto il Non-Essere che è in lui. L'invidioso, riconoscendo la propria non-valorizzazione originaria, dichiara contemporaneamente: «Ho diritto a questi onori, a questa ricchezza, a questa gloria» e «Non vi ho diritto». O, più rigorosamente, «Vi ho diritto *perché* non vi ho diritto». Spingendo le cose all'estremo – e l'invidioso non può mancare di spingervele – bisognerebbe dichiarare: ho diritto a tutto perché non ho diritto a nulla. La proprietà o il godimento, quando si manifestano *nell'altro*, rimandano il geloso alla propria non-valorizzazione: gli altri sono fatti per possedere; io no. Ma *per l'appunto*, questo primo movimento dell'invidia è seguito da un secondo che tenta di basare un diritto sulla non-valorizzazione.

Questo cruccio assillante è un bell'esempio dell'atteggiamento descritto da O. Mannoni nel suo articolo «So benissimo... ma tuttavia». \*\*\*\*\* La realtà

infligge una smentita a una credenza fondata essa stessa su un desiderio. Il soggetto *ripudia* l'esperienza e nega la realtà, è la *Verleugnung* di Freud. Ma la realtà negata rimane e sussiste incancellabile: essa è squalificata piuttosto che annientata, e il soggetto non può conservare la credenza originaria, se non a prezzo di una trasformazione radicale: «Il feticista, per esempio, ripudia l'esperienza che gli ha dimostrato che le donne non hanno fallo, ma non conserva la persuasione che esse ne abbiano uno, conserva un feticcio *perché esse non ne hanno*». L'esperienza dell'invidioso è che la società, attraverso il gruppo familiare, gli ha rifiutato la valorizzazione e lo status giuridico che ne deriva: egli scopre il proprio non-valore come la verità del proprio essere-per-gli-altri. È codesta pura artificiosità non-istituita ch'egli tenta di ripudiare in nome del suo essere-per-sé. Ripudiata, essa rimane: bisogna perciò squalificarla: «*So bene*», dice Garcia, «che mi hanno fatto cadetto, dunque brutto, cattivo, sciocco e vile, *ma ugualmente* ho diritto all'amore di mio padre, ai suoi favori e ai suoi averi». Rileggiamo i curiosi insulti che egli prodiga a suo fratello nel momento di ucciderlo: «Sei stato in vantaggio, finora, la società ti ha protetto, *tutto è giusto e ben fatto*; tu mi hai torturato tutta la vita, ora ti taglio la gola... Tu sei cardinale, io *insulto la tua dignità di cardinale*; tu sei bello, forte e potente, *io insulto la tua bellezza, la tua forza e la tua potenza*, perché io ti tengo sotto di me... Tu non sapevi, *tu, la cui saggezza è tanto vantata*, come un uomo rassomiglia al demonio quando l'ingiustizia ha fatto di lui una bestia feroce».\*\*\*\*\*

Dov'è l'ingiustizia? Garcia non contesta la *dignità* del cardinalato: prova ne sia che la *insulta*. Insultarla è riconoscerla: essa è pura positività; Garcia, coprendola d'ingiurie, non la intacca: non più di quanto i suoi sputi intaccherebbero il marmo di una statua; è se stesso che egli colpisce di una negatività assoluta: vinto, ingiuriando il suo inamovibile vincitore, l'essere, egli si fa lacuna, duplice impotenza, per creare un dominio del Male dove l'insulto possa nascere come inefficace negazione del Bene; è un perdersi, ma è uno sfuggire all'essere. Dal *punto di vista dell'essere*, effettivamente, nel dominio della plenitudine positiva, tutto è giusto e ben fatto. La dignità di cardinale è stata conferita al merito. Francesco è bello, forte, potente; è il

fratello maggiore. Per soprammercato, è *saggio*: sa leggere il testo del mondo e scrutare i cuori; *praticamente*, la sua conoscenza degli uomini gli permette di manovrarli, dunque preferirà, in ogni caso, i negoziati alla violenza, le azioni moderate, moderatrici. Fino a questo punto, il cadetto è perdente su tutta la linea.

Ma, per l'appunto, non ci si può fermare qui: il positivo crea il negativo che è il suo limite assoluto; la «saggezza» di Francesco è chiaroveggenza soltanto se essa decifra anime mediocri e che si accettano: non può comprendere il non-essere – non più di quanto lo sguardo di Dio possa decifrare le tenebre delle nostre insufficienze e della nostra finitudine. Davanti a Garcia, frustrato fin dalla nascita, e che un'inafferrabile ingiustizia ha trasformato in demonio – cioè a dire in forsennato del negativo –, codesta saggezza è pura stupidità: in che modo Francesco, che, per nascita, ha tutte le possibilità e tutti i meriti, potrebbe comprendere la frustrazione? – Ma se, per assurda ipotesi, venisse a conoscerne, ciò non avverrebbe senza uno scoppio, senza convulsivamente trasformarsi in pessimismo: la saggezza è fondata per afferrare il cosmo come prodotto armonioso di una volontà buona; se essa potesse indovinare che questo Bene, che questa pura positività, generano l'infinito del Male e del Niente, farebbe orrore a se stessa e detesterebbe l'essere dal punto di vista della frustrazione, della privazione, della rabbia, che sono necessarie all'armonia del mondo, insomma, dal punto di vista del non-essere, che è la verità dell'essere. Garcia, di cui le persone oneste hanno fatto un demonio negatore, sfugge, in essenza, a Francesco.

V'è e non v'è ingiustizia: l'invidioso non pretende di avere alcuna superiorità effettiva e pratica sul candidato più favorito; egli sa che, nella società in cui vive, e che egli *accetta*, nessuno gliene riconosce. A considerare obiettivamente le capacità dell'eletto, o i suoi stati di servizio, bisogna riconoscere che egli era perfettamente adatto al posto che gli è stato affidato; quando Gustave si irrita, venendo a sapere che uno sciocco ha ereditato, sa benissimo che quell'imbecille era erede di pieno diritto e fin dalla nascita. L'ingiustizia è dunque nel fatto che Francesco ha il merito necessario per ottenere certi onori. E, più profondamente, nell'idea che la



sola positività è un merito. In breve, occorre che l'invidioso cambi terreno per dare una base al proprio sentimento di venire spoliato: l'insidia dell'essere è che, finché lo si accetta, tutto pare giusto. Il delitto, che è rifiuto dell'essere, ne mostra immediatamente la fragilità: la debolezza profonda della forza, della potenza, della bellezza, è che un delitto può annientarle; si trova qui, a proposito di un omicidio a scopo suicida, la definizione del suicidio che si troverà in *Saint Antoine*: l'abolizione intenzionale della creatura equivale alla creazione. Sul Niente, che inghiotte o inghiottirà tutto ciò che è, sulla contestazione permanente e oggettiva degli eredi, mossa dall'esistenza medesima dei diseredati, sul vuoto che è irreprimibile bisogno, il testo de *La Peste à Florence* – che dovrebbe essere il breviario degli invidiosi – fonda una giurisdizione nera che dà a chi non merita, a chi non ha diritti, diritti invisibili e notturni, affermando la supremazia del negativo. L'operazione è radicale – e, beninteso, ha luogo nella malafede: si rimprovera a Garcia il suo *minor-essere*; egli radicalizza la sentenza e si spaccia per il *non-essere*, spingendo fino in fondo la negazione contenuta nell'idea d'inferiorità. È l'attività passiva: egli si sottomette tanto bene al principio negativo, che questo (in Garcia con lo svenimento, in Francesco con l'assassinio) annulla i due termini del paragone. Codesta doppia abolizione (Garcia uccide per essere ucciso) ristabilisce la giustizia: il secondogenito dice a suo fratello: «Tutto è giusto e ben fatto». Ma è la giustizia delle tragedie greche: il ritorno a zero. L'invidioso, con quel desiderio profondo e vano di universale distruzione, riconosce che non otterrà mai i beni di cui lo si ha, crede, frustrato, e che la sola giustizia possibile è la soppressione dell'ingiustizia attraverso l'abolizione dell'usurpatore e della sua vittima.

Ma è uno spingere all'estremo la reazione dell'invidia: fino al momento in cui, se fosse possibile, si trasformerebbe in ribellione, in odio, in atto reale. Il proprio dell'invidioso è che egli fonda i propri diritti sul Niente, ma non si spinge mai fino all'annientamento (di sé, del rivale, o dei due insieme). È quel che appariva più chiaramente nella novella precedente: Flaubert vi scriveva: «Quanto a quel che vi ho messo come titolo: *Un parfum à sentir*, ho voluto dire con ciò che Marguerite era un profumo da odorare; avrei

potuto aggiungere: un fiore da vedere, perché, per Isabellada, la bellezza era tutto». Il Niente e l'Essere sono messi a confronto. Isabellada è la plenitudine e l'unità del *visibile*, ce *la danno da vedere*. In apparenza, Marguerite è definita, anch'essa, con una qualità sensibile, è data da respirare. Ma va da sé che questo profumo è sfuggente, discreto al punto che nessuno ci fa caso: il proprio di questi odori leggeri è che stuzzicano l'odorato più che non lo colmino, e che l'odorato, più che goderne, li cerca come un'assenza definita, come un ricordo. Insomma, questo profumo è l'anima, lacuna invisibile, esigenza dolorosa, infinita, senza fondamento. L'invidioso non riconosce a se stesso nessuna superiorità *reale* che possa giustificare la propria rivendicazione; ciò che lo manda fuori di sé è che è ossessionato da una superiorità fantasma che gli conferisce un diritto eminente su *tutto* proprio perché essa non è *nulla*. Questo astratto raggricciarsi lo getta in un turbamento non formulabile; alla lettera, non può esprimere ciò che sente: tutto è giusto; se dà tanto valore al non-essere, raffigurato dalla sua anima, gli è che ha riconosciuto in anticipo le superiorità dell'altro e la propria inferiorità. Ma con questo, il rivale fortunato si *accontenta* dell'essere, e il diseredato lo supera con la sua totale insoddisfazione. È un cadere in un mulinello senza fine. Gustave ha più valore di tutti gli altri perché non è niente, e perciò non si accontenta di niente. Converrebbe dunque, per esser giusti, che la Società gli riserbasse i suoi favori: merita che si faccia di lui il più importante degli uomini per questa sola ragione: che non attribuisce all'uomo la minima importanza. Questa contraddizione ruotante, lo si è compreso, proviene da ciò, che il «*so benissimo*» si riferisce al mondo dell'essere, cioè a dire dell'Altro, in cui il rapporto fra i meriti e i privilegi vuol essere rigoroso; e il «*ma tuttavia*» al mondo soggettivo della negatività e della privazione.

Abbiamo visto Garcia riconoscere il diritto di primogenitura e la superiorità di Francesco nel tempo stesso in cui trattava il fratello maggiore di usurpatore, e affermava il proprio diritto agli onori, alla ricchezza, all'affetto del padre. Codesto diritto, codesta aspra esigenza di essere valorizzato, d'essere il primo, l'incomparabile, proviene dall'esistenza medesima, dall'*ipseità*; Gustave-Garcia si *sente vivere*, si colpisce nel

cuore della vita come un assoluto che, nella nudità originaria del vissuto, rimane per se stesso l'incomparabile; ho mostrato altrove che la sorgente della sovranità risiede in questa possibilità permanente di *affermarsi con la prassi*. Ma codesta affermazione, quand'anche fosse una possibilità in linea di principio per il giovane Flaubert, abbiamo visto che la sua protostoria la maschera a mezzo, con la passività di cui lo si è caricato. È vero, invece, che tale passività non è quella della materia inerte, e che bisogna vedervi piuttosto una prassi incatenata: le sintesi passive sono, a dispetto di tutto, *intenzionali*. È semplicemente mancato a Gustave di poter interiorizzare l'amore dell'altro come un valore suo. Così, la sovranità non è assente dalla sua esperienza: essa è astratta, e si manifesta, *pateticamente*, come una sovranità di cui è frustrato, che egli reclama in nome della sua indubitabile presenza a se stesso, insomma come *esigenza sofferta*, come attesa dolorosa. Egli è, per eccellenza, il pretendente. La disgrazia è, che egli non può cavare da se stesso codesta valorizzazione: bisogna che gli venga dall'Altro. Né può disprezzare le tabelle dei valori oggettivi: per respingerli, quali che essi siano, bisogna averli posseduti, avere – in nome dell'uno o dell'altro – occupato un posto onorevole nella gerarchia sociale. Ecco dunque obbligato a esigere degli onori, una dignità nel mondo dell'oggettività, in nome di una sovranità soggettiva che, essendo la medesima in tutti, non può servir da fondamento a nulla, appartiene a un'altra dimensione del creato e, per ciò che lo concerne, sembra essa stessa *desiderata* più che veramente posseduta. A questo punto della nostra ricerca, scopriamo la profondità delle descrizioni di Flaubert, e la convergenza dei simboli che egli utilizza: quel *niente* che la vince sull'essere, quella *negatività* che può inghiottire ogni plenitudine positiva, quella *ventosa di vuoto* che aspira la realtà, è semplicemente la soggettività pura, informe e *presente*, in quanto si fa *pathos*, cioè a dire desiderio di valorizzazione. Il fondamento dei diritti *nulli*, che l'invidioso mantiene contro tutti, e che tanto lo fanno soffrire, è il *desiderio in se stesso* che riconosce la propria impotenza, e si conserva, malgrado tutto, come aperta rivendicazione, tanto più forte in quanto si sa inascoltata. La contraddizione dell'invidioso è che egli si sa inferiore e relativo, in quanto è un altro per gli altri, e che pone il suo valore assoluto

nella sua stessa frustrazione, in quanto la vive come un rapporto negativo d'interiorità con i beni di questo mondo.

Le cose restano a questo punto per la maggior parte dei gelosi. Ma che a una mente ristretta e potente, come quella di Gustave, capiti di rimuginare, durante intere annate, il suo «so benissimo... ma tuttavia...», egli tenterà di sopprimere il *ma tuttavia*, instaurando un ordine di valori assoluti che contestano e squalificano l'ordine dei valori sociali, pur conservando i beni di questo mondo; meglio: pur stabilendo nel diseredato un merito eminente che gli permette di rivendicarli. Insomma, si tratta di *trovare un feticcio*, o, più esattamente, di *feticizzare* la vita soggettiva. E siccome il fondamento soggettivo del «ma tuttavia» è il desiderio, è il *desiderio feticizzato* – la mancanza trasformata in plenitudine – che s'incorporerà il «ma tuttavia» per dissolverlo e sostituirvisi. \*\*\*\*\* Poiché il diritto si fonda direttamente sul desiderio, esso sarà tanto più imprescrittibile quanto più sarà forte il desiderio.

Ma, per prima cosa, occorre che il desiderio si valorizzi da se stesso, cioè a dire che passi dallo stato di fatto allo stato di esigenza. Questo non può accadere, in realtà, che se il bambino gli dà lo *status* del bisogno. Ed effettivamente, nell'opera e nella vita di Flaubert, bisogno e desiderio si oppongono e si combattono, ciascuno volendo sostituirsi all'altro. Vi torneremo presto. Per ora notiamo che il bisogno, preso in senso generale, passa necessariamente all'esigenza quando la sua non-soddisfazione implica la morte. Se esso si afferma, in effetti, nel momento in cui la situazione oggettiva rende l'appagamento impossibile, l'impossibilità, lungi dal diminuirlo (come vorrebbe una morale stoica, del tipo: bisogna vincere se stessi piuttosto che il mondo), non può che renderlo più imperioso e più urgente. La negazione del bisogno, da parte del mondo, trascina seco la cieca e totale negazione del mondo – così qual è – da parte del bisogno. Gli è che l'appagamento impossibile rivela il mondo come impossibilità di vivere: sulla base di codesta impossibilità *provata* (la rivelazione accade senza parole, attraverso lo smacco dei tentativi di appagamento), la vita si afferma nel bisogno stesso come esigenza incondizionata. Il mondo *deve* esser tale che io vi trovi da mangiare e da bere. Altrimenti si *deve* poter cambiarlo. E

se, nel momento preciso della carestia, questo cambiamento si rivela impossibile, la morte è vissuta *nell'orrore*, cioè a dire come il trionfo dell'anti-valore, del Male.

Flaubert, dall'origine, vive il proprio desiderio come un bisogno, poiché riconosce l'impossibilità di appagarlo e pretende d'interiorizzare codesta impossibilità con la *morte* vissuta. Solo e mal-amato, considerato un *minus habens* dai suoi veri giudici, si consuma di concupiscenza, desidera perdutamente lo *status* di primogenitura, i meriti e gli onori che vi vanno uniti, l'amore di suo padre. È assurdo, lo sa; bisognerebbe spezzare la famiglia Flaubert; e quand'anche arrivasse più tardi ad imporsi, resta il fatto che il suo desiderio, presente in quest'attimo, scomparirà nell'amarezza, inappagato, come tutti quelli che l'hanno preceduto. Non importa: questo desiderio si erge in conoscenza di causa, propone da se stesso la propria impossibilità, vi si lacera; le sue ferite lo inaspriscono, ma lo infiammano. Meglio: si troverebbe presto calmato, soppresso, se il desiderabile fosse a portata di mano; essendo impossibile, si gonfia; l'Impossibilità, cosciente di se stessa, suscita il Desiderio e lo fa erigere; è in lui come suo rigore e sua violenza, esso la ritrova al di fuori, nell'oggetto, come categoria fondamentale del Desiderabile. Con la sua stessa necessità, l'assurda esigenza si afferma come un diritto. Se Gustave, provando la propria impotenza, è da questa medesima impotenza gettato nella bramosia, gli è che l'uomo si definisce come un *diritto sull'impossibile*. Non vi è, in questa strana determinazione, né malinteso né capriccio: è la nostra «realtà umana» che così si definisce per Gustave.

In verità, non avrebbe torto, se non avesse sostituito il desiderio al bisogno: l'uomo del bisogno si definisce con una mancanza che diviene un diritto fondamentale *sugli altri uomini*; su questa istanza si costruirà un umanismo. Ma Flaubert non s'indirizza al suo prossimo: attraverso sublimi affermazioni, questo naufrago, prima di colare a picco, iscrive nel cielo una giurisdizione metafisica, il cui primo principio è che l'amore disperato dell'Impossibile è, in essenza, il fondamento del *diritto* di ottenerlo. E, beninteso, in questo mondo satanico, tutto accade alla rovescia: i diritti esistono, è vero, ma per essere violati. Non vi è dunque traccia di ottimismo

in codesta pretesa giuridico-metafisica: ipoteca sull'avvenire, il suo diritto è un merito che sarà negativamente riconosciuto dalla minuziosa crudeltà dei suoi futuri carnefici. Non importa: egli si ostina ad affermarlo, cosciente delle sofferenze che si prepara; perché codesta ipotesi *non è altro che lui stesso*; desiderio dell'impossibile, l'uomo flaubertiano, pretendente legittimo, si definisce con l'impossibilità di vivere. Basta semplicemente ricordarsi che l'origine di codesta visione cosmica è l'invidia. Quando Gustave pretende che l'essenza del desiderio risiede nel mancato soddisfacimento, è ben lontano dall'aver torto. E bisogna intendersi. Il desiderio, al di fuori di tutte le interdizioni che lo mutilano o lo frenano, è inappagabile, nella misura in cui la sua *richiesta* non è suscettibile d'un enunciato corretto, in cui rimane senza metro comune col linguaggio articolato, in cui, quale che sia l'oggetto presente al quale mira, tenta di raggiungere, attraverso esso, un certo rapporto d'interiorità col mondo che non è mai concepibile, né, di conseguenza, realizzabile. Resta il fatto che, sul momento, il godimento esiste, anche se esso si stupisce di corrispondere imperfettamente a quanto era stato richiesto: per accorgersi che attraverso l'atto sessuale si chiede *un'altra cosa* che si sottrae, bisogna tuttavia «possedere» il corpo dell'altro e goderne. In tal senso varrebbe meglio dire che il desiderio si rivela inappagabile, nella misura in cui lo si appaga. Ciò Gustave lo presentisce, lo comprenderà sempre meglio, lo scriverà in *Madame Bovary*. Ma, al tempo delle sue prime opere, non basa l'inappagamento sul *fatto* che l'oggetto realmente desiderato è «indicibile»: questa semplice constatazione non conferirebbe né merito né demerito a colui che desidera e, di conseguenza, non gli darebbe nessun diritto – foss'anche per beffarlo – sul desiderabile; essa si limita a segnare una *incommensurabilità*. Il *diritto nero* che Flaubert vuole istituire, deve basarsi, al contrario, su un merito originale: se, per le grandi anime, l'impossibile appagamento è il segno doloroso della loro elezione, gli è che queste non desiderano null'altro che l'*infinito*. In ciò risiede la feticizzazione del desiderio, che diviene inestinguibile lacuna, ventosa del niente, che fagocita il piccolo mondo invecchiato dell'essere e non riesce a restarne soddisfatto. Vedete Mazza, la Santa nera. Sedotta a trent'anni «essa

pensa (dopo essersi data per la prima volta) alle sensazioni che ha provato e non trova, pensandoci, altro che delusione e amarezza: “Oh! non è questo che avevo sognato!”». Da dove viene ciò? Ernest è un triste personaggio, ma lei non lo sa; e quel don Giovanni la accarezza abilmente. In effetti, quella donna che s’infischia del proprio onore, ha l’impressione di essere «caduta molto in basso»: è dunque *nell’amore* che ha derogato. Essa si domanda «se, dietro alla voluttà, non ve ne fosse una più grande ancora, o, dopo il piacere, un più vasto godimento, perché aveva una sete inestinguibile di amori infiniti, di passioni senza limiti». Come si vede, tutto proviene da lei, e nel negativo. Quella sua carne dormiva; fredda e impegnata, codesta donna trovava una certa felicità nel compimento dei propri doveri; le accadeva talvolta d’aver allucinazioni notturne, o tentazioni, ma trionfava di tutto. Perfetto, ma a condizione di non toccare l’albero del Male. Appena «gualcita» dal suo nuovo amante, appena «affaticata» dalle loro strette, è poco dire che quell’anima liscia si fende e si apre: si spalanca, è pronta a essere fecondata dall’infinito. Naturalmente, l’infinito si fa pregare: ricominciano a giostrare, essa s’istruisce; e la sua conclusione è: «L’amore non è che un momento di delizie, in cui, allacciati, ruzzolano, con gridi di gioia, l’amante e la sua amante, e poi... tutto finisce così... l’uomo si rialza e la donna se ne va...». Dopo tale constatazione: «La noia le attanagliò l’anima».

Lo lascerà? No. Prima di tutto, passa all’ebetudine – estasi, di cui Flaubert mostra nettamente il carattere difensivo: «Essa arrivò a quello stato di languore e d’indifferenza, a quella sonnolenza in cui si sente che ci si sta addormentando, che ci si inebria, che il mondo se ne va lontano da noi... non pensò più né a suo marito né ai suoi figli e ancora meno alla sua reputazione che le altre donne facevano a brandelli nei salotti». Di qui, non c’è dubbio, ci si innalza fino al rapimento. Essa non vi scopre, d’altronde – presentato in termini positivi – che quel vuoto infinito dell’anima che ha fatto nascere i suoi sogni, e poi la sua noia. «Melodia sconosciuta... mondi nuovi... spazi immensi... orizzonti senza limiti.» Essa tende all’ottimismo: «Le parve che tutto fosse nato per l’amore, che gli uomini fossero creature di un ordine superiore... e che non dovessero vivere che per il cuore». Gustave

contempla senza collera questa malafede che fu la sua: egli ha cercato Dio, l'amore divino, ha creduto che non vi dovesse essere fra gli uomini se non il rapporto amoroso tra vassallo e sovrano.

Ma, sotto sotto, al livello delle carezze e dei piaceri, un lavoro sotterraneo e distruttore si compie: vi è la gioia *e tutto finisce lì*; dunque, bisogna rinunciarvi, rinunciare all'infinito, o tentare deliberatamente di mettere questo in quella. Sarà possibile? Sì: se la ricerca del piacere diviene una rabbia, è nella caccia alle voluttà che codesta anima rivelata porrà la propria immensità. Effettivamente, veniamo a sapere senza transizione (Gustave ci ha descritto le elevazioni di Mazza) che «ogni giorno, essa sentiva di amare più che la vigilia, che ciò diventava un bisogno... che non avrebbe potuto vivere senza di ciò... codesta passione finì col diventare seria e terribile... C'erano in lei tanti desideri immensi, una tal sete di delizie e di voluttà, che erano nel suo sangue, nelle sue vene, sotto la sua pelle, che era diventata pazza, ebbra, perduta e che avrebbe voluto far giungere il suo amore ai limiti della natura... Spesso nei trasporti del delirio, essa gridava che la vita non era che passione, che *l'amore era tutto per lei*». Esso lo era già – al livello delle cime – quando vi vedeva lo scopo supremo della nostra specie; ma non si trattava lassù che di un platonismo intenerito. In basso, è una vera follia; quel che vuole dall'amore, non è tanto di sentirlo, quanto di *non cessar mai di farlo*. In fondo, ha scelto: delusa dai suoi primi piaceri, avrebbe potuto contestarli in nome dell'amore puro; ma sarebbe stato rinunciarvi: preferisce trasformare la propria delusione in mancato appagamento e far scivolare l'infinito, che essa cerca senza tregua, dall'eternità platonica allo scorrere temporale: questo sarà il suo progetto sempre deluso, la ricerca che la definisce come un «non ancora», un'assenza sempre futura, un nodo di serpenti e di sventure.

Si resterà colpiti, immagino, dalla sorprendente similitudine dei suoi comportamenti con quelli di certe donne frigide. È in queste, non nelle donne focose, che si incontra un simile accanimento nel fare all'amore. Sono loro le mai soddisfatte, le dannate Cacciatrici che corrono, invano e senza tregua, nervose e tese, insaziabili, dietro a un piacere di cui sognano – desideri immensi, sete di delizie e di voluttà – e che si rifiuta sempre. Sarebbe



dunque fredda, Mazza? Sì: come Flaubert – che si è ispirato per descriverla alla sua prima esperienza sessuale, \*\*\*\*\* ma il cui disegno non era certo quello di farci conoscere la delusione che ne è seguita. Il furore d'amare, in Mazza, viene da una prima frustrazione: l'hanno beffata; per tale motivo non ha desideri, a parlare propriamente, ma un'aspra esigenza passionale: io voglio godere, *ne ho il diritto*, poiché la mia infinita privazione dimostra che il godimento, se mi fosse concesso, sarebbe in me infinito. Povera Mazza: per lei la frustrazione sarà spinta all'estremo. Ernest «trema davanti alla passione di questa donna, come quei bambini che fuggono lontano dal mare dicendo che è troppo grande». Un bel giorno, essa lo morde. Vedendo colare il sangue, egli comprende «che attorno a lei regnava un'atmosfera avvelenata, che avrebbe finito per soffocarlo e farlo morire. Bisognava dunque lasciarla per sempre». È noto il resto: abbandonata, questa bellissima creatura prende su di sé il rancore dell'orribile Marguerite: «Il rumore del mondo le parve una musica dissonante e infernale, e la natura una beffa di Dio; essa non amava nulla e odiava tutto».

Di costei, Flaubert ne fa un'eletta: amare fino alla follia sessuale e fino al delitto, spaventare colui che si ama con esigenze infinite e *malsane*, \*\*\*\*\* dunque con l'amore stesso che gli si dedica e di cui egli non è degno, soffrire di ciò fino al suicidio, ecco che cosa occorre. Per definirla, trova una parola che Gide riprenderà molto più tardi in *Nourritures terrestres*, la sete. La sete, a condizione che sia inestinguibile. Una frase ci dà, in effetti, la chiave di *Passion et Vertu*: Mazza è «tra quelli che si dissetano con l'acqua salata del mare e che la sete brucia in permanenza». Eccola, la *Santa nera*. Non si sarà mancato, tuttavia, di notare l'ambiguità della metafora. Come mai Mazza beve acqua salata quando ha sete? Perché la sete è infinita e, di conseguenza, ogni bevanda è per lei acqua di mare? O perché l'acqua potabile che la disseterebbe resta fuori di portata? Le due spiegazioni si interpenetrano. La prova? Ebbene, prima di tutto Mazza è una naufraga, voga su una zattera; l'oceano dappertutto. Ossia, è il solo Ernest ad essere potabile; se si rifiuta, la sete non cesserà di bruciarla. In Flaubert, l'invidia si è strutturata troppo presto e troppo profondamente perché egli possa mai perdere il senso che il godimento, possibile agli uomini per *diritto divino*,

gli è interdetto dalla volontà degli altri: il naufrago è lui. Ma, in pari tempo, egli si prende cura di avvertirci: se Ernest avesse amato Mazza, se fosse restato, sarebbe stato necessario «gettarsi con lei in quel turbine che vi trascina come una vertigine in quella immensa ruota della passione, che comincia con un sorriso e che finisce soltanto su una tomba». Insomma nulla di essenziale sarebbe mutato. Tutto accade, in conclusione, come se egli ci dicesse: le anime nere hanno fibre così delicate, le loro percezioni hanno risonanze così profonde e così vaste, da trasformare in tortura infinita ciò che, per nature più rozze, sarebbe forse un piacere. Ma il peggio accade loro quando esse raccolgono su un certo oggetto-finito – dunque indegno – tutti i loro desideri. D'altronde, lo dice: in *Quidquid volueris* «... Si nasce tutti con una certa dose di tenerezza e d'amore che gettiamo allegramente sulle prime cose che capitano... a tutti i venti... Ma raduniamo tutto questo e avremo un tesoro immenso... Ebbene, egli concentrò presto tutta la sua anima su un solo pensiero e di questo pensiero visse». Dunque, *potenza e concentrazione*. Una *sola* preoccupazione: in Gustave, è l'amore del padre che si sottrae, in Mazza, quello di Ernest. Il risultato: «Un mondo a parte roteante tra le lagrime e la disperazione e che, alla fine, si perde nell'abisso del delitto». *L'infinito in profondità*, ecco tutto. E Gustave, dopo che Mazza ebbe messo in fuga l'amante e massacrata tutta la sua famiglia, dice, pensoso e serio: «Che tesoro, l'amore di una tale donna». **\*\*\*\*\*** Tesoro per chi? Per nessuno, tranne che per Dio, il quale non esiste. La passione di Mazza rimane egocentrica: essa vuole il *suo* piacere, lo esige. Non c'è da sorprendersene, poiché – è quel che suo padre gli insegna – l'edonismo o l'interesse sono alla base di tutti i sentimenti. Ma vi sono grandi anime nere e frustrate, nelle quali l'approfondimento indefinito dell'esigenza ha per effetto di sublimare l'Ego. L'ingiustizia ha dunque una solida base, poiché, nell'infelicità universale, le anime superiori sono quelle che soffrono di più; meglio: poiché l'intensità della loro sofferenza è il solo segno della loro superiorità. Mazza è tutta asprezza: essa ama Ernest per sé e non per lui. Non importa, l'anima che desidera infinitamente un oggetto finito, bisogna ben riconoscere che è infinita. Dato ciò, l'oggetto desiderato, senza una comune misura con l'immenso e fondamentale desiderio che ha suscitato, dovrebbe

spettare *di diritto* all'anima infinita che lo brama, e di cui esso non saprebbe d'altronde placare la sete.

Tale è l'ideologia dell'invidia, quale Flaubert l'ha costruita per proprio uso. Codesta deontologia negativa non si può giustificare se non affermando, come egli fa, la precedenza del niente sull'essere. Si è già compreso che cosa gli permette questo gioco di bussolotti: il *diritto*, nella misura in cui è garantito dalle istituzioni, oppure un gruppo sociale, una famiglia, un padre che lo riconoscono alla tale o alla tal'altra persona, in funzione di una carica da occupare, è un *fatto* che caratterizza una società definita agli occhi dello storico, dell'etnografo o del sociologo; in tal senso, appare come una determinazione finita dell'essere. Ma, all'interno della società o del gruppo, nella misura in cui il suo contenuto è normativo, dove la legge, per esempio, lungi dal *descrivere* dei comportamenti, li prescrive, esso si presenta – almeno per coloro che non contestano il regime – come un *dover-essere*, cioè a dire come un imperativo che non può esaurirsi nei comportamenti realmente usati, e che mira a strutturare anche i comportamenti *possibili*. Sotto questo aspetto – che, lo ripeto, è *interno* – esso appare spesso come il contrario dell'essere: quel che *dovrebbe essere fatto* è per l'appunto *quello che non si fa*; il diritto non è mai invocato più perentoriamente che nelle circostanze in cui è stato violato o rischia di esserlo. L'esistenza di organi repressivi indica, in ogni società, che il legislatore prevede che la legge non sarà spontaneamente rispettata. Gustave punta sui due *tableaux*: il diritto degli altri, egli lo considera, dall'esterno, come pura determinazione dell'essere; il *suo* diritto, invece, poiché è amaramente cosciente di non avere *il diritto divino* di essere uomo, egli lo assimila al *dover-essere*, cioè a dire alla contestazione di ciò che è, da parte di ciò che non è. Per ciò stesso, confonde il non-essere con l'imperativo e fa della privazione un merito.

La sorgente profonda di codesta ideologia risiede nella struttura stessa dell'invidia. Quando Gustave ci dichiara che l'essenza del desiderio implica l'inappagamento, non è, l'abbiamo visto, che tenga questo per «inarticolabile»: in effetti, ce lo presenta come l'aspirazione infinita del niente, necessariamente frustrata dalla finitudine dell'essere. Ma – oltre che

essa si ispira a certi temi romantici – codesta costruzione è auto-difensiva: non si tratta per Flaubert di dire ciò che sente, ma di far valere, costi quel che costi, il suo diritto di avere dei diritti. Quel che, al contrario, è fondamentale e definisce non soltanto Gustave, ma tutti gli invidiosi, è *l'inappagamento del primo stadio*; per chiunque sia tormentato dall'invidia, il godimento, anche se immediato, è impossibile: il desiderio *viene dopo*; se l'insoddisfazione lo caratterizza, gli è che esso non è mai suscitato se non dall'impossibilità riconosciuta di soddisfarlo. Altrimenti detto, l'invidioso non può desiderare che quanto l'altro già possiede. Vedete Djaliouh: il povero antropopiteco, l'autore stesso ne conviene, non nutriva dapprima per Adèle che una vaga tenerezza; perché la brami, bisogna che un altro ne abbia il godimento; meglio: bisogna che codesto godimento esclusivo rifletta all'uomo-scimmia la sua inferiorità. È per questo che l'invidioso *parte perdente*. Vedete Gustave stesso: dall'adolescenza in poi, accarezza il sogno d'essere favolosamente ricco; è già un agognare quel che gli è rifiutato per principio, e un augurarsi d'essere un altro, un rajah colmo d'oro e di pietre preziose *per diritto di nascita*; e fin qui, poco male: questi miliardari orientali non sono molto di più, per lui, che creature della sua immaginazione; esistono così poco, che non gli *rubano* nulla e che egli riesce, grazie a un onirismo guidato, a mettersi nella loro pelle. Al contrario, l'invidia lo morde se viene a sapere che uno zio, o che la madre, di uno dei suoi compagni, lascia a questi, morendo, qualche bene di fortuna: per modesto che sia – a paragone dei tesori sognati dell'Oriente – questo lascito gli strappa grida di rabbia e lo tormenta senza tregua: gli è che Gustave conosce l'erede, un essere in carne ed ossa, che lo *spodesta*, non già usurpando la qualità di legatario, ma al contrario, facendo valere dei diritti legittimi. Di quel danaro, di quei beni immobili, Gustave non se ne curava, *prima* che il testamento venisse pubblicato; essi appartenevano ad altri, senza dubbio, ma i proprietari erano persone anziane che non gli davano ombra. *Non appena vi è trasmissione*, queste magre ricchezze diventano oggetto della sua vana e dolorosa bramosia, non per se stesse, ma perché vengono *di diritto* a un ragazzo della sua età. La feticizzazione del desiderio non è che un procedimento: essa maschera, in Flaubert, l'impossibilità di

desiderare qualcosa spontaneamente. L'invidia non è desiderio, è *passione* in tutti i sensi del termine: ciò di cui Gustave è geloso, non sono i possessi degli altri, e il *loro essere*, il loro *diritto divino* di possedere, e la misteriosa qualità (di cui egli resterà privo tutta la vita) che consente loro l'*approvazione*, quell'affascinante *godimento*, che fa luccicare nelle loro mani, purché appartenga loro, il più mediocre dei beni di questo mondo.

La prevalenza del Niente sull'Essere, solo titolo di Gustave a possedere il mondo, non si tratta di affermarla teoricamente: il ragazzo è troppo giovane per trarne una teoria, troppo passivo per dare giudizi; bisogna che *vi creda*, che la *viva* e, poiché la sua sola attività consiste nel rancore, bisogna che lui stesso *si faccia* quel non-essere implacabile, supremo e vuoto, lasciandosene influenzare come se *subisse* la propria intenzione totalitaria di squalificare ciò che è, in nome di ciò che non è. Vedremo subito che codesta squalificazione di tutta la realtà (so benissimo... ma tuttavia) è all'origine della sua opzione irrealizzante: Gustave apparirà allora come corroso dall'immaginario. Ma è troppo presto ancora per prendere in considerazione codesta dimensione della sua esistenza. Quel che occorre mostrare qui, è che il bambino, *subendosi* come squalifica del reale, si scopre cattivo. Più tardi, in effetti, si dichiarerà misantropo: fra i dieci e i quindici anni parla, più semplicemente, della propria cattiveria. Ma, lungi dal vedervi un'*attività* precisa, il cui obiettivo sarebbe quello di nuocere, la giudica come un *pathos* di cui lo si sia contagiato. Ricordiamoci Garcia: «In effetti, era un uomo cattivo, traditore e pieno d'odio, quel Garcia, ma chi potrebbe dire che quella cattiveria maligna, quella cupa e ambiziosa gelosia, che amareggiarono i suoi giorni, non ebbero origine in tutti quei tormenti che dovette sopportare?». Cattivo perché «gli hanno fatto torto», perché è stato creato per subire quel torto fondamentale, per interiorizzarlo come odio geloso, e riesteriorizzarlo con un delitto, Garcia subisce il Male come sua determinazione soggettiva, sua sostanza, sua sorte. Egli lo inala e lo esala ad ogni respiro, è il suo ossigeno e, di conseguenza, l'ambiente nutritivo che lo circonda. Quale la descrive Gustave, la cattiveria si sopporta come una sofferenza; non supera mai il livello dell'attività passiva: abbiamo visto che l'assassinio di Francesco, sogno d'un sogno, non è convincente. Gustave

stesso, del resto, più indolente di Garcia, non si è mai sognato di uccidere: a lui basta immaginare un personaggio che compie in sogno un assassinio auto-punitivo e vendicatore. Quanto a lui, soddisfa i propri odi profetizzando. Il principio è semplice: lo si è maledetto, dunque gli si è iniettata questa sacra credenza: che il peggio è, *per lui*, sempre sicuro; non occorre altro per fondare, ai suoi occhi, gli oracoli che pronuncia sul proprio destino. La cattiveria esteriorizza e generalizza questo principio: è il travaglio sornione del rancore. Per ogni uomo, in ogni caso, il peggio è sempre sicuro. Tale induzione pretende appoggiarsi sull'esperienza, ma, in realtà, è un'intenzione maligna, il cui scopo non è di *fare* il Male, bensì di predire che sarà fatto. **\*\*\*\*\*** Ma la squalifica dell'essere può operarsi in due differenti maniere: 1° ogni uomo ha un destino, e l'avvenire di ciascuno è preparato in modo tale, che le sventure vanno crescendo dalla nascita alla morte; è la pura e semplice universalizzazione dell'inflessibile legge che, secondo lui, guida la sua esistenza; 2° la specie umana è camuffata in modo tale, che ci si deve aspettare da ciascuno il peggio, cioè a dire i peggiori comportamenti, basati sulle peggiori motivazioni. Non si tratta, nelle due interpretazioni, del *medesimo peggio*. Nella prima è la sofferenza, unica dignità dell'uomo. Nella seconda, è la bassezza, il vizio che Gustave odia al disopra di tutto – ostinazione nella stupidità, ristrettezza delle ambizioni, cieco materialismo, viltà, regno del ventre e del basso ventre, feroce indifferenza.

Gustave è costretto a puntare sui due *tableaux* per questa semplice ragione, che l'universalizzazione, fondamento del pensiero cattivo, non può farsi se non ci si priva del proprio unico privilegio, nell'uno e nell'altro caso. Difatti, nel primo, tutti gli uomini diventano delle Justine; in questo caso, la *Santa nera*, secondogenito dei Flaubert, non è più la sola a soffrire. Ed è proprio quello che egli vuole: poiché io arrostisco nell'inferno, che anche gli altri vi arrostiscano; la squalifica riguarda l'intera Creazione. Ma se tutti gli uomini sono degli Adami maledetti, Gustave rientra nei ranghi: il diritto negativo, basato sulla sofferenza, diventa la cosa più condivisa del mondo. E, nella seconda universalizzazione, se tutti gli uomini sono di animo basso, e se la bassezza dà loro la felicità – stupidità e salute, ripete spesso, non occorre altro – il giovane perde ugualmente il proprio privilegio: questa

volta è la bassezza ad essere la cosa più condivisa; da sé, come da chiunque altro, egli non può aspettarsi che il peggio; codesta universalizzazione non gli riesce che troppo facile: sappiamo che egli non si ama. Gustave se la cava saltando da un'idea all'altra, nel momento in cui l'universale sta per richiudersi su di lui.

L'intenzione di Gustave, nella seconda interpretazione del principio del pensiero cattivo, non ha niente di metafisico: si tratta di squalificare l'essere del genere umano, in quanto gli uomini pretendono di avere i diritti che mancano a Gustave: non soltanto quello di possedere e di godere, ma altri, meno materiali: la *dignità* è un diritto, la *rispettabilità* ne è un altro; i due si fondano sui servigi resi alla società, ciò che suppone, alla base, il diritto di essere buoni, o piuttosto, secondo Gustave, di credersi buoni; l'ottimismo è un diritto su se stessi e sugli altri: ho il diritto di credermi buono, di crederti buono fino a prova contraria, tu hai il diritto di credere alla mia bontà, alla bontà della specie. Vi è una connivenza fra tutti i membri della società: l'uomo è possibile soltanto se ciascuno fa a tutti, tacitamente, la promessa di non andare al di là delle apparenze. La determinazione di Gustave è di nuocere: la sua attività passiva si assegna come obiettivo di *distruggere* l'uomo, rifiutando ogni connivenza con le menzogne vitali di questo animale un po' pazzo, per scoprire, dietro all'inconsistenza del commediante la bestia umana, il porco. Nuocere, in questo senso, è *smascherare*: quando ha disgregato tutte le nostre povere difese e ha scoperto in noi i fetori della carogna, se ne diletta: non che ami quegli odori putrescenti per se stessi; gode che la nostra specie abbia cattivo odore. Il *sapere*, quale egli lo concepisce – quale è per parecchia gente – rappresenta il pensiero cattivo in quanto rovina l'umanità, codesta illusione volontariamente mantenuta da tutti. L'intenzione distruggitrice di queste ricerche ci è chiaramente spiegata in una lettera a Ernest datata 26 dicembre '38 (Gustave ha appena compiuto diciassette anni): «Da quando non siete più con me, tu e Alfred, io mi analizzo di più, me e gli altri. Seziono senza tregua; la cosa mi diverte, e quando finalmente ho scoperto la corruzione in qualcosa che si credeva pura, e la cancrena nei punti belli, alzo la testa e rido». In questo brano, lo si noterà, Gustave non pretende di essere diverso dagli altri. Non si tratta, qui,

di oggettività scientifica, ma, come indicano queste due parole «*quando finalmente*», di accanimento, perché, sembra che ci dica, bisogna scavare a fondo, in certi casi, per scoprire la cancrena; qualche volta, l'adolescente è tentato di abbandonare la propria impresa: è da disperarsi, tutto sembra sano. Per fortuna, il suo partito preso iniziale lo costringe a continuare la ricerca: esiste codesta corruzione dell'anima; quali che siano le apparenze, *bisogna* che egli la trovi: in sé come nel vicino. Prima di tutto, la cattiveria essendo incondizionata, il Cattivo deve volere il proprio male. Del resto, non fa, da buon colpevole, che calcare la mano sul giudizio che altri hanno dato di lui: condannato, si condanna, è il momento masochista della malignità. Ma, soprattutto, i comportamenti altrui sono raramente decifrabili: sono conseguenze senza premesse, avvenimenti opachi che «gli saltano addosso come ladri», o che gli scappano sotto al naso: il solo oggetto della sua analisi che egli possa «sezionare» fino in fondo, è lui stesso; in tal senso, quando scopre con digrignante voluttà il fango della sua anima, non cerca soltanto di esasperare le proprie piaghe; lo scopo essenziale è di svelare in sé, a sé e da sé le tare universali della specie. Che accusi se stesso o che accusi gli altri, non ha che uno scopo: demitizzare l'uomo, questa «meraviglia della civiltà», che Achille-Cléophas incarna così bene, con la sua Scienza, la sua Gloria e la sua virtù congenita; mostrare che questo essere degno e rispettabile non è che il sogno orribile delle scolopendre. \*\*\*\*\* Che la sua intenzione sia di distruggere, e non di conoscere, è quel che implica chiaramente il riso «satanico» a cui si abbandona quando finalmente il putridume gli è apparso. Perché ridere, piuttosto che piangere, se non perché *sperava di scoprire il Male*, che è una maniera passiva di farlo? Riso sado-masochista: egli si fa beffe del ridicolo contrasto fra le sue illusioni, la sua falsa coscienza di se stesso e la sua realtà, è sadicamente felice d'aver preso gli altri con le mani nel sacco: Gustave si lasciava abbindolare, ma era sincero, gli altri sono degli imbrogliatori. Vedremo più tardi che quella impresa ancora troppo passiva: «*smascherare*», si trasformerà, grazie all'arnese letterario, in quest'altra, dieci volte proclamata: «*demoralizzare*». Scoprire l'abiezione, sia pure silenziosamente, è già punirla: se questo Tartufo, l'uomo, appare nudo – e



senza saperlo – anche a un solo «analista», eccolo castigato della propria impostura: è il primo tempo; la letteratura, in un secondo tempo, completerà il lavoro, svelando ai lettori la loro inumanità. È su codesto postulato maligno che si fonda il gusto di Flaubert per il «fatterello autentico»: l'analista di se stesso richiede inoltre che gli si riferiscano dei comportamenti chiaramente ignobili, usati, stavolta, dagli altri, e sui quali possa esercitare il suo bisturi. La Corrispondenza formicola di pretese «osservazioni», il senso delle quali è sempre lo stesso: bestialità, bassezza, vigliaccheria, ignobiltà. E, molto più tardi, una sera, allorché Flaubert non è ormai che una vecchia gloria, il giovane Sully-Prudhomme, che lo ha lasciato poco prima, e lo conosce appena, sbigottito, preoccupato, annota i discorsi che ha tenuto il grand'uomo. Quando mi si riferisce un'azione spregevole, ha detto Gustave, «mi si fa altrettanto piacere che se mi si desse del danaro». Non si tratta soltanto del fatto che l'avvenimento conferma le sue idee: è che lo si racconta, dunque è noto a tutti; il castigo è nella pubblicità. Preso con le mani nel sacco! Egli spera d'altronde che questa rivelazione pubblica avrà per il colpevole conseguenze più gravi ancora, che sarà picchiato, dileggiato, gettato in mezzo alla strada; quando i suoi voti sono esauditi, che manna! A quindici anni Gustave sente dire che il censore del collegio è stato sorpreso in un bordello e sta per esser tradotto dinanzi al Consiglio accademico: egli esulta: «Ecco una cosa che mi rallegra, mi ricrea, mi diletta, mi fa del bene al petto, al ventre, al cuore, alle budella, alle viscere, al diaframma... addio, perché questa notizia mi fa impazzire».\*\*\*\*\* Ciò che lo manda particolarmente in estasi nella disavventura del sorvegliante, è la sofferenza del disgraziato: «Quando penso alla faccia del censore, colto sul fatto e che se la fa addosso, prorompo in esclamazioni, rido, bevo, canto, ah! ah! ah! ah! ah!...». Più esattamente, è l'espressione visibile di quella sofferenza: il contegno del colpevole, la sua aria avvilita. Ecco una vera cattiveria passiva. Accade tuttavia – ed è il caso più comune – che la sanzione non sia così brutale e anzi che sfugga alla vista; solo il giovane «osservatore» la sorprende: essa è nel gesto in se stesso, che sarà ridicolo, nella frase pronunciata, che pretenderà di esser nobile e svelerà da sé la propria ignominia. Non a tutti i

testimoni, troppo occupati a mentire, a mentirsi: alla sola chiaroveggenza del ragazzo cattivo. Basta a Gustave che la sentenza sia il portato dell'atto stesso, che distrugge l'umano mentre pretende di fabbricarlo: come se la bassezza fosse il proprio castigo.

Malevolenza applicata con lo sguardo, questa cattiveria non si traduce mai in atti. Osservare, per lui, è incaricare il corso delle cose di eseguire in vece sua le sentenze che egli emette clandestinamente; meglio ancora: di fargliele conoscere eseguendole. Non che l'odio passivo e nascosto sia il fondamento universale dell'osservazione, e quindi della scienza. Si tratta di una specie particolare di attesa scrutatrice, che chiamerò *femminile*, perché corrisponde alla speciale situazione della donna nelle società, in cui essa resta ancora un essere relativo, che vive in connivenza con i suoi oppressori, approva lo *status* che la abbassa al di sotto di essi, e condivide i loro interessi in maniera tale da renderle quasi impossibile di spezzare ogni solidarietà con loro, ribellandosi. Così vivono, per colpa nostra, le nostre «spose», avvelenate dal mondo Altro che appartiene all'Altro, al Primo-Sesso, con un avvenire inevitabile che esse non si risparmiano di profetizzare. L'asprezza è in tutte, nascosta: esse hanno troppa paura per pronunciare le sentenze: ma il rancore si accumula, e quando la misura è colma, esse attendono che il rapporto degli uomini col mondo contenga in sé la sanzione naturale dei loro vizi. È un osservare: un osservare, in un salotto, quel marito, cortese, servizievole, di cui la sposa conosce la profonda volgarità; un osservare il modo con cui egli flirta, nascondendosi da lei; sentirgli ripetere per la centesima volta frasi che egli crede inventate per l'occasione; ascoltarlo, quando i suoi superiori gli rivolgono la parola, e divertirsi del suo zelo un po' servile o della sua goffaggine; abbottonato per gli altri, essa gode che, per lei, egli sia nudo come un verme. La conoscenza arriva al dettaglio: essa aspetta dall'atteggiamento, dall'abito, da ogni particolarità sensibile, la denuncia oggettiva di quegli oppressori, condannati sotto i suoi occhi al ridicolo. Anche gli oggetti entrano nel gioco: una poltrona troppo ampia o troppo piccola può rendere ridicoli quanto un copricapo troppo largo o troppo stretto; fin dalla soglia, la donna, piena di rancore, ricerca i segni della sanzione futura e li dettaglia nell'unità di un'anticipazione risentita. Le

sedie sono troppo alte, il carnefice-complice troppo basso: farà cattiva figura; concepita la previsione, la donna prova uno spasimo di gioia nel vederla realizzarsi così presto. E il procedimento non è riservato al solo torturatore capo – se ne esiste uno: lo si estende agli aiutanti, alle criminali che tradiscono il proprio sesso e, alla fine, al mondo intero. Naturalmente questi castighi passano inavvertiti: in ogni caso, il colpevole non è cosciente della punizione che gli viene inflitta. Tanto meglio: per prima cosa l'integrità della sua persona dev'essere conservata. E poi, soprattutto, la condanna sarà più profonda, la degradazione più completa, se il condannato non se ne accorge nemmeno. Tale è il segreto di certe pazzesche risate femminili. Tale anche quello della nera voluttà di Emma, quando Charles fallisce l'operazione al piede cavallino. Gustave è donna, vedremo perché: nel suo preveggente rancore sta la sorgente del suo potere d'osservazione; la sua passività guidata è un'apertura al male: egli guarda, dettaglia, seleziona, sicuro che una combinazione, improvvisamente vistosa, di cose e d'individui ben determinati, colmerà d'un sol colpo le sue speranze e denuncerà l'inermità della specie nella persona del tale o del talaltro dei suoi rappresentanti particolari. Colpo doppio: il rapporto interno dell'uomo con l'ambiente svela oggettivamente la nostra irrimediabile bassezza; al contrario, il verdetto muto delle cose mostra che il cosmo è ostile al genere umano e lo rifiuta. E come spera, si dirà, Gustave di sfuggire alla trappola dell'universale? questo non si richiuderà su di lui come su tutti noi? La risposta è data dal giovane stesso a tre distinti livelli, ma dialetticamente legati: 1° *Egli non sfugge* alla trappola che si è tesa da se – tanto più che la maggior parte delle sue induzioni si sviluppano sulla base della sua esperienza intima: il che basta a mostrare, pensa, che la «maledizione d'Adamo» pesa su tutti i membri della specie; il testimonio a carico è tanto più convincente in quanto comincia con l'accusare se stesso. 2° *E tuttavia vi sfugge*. Per la semplice ragione che è cosciente della propria bassezza e che ne soffre. Il dolorismo viene a salvare Gustave al momento giusto: quel riso sadico che lo scuote quando scopre la propria cancrena, è anche un riso di disperazione. Quando *rifiuta* così l'universale, ha perduto in anticipo, lo sa, ma, per questa stessa ragione, il suo impotente orrore della realtà umana, *in*

*lui*, gli dà un'altra dimensione: attraverso il suo disgusto riflessivo, sfugge alla sua condizione d'uomo. Ma, si dirà, se il mondo è del Diavolo, e se tutti gli uomini sono dannati, non sono forse, per definizione, immersi, dalla nascita alla morte, nei supplizi? Non si cadrà da Scilla in Cariddi, cioè a dire, dalla seconda generalizzazione nella prima? Se la sofferenza è merito, non basta essere uomo per divenire meritevole? A ciò, Gustave dà diverse risposte: in primo luogo, tutti gli esseri dall'apparenza umana non sono necessariamente degli uomini: vi sono i demòni, Isabellada, il signor Paul, che tormentano e non sono tormentati; poi bisogna distinguere tra la buona e la cattiva sofferenza: vi sono dolori – e sono i più diffusi – che non salvano, perché non nascono dalla riflessione e dal vano rifiuto della condizione umana, ma, al contrario, dalla sua accettazione. Il «pizzicagnolo» che fa cattivi affari, si tormenta sul serio; l'angoscia lo tiene sveglio la notte: non per questo è meno ignobile, perché la sventura lo colpisce nella sua pelle di pizzicagnolo, unicamente preoccupato dei propri interessi e del proprio ventre e che rispetta se stesso nel rispetto che tributa ai magistrati, ai notabili, alle autorità. Non basta, per essere onesti, detestare il proprio vicino: bisogna detestarlo in quanto uomo, e col medesimo odio che si deve a se stessi. Finalmente, anche tra coloro che si affliggono per buone ragioni, bisogna stabilire una gerarchia fondata su questi due caratteri: la profondità, l'ampiezza, l'intensità della «presa di coscienza», la delicatezza del sistema nervoso. Al sommo della scala sta Gustave: è perfettamente lucido, e soffre infinitamente. 3° Più nascosta, ma già virulenta, vi è in lui questa credenza che egli renderà presto palese: *per me*, non vi è trappola, *poiché io non appartengo al genere umano*. Strano convincimento, che trae origine da una situazione reale e vissuta, ma che sbocca necessariamente nell'immaginario. L'origine è l'«anomalia»: io non sono come gli altri. Ma gli altri sono gli uomini, tutti, coloro che un diritto divino ha istituiti fin dalla nascita. Abbiamo visto Gustave, nella rabbia, nella vergogna, nell'orgoglio contestatario, incarnarsi in un antropopiteco. Poiché gli si rifiuta lo *status* della specie, sfugge con questo alla infame condizione umana: chi sarebbe meglio situato di lui per comprendere che l'uomo è un miraggio, un sogno ipocrita? Gustave profitta della sub-umanità in cui lo si confina, per

respingere gli scopi di quelle bestie impazzite che si credono esseri umani. Lui si sente vicino agli idioti, ai bambini, ai cani, non assumerà la responsabilità dei vizi e delle false virtù che scopre *negli altri*. Perché è *al di sotto di essi*? Certamente: in partenza. Ma l'alto e il basso si invertono frequentemente in lui, come vedremo. Se non si lascia ingannare – foss'anche per la ragione che resta antropopiteco – dall'illusione universale che Achille-Cléophas e Achille condividono, non si trova quindi *al di sopra* del genere umano? Senza dubbio, vi sono in lui dei miasmi di umanità, come in Djaliouh, l'infelicità del quale è di non essere del tutto una scimmia: ma è proprio questo che gli permette di comprendere *gli altri* e di soffrire – senza, per questo, diventare mai, loro simile, né soprattutto loro prossimo. Fin dai tredici anni e mezzo, nel *Voyage en enfer*, lo troviamo in cima al monte Atlante a meditare sui vizi e le virtù di una razza lillipuziana che considera dall'alto; in seguito, lascerà raramente, e contro voglia, le cime immaginarie su cui si è installato. Comunque, bisogna segnalare, qui, che quello strapparsi alla specie inaugura, in certo modo, la scelta dell'irreale, opzione passiva di cui Gustave è perfettamente cosciente: ciò che torna a dire che sfugge alla trappola dell'universale, rifugiandosi nell'immaginazione. Torneremo con comodo su tutto questo. Notiamo soltanto che, per lui, la soluzione immaginaria di un problema non è una soluzione *falsa*, ma la sola soluzione valida per il quietista che ha fatto di se stesso, *contro il reale*, l'incarnazione di questo vetriolo, il Niente.

Ecco dunque la cattiveria passiva: lo sguardo del sub-uomo che nuoce passivamente all'uomo, costituendo il campo visuale come l'ambiente in cui quell'usurpatore si distrugge, o lo sguardo falsamente candido del bambino che, per un rifiuto di connivenza, squalifica la società intera nel vedere il Re nudo. Ma quell'umore maligno prende un'altra strada quando predice a ciascuno le peggiori sofferenze. Le peggiori: queste sono tutte violente come i buoni dolori, e, per soprammercato, lungi dall'elevare lo sciagurato al disopra della propria condizione, lo degradano un poco di più facendolo affondare. Sulla cattiveria che guarda in avanti, si fonda la profezia. Il carattere *altro, subito, sacro*, di ogni oracolo emesso, gli nasconde il desiderio pieno d'odio che ne è all'origine: in effetti, non si tratta che di

vedere, l'ho detto, la vita degli altri uomini, partendo dal principio numinoso che «il peggio è sempre sicuro». Subendo la propria vita come una cerimonia sacra – perché essa è manipolata dall'onnipotente volontà dell'Altro – Gustave vede ogni vita estranea *attraverso* lo svolgimento della propria e, in conseguenza, le assegna il *tempo del destino*. Non sempre: quando ciò gli va a genio, quando pensa che l'avvenimento predetto farà a qualcun altro, che egli non ama, un male cane. La Corrispondenza contiene speranze nerissime, che Cassandra ci propina come intuizioni di veggente. Gustave ci dice, per esempio, che fu tormentato assai presto dall'idea che suo padre sarebbe morto prematuramente. Ciò che fu. Ma quando, giovanotto, si angosciava pensando alla propria futura condizione di orfano, nulla, a quanto sembra, giustificava una simile angoscia. Nulla, se non il principio religioso che il peggio è sicuro. Ora, cosa c'è di peggio al mondo che perdere il padre? Soprattutto quando lo si adora. Dunque, il dottor Flaubert morirà: nel fiore degli anni, in piena gloria. È cosa satanicamente sicura. Convincimento poco sopportabile, ci dice, ma, tutto sommato, ci si abitua. Prova ne sia che, quando Achille-Cléophas morì per davvero, Gustave ne sentì poco dolore per avere, spiega, troppo spesso deplorato, *in anticipo*, questa disgrazia. Come dunque l'accoglieva, codesta profezia, che tornava senza tregua a stuzzicarlo? Come una preoccupazione lancinante? Come una voluttà proibita, tosto respinta dal terrore e che assumeva il travestimento del dolore? E se vi era soltanto dello spavento, di che genere era? Paura autentica di vedere un genitore amato scomparire, o l'unico rivestimento corretto che possa indossare un desiderio parricida per manifestarsi alla coscienza? Non gli capitava mai di pensare – con angoscia, sicuramente – che la scomparsa del medico-filosofo avrebbe tolto a tutta la Casa, e soprattutto al figlio maggiore, il più prezioso degli appoggi? Se il padre fosse morto tra poco, sarebbe stato necessario sostituirlo con un altro chirurgo primario; Achille, troppo giovane, era un candidato possibile, sarebbe finito medico di quartiere, né più né meno del fratello minore. E poi, lo si sapeva bene che il *valore Flaubert* si fondava prima di tutto su quello di Achille-Cléophas: senza quell'uomo eminente si sarebbe ridotto a nulla. Fin dall'adolescenza, il secondogenito desidera e prevede il peggio: al *pater*

*familias*, la morte; al fratello maggiore, una carriera miserabile che fornirà la prova del suo niente agli occhi di tutti; alla famiglia la decadenza, un ritorno alle infime classi da cui è uscita. Altre volte, senza dubbio, non si privava di rendere tutt'altro oracolo – *La Peste à Florence* ce ne è testimone: Achille sarebbe morto a venticinque anni; morte che non era poi tanto deplorabile: il peggio era il dolore del padre; Gustave lo temeva, perché avrebbe distrutto il buon Signore magnanimo, che non se ne sarebbe mai ripreso; ed anche, beninteso, perché il medico-filosofo, colpito al cuore dal decesso dell'usurpatore, non avrebbe avuto più una lagrima di riserva per la morte, egualmente prossima, del figlio minore. Forse Gustave sarebbe morto di dolore, di fronte all'infelicità di suo padre, ultima usurpazione di Achille, e il padre non si sarebbe addolorato per codesta seconda morte, provocata dalla sua ingiusta preferenza. Ma, dissimulato dietro a quei funesti timori, *La Peste à Florence* ci mostra un desiderio vizioso: che crepi quell'imbecille, affinché il «*confronto*» cessi e perché mio padre subisca alla fine il castigo dei suoi delitti. Lo ritroveremo, dopo il doppio lutto dei Flaubert, a profetizzare stavolta la morte di sua madre: la povera vecchia non ne ha ancora per molto, egli ne è sicuro. Del resto, aggiunge Gustave stranamente, la ama tanto, codesta sventurata donna, che, se ella volesse gettarsi dalla finestra, non avrebbe il coraggio di trattenerla. Insomma, la giovane Pizia sogna di completare il massacro: crepino tutti, padre, madre, figlia, e lo lascino finalmente solo. Per una volta tanto, l'augure si è sbagliato: la signora Flaubert sopravviverà. Ma egli non s'ingannava quando, quindicenne, in *La Dernière Heure*, racconto incompiuto che inaugura il ciclo autobiografico, mescolando tuttavia finzioni oracolari a realtà, profetizzava la morte di sua sorella Caroline. Ci tiene tanto alla scomparsa della famiglia Flaubert? Sì, nella esatta misura in cui riconosce di essere dipendente e si esaspera di sentire in sé un bisogno incontenibile dell'ambiente familiare. Così, quell'anima devastata confonde il desiderio con la profezia; essa *crede* a ciò che augura, e questo significa che si è persuasa che le richieste del suo rancore gli svelino l'avvenire e, nel medesimo tempo, per virtù di qualche magia nera, lo creino. Senza parere: non si tratta neppure di un incubo a occhi aperti – sempre un poco sospetto,

poiché, dopo tutto, codesti sogni li *produciamo* – ma d’una evidenza estranea, che egli non fa propria se non manipolandosi nell’ombra, e che egli sembra sopportare, ai propri occhi, nell’angoscia, come uno spettacolo estraneo: bell’esempio di attività passiva. Non si lascia mai ingannare interamente, tuttavia, poiché quei sogni diventano delitti nelle sue opere d’immaginazione, e poiché proclama orgogliosamente di essere cattivo.

Succede del resto che i suoi personaggi passino dalla veggenza alla maledizione, quest’ultima non essendo d’altronde, sotto l’effetto di una forte emozione, che una presa di coscienza della prima. Marguerite si fa beffe dei poveri, felice che essi già soffrano; e vota i ricchi alle peggiori sventure; così fa Mazza. E Garcia. L’autore stesso, a vent’anni, non si fa scrupolo di maledire la sua città natale: «La esecro, la odio, attiro su di essa tutte le maledizioni del cielo, perché mi ha visto nascere».

Resta il fatto che questi desideri, sia che si travestano, o che si svelino, sono proteste inerti, e che Gustave non muove neanche un dito per soddisfarli. Il fatto stesso dell’*augurio* sembra una realtà assoluta e nera, che lo sprofonda nel Male interiore e magicamente sollecita la catastrofe esteriore. Colui che maledice, incarica a parole l’*Altro* ad agire al proprio posto: la potenza sacra – Dio, forse – farà il necessario. In certi sistemi sociali, vi sono cariche che comportano il potere di scatenare la vendetta divina su una testa: il prete può gettare l’anatema, il padre di famiglia può maledire il figliuol prodigo, ma, quando Gustave maledice il suo prossimo, sa benissimo di non avere alcun potere magico, perché la Provvidenza farà ciò che vorrà; meglio: è già convinto che le ricompense vanno agli Isambart e alle Isabellada, agli Ernest, ai Paul e ai loro simili, che i peggiori dolori stanno all’agguato della gente della sua specie, e che son loro i maledetti. Le sue maledizioni, non potendo essere l’esercizio d’un potere, altro non sono infatti che la immagine inerte e verbale di un atto. Gustave si vendica con le parole, tanto più agevolmente in quanto è cosciente della propria impotenza. Come se il Male assoluto non fosse tanto, ai suoi occhi, l’effetto della maledizione, quanto la semplice comparsa di questa nell’anima di un bambino esasperato. In realtà, è l’esteriorizzazione, e il rovesciamento sugli altri, della condanna paterna contro di lui. In Marguerite – per esempio – è la



*bruttezza* – sentenza originaria pronunciata contro l’infelice – che si fa da sé maledizione della bellezza, nel senso in cui, fondamento totale dell’invidia, il negativo si spaccia per dissoluzione del positivo.

La «cattiveria» di Flaubert si evolverà nel corso della sua vita e avremo occasione di tornarvi su quando la «conclusione» di Pont-l’Evêque avrà definitivamente strutturato come carattere quel che non era che una storia individuale. Ma, fin d’ora, possiamo osservare che il giovinetto è un *cattivo inoffensivo*. Egli lo sa: quando la sua cattiveria cessa di essere contemplativa e preveggenza, è per depositarsi nel linguaggio; e allora è semplicemente verbale. Quando il gruppo Flaubert era al completo, che cosa faceva Gustave, profetizzando, maledicendo, se non rendere al linguaggio il suo potere magico? È la *frase* che è il Male, nient’altro. Gustave è cattivo per averla scritta o ruminata. In questo istante appare che la sua vera vendetta, quella ruminata dal suo rancore, non può, al contrario della *vendetta* classica, questa prassi negativa, procedere che dall’attività passiva, cioè a dire che deve essere un’azione ipocrita di sé su sé, che la vittima opera utilizzando la prassi dell’altro (la forza che egli esercita su di essa e che essa interiorizza come sua propria determinazione) in maniera da rendere i propri carnefici più colpevoli, testimoniando sotto il cielo vuoto: vedete come sono cattivo, il loro più grande delitto è di avermi reso tale. In realtà, se Gustave è attendibile, tutti fanno il male, tranne i cattivi. Questi non sono che le vittime del genere umano. Trasudano il male da tutti i pori, ma, legati come sono, in che modo potrebbero farlo? E poi, il Male che li rode, dopo tutto, è quello che è stato fatto a loro. A partire da questo punto, tutto si capovolge: perfidia e grandezza d’animo sono tutt’uno; la malvagità non nasce qua o là, a caso: essa suppone prima di tutto che l’eletto abbia subito un’ingiustizia profonda – la quale, nell’universo dell’altro, sia la più inflessibile giustizia – poi che la soffra come la passione più atroce, dunque che egli abbia la più squisita delle sensibilità e la più lucida delle coscienze. Il che non basta ancora: bisogna che quel martire, che quel diseredato, sia, *sotto giuramento*, il Signore del Non-Essere, che assuma la propria frustrazione e la riesteriorizzi in un sogno impotente, e cosciente d’esser tale: quello di abolire l’essere attraverso una conflagrazione universale.

Bisogna insomma che il cattivo, *contro la realtà che lo schiaccia*, si trasformi nel Principe dell'Immaginario e che abbia sufficiente costanza e forza per conservare questo titolo fino alla morte, sufficiente potenza immaginativa per costruire il Niente come un melodramma favoloso, dedicando ogni attimo della sua vita a squalificare la realtà per mezzo della fantasmagoria. Insomma, nel mondo di Gustave non è da tutti essere cattivo: per sollecitare un simile onore bisogna essere il migliore e il più disgraziato. Il giovane non conosce che un solo candidato il quale risponda a queste draconiane condizioni: lui stesso. Si elegge dunque, o si auto-promuove, come si preferisce, senza per questo amarsi o stimarsi di più. È, d'altronde, quanto conviene: passando continuamente dall'umiliazione a un aspro orgoglio impotente, il cattivo soffre perché non può soffrirsi.

---

\* Si comprenda che questa può perpetuarsi tal quale è, riapparire a intermittenze e, in questo modo, integrarsi in un ciclo ripetitivo, o abolirsi in un termine più o meno lungo. Ma, in ogni modo, il solo cambiamento che possa allora colpirla è la sclerosi o la stereotipia.

\*\* 21 ottobre '46. Egli ha venticinque anni.

\*\*\* 20 dicembre '46.

\*\*\*\* Vediamo qui, dialetticamente legati, il tema della noia e quello della vecchiaia. Poiché questo legame appare fin dalle sue prime opere, è lecito domandarsi da dove gli è venuto. Cercheremo di mostrare qui il senso e la funzione di esso. Ma, perché venisse alla mente di un ragazzo di riconsiderarsi annoiato fin dalla prima età, ossia vecchio *di nascita*, bisognava da principio che le due *parole* gli fossero state date contemporaneamente. E certo si può dire che quell'idea: «i vecchi si annoiano» appartiene alla cretomazia della saggezza delle Nazioni. Simone de Beauvoir ha mostrato in *La Vecchiaia* la parte di verità che essa contiene. E bisogna anche che qualcuno – uomo o donna – l'abbia formulata ben presto davanti a Gustave. Chi? Non lo sapremo mai. Tuttavia non si leggerà senza stupore il brano seguente della tesi di Achille-Cléophas (svolta nel 1810):

«S'incontra di rado nelle case private, ma abbastanza di frequente negli ospedali, una disposizione d'animo nociva all'operazione. Lo stato di cui intendo parlare è la noia, sorta di bisogno che sta al lavoro, all'occupazione, come la fame agli alimenti solidi; e allo stesso modo che la fame non è sempre spinta al punto di far sentire all'uomo se sono gli alimenti che gli mancano, egualmente la noia spesso non sa quel che le occorre.

«La noia, che può prodursi in tante maniere, come per la mancanza di cose capaci di occupare, per l'assenza di un oggetto che si ama appassionatamente, per la monotonia delle impressioni, il che ha fatto dire:

*La noia nacque un giorno dall'uniformità,*

*è dovuta, negli ospedali, a quasi tutte queste cause riunite...*

«I bambini, poco sottoposti all'influsso dell'abitudine, vi vanno poco soggetti, mentre gli adulti, e soprattutto i vecchi, vi sono più esposti. Questi ultimi, in particolare, si compiacciono di conservare la loro maniera d'essere ordinaria.

### *Ad una certa età*

*Il vaso è già imbevuto, la stoffa ha la sua piega.*

(La Fontaine)

«Un asilo impenetrabile alla pioggia e ai venti, un letto più conveniente per il suo dolore, delle cure meglio intese, spesso non possono sostituire la sua capanna o la sua soffitta, il misero giaciglio che divideva coi suoi e i deboli soccorsi che ne riceveva:

*Sia istinto, oppure sia riconoscenza*

*L'uomo, per la segreta sua tendenza,*

*Al luogo dov'è nato porta amore*

*E lo abbandona solo a malincuore.*

(Gresset, *Ode sur l'amour de la patrie*)

«Questo stato d'animo scomparirà, non appena il malato farà conoscenza con i suoi vicini:

*L'infelice esigente non è verso gli amici.*

(Delille)

farà il racconto dei propri mali, ascolterà quello delle loro speranze, ne concepirà lui stesso, si abituerà al servizio del personale, distinguerà soprattutto le cure delle suore, somministrate più per scelta e per umanità che per dovere, e giudicherà favorevolmente il medico che troverà sensibile, e sempre rispettato».

Come si può vedere, la spiegazione della noia è semplicistica. Non è men vero che il dottor Flaubert nota come i bambini vi vadano meno soggetti «mentre... i vecchi...», ecc. Se ha sorpreso suo figlio, verso i dieci anni, a sbadigliare, non gli avrà forse detto: «Ti annoi? alla tua età! I bambini non si annoiano: bisogna essere molto vecchi per annoiarsi». E il bambino, prendendo la predica alla rovescia, e lungi dal pensare: non sono vecchio, dunque non conosco la noia, si è riferito per prima cosa alla sua condizione vissuta, e si è detto – con l'aggressiva docilità che gli si conosce: mi annoio, *dunque* sono vecchio. Accettando la propria condizione di bambino di otto anni e – malafede o malinteso – di venirne rinfacciato dal padre, questa condizione egli la integrava alla maledizione paterna: suo padre l'ha fatto nascere vecchio, col desiderio di morire, disgustato dalle cose di quaggiù, dunque suo padre gli ha dato quella «noia radicale» che altro non è se non l'interiorizzazione della vecchiaia. Comunque si prenda la cosa, stupisce che il dottor Flaubert, undici anni prima della nascita del figlio, che radicalizzerà lo «spleen» nella propria vita e nella letteratura, si sia creduto obbligato di consacrare a codesta «disposizione dell'anima» un lungo brano della sua breve tesi.

\*\*\*\*\* 9 agosto '46.

\*\*\*\*\* 2 dicembre '46.

\*\*\*\*\* Flaubert fa allusione ai suoi antichi amori.

\*\*\*\*\* Dice ventidue. Ma la crisi (gennaio '44) ebbe luogo quando aveva appena compiuto ventitré anni. Ciò basta a mostrare che se l'aspettava da *almeno un anno*.

\*\*\*\*\* Ciò che egli fa di sé, diventa per e mediante l'Altro un carattere oggettivo che conferma la sentenza esteriore. Quando fugge, lo riafferrano, fugge ancora, e si espone, con questa fuga, ad essere riafferrato. Inversamente, ogni carattere oggettivo, quale che ne sia l'origine, è interiorizzato come *alterità*; tutte le diastasi soggettive si mettono all'opera per digerirlo. Lo vedremo nella seconda parte.

\*\*\*\*\* E più tardi, nelle lettere che scrive alla signorina Leroy de Chantepie.

\*\*\*\*\* 4 settembre '52.

\*\*\*\*\* Più ancora che in *Passion et Vertu*, la violenza finale, assassinii e suicidio, appare come puramente patetica. Djalioh non ha voluto violare né uccidere Adèle: l'ha lacerata con i suoi artigli quando non pensava che a carezzarla; allo stesso modo, non ha neppure avuto l'idea di uccidersi: è la tempesta nel suo corpo, una tempesta *subita*, che l'ha gettato, testa in avanti, contro un muro. Insomma, non ha fatto nulla; codesta esplosione distruttrice non è neppure un rifiuto: è la somatizzazione dell'impossibilità di vivere.

\*\*\*\*\* Un brano che abbiamo già citato non lascia dubbi sull'identità fondamentale del signor Paul: è, dice «(un) mostro, o piuttosto questa meraviglia della civiltà che ne portava tutti i simboli, vastità della mente, aridità di cuore». Tuttavia, il parallelo fra i due mostri: «Ecco il mostro della natura in contatto con quest'altro mostro...», mentre si impone, tende a far deviare, a mascherare il simbolo: Gustave parte battuto fin dall'origine, ciò significa che non oserà mai paragonarsi a lungo ed esplicitamente al suo Creatore. Ciò è comprensibile: fra un padre autoritario e suo figlio, i rapporti sono univoci; per stabilire un confronto, bisogna che i rapporti di reciprocità siano almeno teoricamente possibili. Per tale ragione, Gustave può maledire in segreto il suo Genitore, ma gli è vietato di mettersi al suo stesso livello: Achille-Cléophas, Dio perverso, resta sacro fin nelle sue esazioni. Dal momento in cui Djalioh e il signor Paul sono messi in parallelo, quest'ultimo cambia di personalità. Difatti, la maggior parte del tempo, è un damerino, un ozioso, un imbecille accorto e cattivo, sprovvisto di sensibilità. Questo scienziato non è che un dilettante e non si trova bene che nei salotti, in compagnia di cretini «in guanti gialli e azzurrastrì, con occhiale, frac a coda di rondine, teste di Medio Evo e barbe», i quali possono essere cicisbei o industriali di Rouen, ma che certamente non sono Accademici. Paul in questi brani non è che un primo abbozzo di Ernest, il meschino Lovelace di *Passion et Vertu*. Del resto ha due funzioni ben diverse nella trama: è il terribile Demiurgo, meraviglia della civiltà, a cui riesce un esperimento molto atteso, creando, nell'aridità del suo cuore, una carne da sofferenza, il cui innegabile destino è di morire di dolore; ed è anche un uomo agiato, «col vento in poppa», che frequenta gli snob, si fa vedere la mattina al «Bois de Boulogne» e la sera al teatro des Italiens; soprattutto è il marito amato e totalmente indifferente, di Adèle, disperatamente desiderata da Djalioh. Fra Paul <sup>I</sup> – che esplora il mondo e serve la scienza – e Paul <sup>II</sup>, amabile prodotto della Parigi mondana, nessun apparente legame, ma neppure incompatibilità: quel biologo *dilettante* potrebb'essere l'uno e l'altro contemporaneamente o successivamente; non è cosa rara. Se tuttavia fosse il caso, dovrebbe frequentare uomini di scienza, osservare con essi la sua creatura, insomma spingere l'esperimento fino in fondo. Ma no: non ne fa nulla. O, se lo fa, ci si è ben guardati dal raccontarcelo. Gustave nota di passaggio il vivo interesse dei naturalisti per il mostro. Ma Paul <sup>II</sup>, una volta riuscito l'incrocio, sembra disinteressarsi del risultato: trascina l'antropopiteco dappertutto, indifferente, vagamente sprezzante, come se fosse un domestico interamente devoto, una curiosità atta a far ridere in società. Soprattutto, la sua grande «aridità di cuore» l'acceca al punto da nascondergli l'amore e i meriti della donna che non vive che per lui. Paul <sup>II</sup> non sarebbe Achille, l'usurpatore, il freddo beneficiario d'un amore paterno, che avrebbe fatto felice Gustave, se ne fosse stato l'oggetto? Sì, senza dubbio alcuno, lo è: e il paragone può instaurarsi fra i due fratelli, il maggiore dei quali s'intende così bene di nessi logici, e il minore di ragioni del cuore. Adèle, a prender così le cose, rappresenta, in primo luogo, il favore del Padre, concesso al suo primo figlio, rifiutato al secondo. Ma non dimentichiamo che la novella è stata scritta dopo l'incontro di Trouville: ciò significa che la giovane donna riceve un altro compito, che è di rappresentare Elisa. La gelosia di Flaubert è su due piani: è geloso di suo fratello e di Maurice Schlésinger; dimodoché Paul nella misura in cui Adèle incarna il fantasma di Trouville, deve presentare qualche tratto di Maurice, amante indegno e tiepido, come lo sarà Arnoux nella seconda *Éducation*.

\*\*\*\*\* Due, a rigore, quando vuole ancora bene a Ernest. Sarà preciso su questo punto, un anno dopo, all'inizio di *Agonies*.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* L'esitazione del giovane autore è tale, che scrive qui «un braccio senza un pensiero» e due righe dopo «tutto per il pensiero». Non vi è tuttavia contraddizione che nelle *espressioni*. I significati restano compatibili: il pensiero che manca al braccio secolare è il grande sogno costruttivo le cui radici affondano nell'affettività; è anche questo presentimento patetico della vita che Flaubert intenderà di sottolineare, nel ciclo autobiografico, quando scriverà: «La mia vita è un pensiero». Ma quando definisce Almaroës con le parole «tutto per il pensiero», oppone *prima* l'intendimento – sistema rigoroso d'informazioni scientifiche – ai bisogni organici e alle passioni. L'ambivalenza è qui chiara: più tardi, Gustave prenderà i nostri bisogni troppo umani in orrore (e senza dubbio gli ripugnano fin da ora) ma l'assenza di bisogni è presentata, in questo testo, come un'inferiorità, è il difetto della corazza. L'apparente opposizione dei due membri della frase proviene, in ogni caso, dalla povertà del vocabolario. La penna sempre scorrevole di Gustave assegna al medesimo termine due compiti poco compatibili tra di loro.

\*\*\*\*\* Il tema dell'edera, qui presente sei mesi prima del suo impiego in *Quidquid volueris*, rivela abbastanza chiaramente i suoi elementi negativi. Insomma, in *Rêve d'enfer*, i rapporti sono rovesciati: l'edera è il soggetto *pratico*: trattiene insieme materiali inerti che si sparpaglierebbero senza il suo sforzo sintetico. Ma, beninteso, la parola «ruderì» non mira qui al bello, né al sublime: designa semplicemente gli elementi accozzati di un'esperienza involutiva. L'attività sintetica prolunga l'agonia delle rovine: peggio, è questa che le degrada. Constatiamo una volta di più che vi sono, in Flaubert, dei motivi tenaci, degli schemi operativi che passano da un'opera all'altra e, in una prospettiva generale che non varia, possono esprimere tanto l'aspetto positivo di un'esperienza, quanto quello delle sue determinazioni negative. La stretta affinità «edera-ruderì» è una linea di forza, è una piega dell'immaginazione creatrice; il verbo deciderà della realtà simbolizzata: se l'edera *sostiene* o si *aggrappa*, tutto cambia. Insomma, parrebbe trattarsi di una sintesi passiva, il cui significato è ogni volta determinato a livello dell'intenzione pratica. Ciò non vuol dire che l'agglomerato non abbia, in se stesso e prima di ogni intervento, un valore indicativo. Ma questo non è, in se stesso, *espressione*, è, più profondamente, l'indistinzione fra struttura e superamento. Ciò che dà non è mai il *significato* ma il senso: vi torneremo tra poco.

\*\*\*\*\* Questo castello, nessuno può dubitarne, è la trasposizione dell'Hôtel-Dieu: ma, qui, il simbolismo è esplicito.

\*\*\*\*\* Per dirla tutta, su questa eternità stessa, Gustave non ha idee troppo precise. Talvolta interpreta la parola nel senso di *immortalità*: «poiché era condannato a vivere» e questa vita senza termine è concepita, per definizione, come un processo temporale. Altre volte, si tratta proprio della negazione di ogni durata – per esempio: proprio qui. E accade anche che Almaroës consideri la propria morte: «Sapeva che giorno verrebbe in cui il nulla porterebbe via quel Dio, come quel Dio avrebbe, un giorno, portato via lui». «Condannato a vivere» significherebbe, in questo caso, che non può uccidersi con le proprie mani, ma che l'Onnipotente l'ha regolato come un orologio. Finirà col fermarsi. In questo medesimo brano, un poco dopo – altri nella stessa novella, lo contraddicono –, anche Dio è mortale, ciò che, se ve ne fosse bisogno, finirebbe di dimostrare che incarna il *pater familias*.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* 7-8 luglio '53, Croisset. A Louise Colet.

\*\*\*\*\* Nel caso in cui queste allusioni a Le Poittevin sembrassero oscure e prive di fondamento, rimando al capitolo che tratta dei rapporti tra i due amici.

\*\*\*\*\* Lo rinnova ogni volta che s'impadronisce di un'anima.

\*\*\*\*\* Dovremo studiare più tardi quel che significa per il giovane Gustave l'*incarnazione*: ma il lettore ha compreso fin da ora che l'adolescente, benché continuamente tormentato dagli stessi problemi e benché non scriva che per trovar loro delle soluzioni, non ha *mai* la deliberata intenzione di dipingersi: i personaggi che inventa, le situazioni in cui li pone, non sono mai semplici travestimenti dell'autore. O, se lo sono, l'adolescente non lo sa con precisione e non l'ha mai *voluto*: la storia che inventa, crede spesso

che l'abbia sedotto per la sua ricchezza o la sua pateticità. Tutto dipende dal soggetto, dall'ispirazione, dal momento: nel caso migliore, una sottile pellicola, semi-traslucida, lo divide dai suoi protagonisti; in altri casi, come la coscienza in Hegel, egli si proietta, si oggettiva, si aliena e *non si riconosce* in quel che non è che la sua <sup>ri-presentazione</sup> esteriore. Gli è che il motivo profondo, ma implicito, di ogni racconto è il desiderio di vedersi come Altro – cioè a dire come lo vedono gli Altri – per il motivo che prende il suo Essere Altro per la propria verità. Ma subito, producendo *un Altro*, cioè a dire un estraneo, nella concezione stessa, l'intenzione fondamentale si altera e codesto estraneo si *propone per se stesso* in una indecifrabile opacità.

\*\*\*\*\* Si noterà la posizione di Almaroës: egli si distende sul dorso, indifferente, inattivo. È la donna che si distende su di lui, che lo manipola, lo accarezza e, con la mano o con la bocca tenta di accendere il suo ardore. Gustave descrive qui, non senza piacere, la posizione erotica che meglio conviene alla propria passività, e risuscita le manipolazioni materne. Ne riparleremo.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Scriverà, qualche mese dopo, *La Dernière Heure*, curiosa opera che rappresenta il passaggio dalla finzione all'autobiografia. L'eroe dice «Io» come nelle *Mémoires* e si suppone che, prima di tirarsi un colpo di pistola, voglia riassumere tutta la propria vita. Per quel tanto che se ne può giudicare (l'opera è rimasta incompiuta) è la vita del giovane Gustave. Un solo elemento di finzione – ma considerevole: l'eroe ha appena perduto la sorellina che adorava. Effettivamente Caroline, figlia di Caroline, era di salute delicata: Gustave ha dovuto spesso immaginarsi che sarebbe morta. In *La Dernière Heure* egli profeticamente la uccide.

\*\*\*\*\* La bruttezza di un agente pratico e impegnato in un'impresa collettiva, interviene poco, o affatto, nelle sue motivazioni. Reciprocamente, i suoi compagni non la notano – o la dimenticano. Gli è che la prassi segue altri criteri.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Abbiamo di lui dei progetti di melodramma, riuniti da Bruneau nella sua opera ammirabilmente documentata su *Les Oeuvres de Jeunesse de Flaubert*. La madre vi è sempre presente. Li studieremo quando tenteremo di capir la sessualità di Flaubert ovvero il «complesso di Edipo in una famiglia semi-patriarcale». Per la maggior parte sono contemporanei delle novelle che abbiamo appena analizzato.

\*\*\*\*\* Lascio da parte una novella molto significativa: *L'Anneau du prieur*. Bruneau ha mostrato che essa s'ispirava molto da vicino a un modello didattico di dissertazione pubblicata in un manuale dell'epoca. Ma non è questa la ragione che ce la fa scartare, dal momento che lui stesso riconosce come il senso dato da Gustave alla storia è del tutto personale e contrario a quello proposto dal modello. Benché si tratti ancora dei rapporti tra padre e figlio, e del troppo crudele castigo di un colpevole, il tema principale – la totalizzazione dell'esperienza – ci obbliga a studiarlo in un altro capitolo, quando ci domanderemo perché tutte le opere di Flaubert sono delle totalizzazioni esaurienti.

\*\*\*\*\* Ernest vi collabora qualche volta.

\*\*\*\*\* 27 dicembre '52.

\*\*\*\*\* Si tratta di *Servitù e grandezza militari*.

\*\*\*\*\* La sottolineatura delle tre indicazioni temporali è mia.

\*\*\*\*\* Quando dico: libero, mi s'intenda. Vi è spontaneità, ma soltanto a partire da un'essenza prefabbricata.

\*\*\*\*\* In *Agonies* ne riparla e ci mostra, in maniera molto inverosimile, ma tipica, un «grand'uomo» dissotterrato – oggetto innominabile – sotto gli occhi della folla, di quella folla che voleva linciare Marguerite.

\*\*\*\*\* Vi sono anche, si dirà, i «giri» del dottor Flaubert, gli abbacinamenti del bambino, solo nel calessino, al fianco di suo padre. È vero, ma farò notare che la felicità del piccino si fonda in questo caso anche sulla perdita di se stesso. Egli non è che il riflesso dell'eccellenza paterna, oppure si diluisce

nell'Onnibontà di Lui. E poi è certo che la sua gioia era rosa dall'inquietudine: quando il bambino si perde nel mondo, il mondo non domanda nulla. Non si può né riflettere nella calma il dottor Flaubert, né dissolversi serenamente in lui: è il Padre terribile, il suo amore ha spietate esigenze, che il piccino non comprende del tutto, poiché quel Genitore magnifico è fondamentalmente attivo e esige degli atti. La paura, Gustave la dimenticherà più tardi: effettivamente è essa, in quell'epoca, che trionfava sulla gioia.

\*\*\*\*\* Torneremo su tutto ciò nella seconda parte dell'opera.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Goncourt, *Diario*, t. <sup>x</sup>, 1874-'75, p. 160.

\*\*\*\*\* È anche ciò che egli esprime chiaramente in *Quidquid volueris*: prima di *amare* Adèle, bisogna che Djaliòh comprenda che essa è di *un altro*. Prima, si limitava a includerla nella propria benevolenza universale.

\*\*\*\*\* Alle forze che mi rubano la mia prassi e l'utilizzano ad altri fini, si troverà sempre una struttura intenzionale. Ma tale intenzione può restare anonima. Io la chiamo altrove contro-finalità, designando così questa categoria universale: l'atto senza autore.

\*\*\*\*\* Non si tratta ancora, tuttavia, della personalizzazione.

\*\*\*\*\* La prima formula si trova in una lettera a Ernest; la seconda in *Un voyage en enfer*, la terza in *Un parfum à sentir*.

\*\*\*\*\* Effettivamente la parola è di Baudelaire che la applica al proprio male – molto differente da quello che rode Gustave – ma presa così in generale può venir buona.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Quando Isambart rivela all'infelice che ha voglia di gettarle del fango sulla gonna, di tirarle i capelli, di schiacciarle i seni, stiamo certi che qui si tratta dei desideri *sessuali* che suscitano in Gustave certe donne *troppo* brutte.

\*\*\*\*\* L'invidia è uno dei rari sentimenti che egli descrive nelle opere autobiografiche, con «franchezza» pari a quella delle sue prime novelle.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* E se l'invidia s'insinua – come ben spesso capita – nel nostro atteggiamento altezzoso, è perché nessuna convinzione è mai del tutto completa, e perché resta un'incertezza in noi: e se lui lo meritasse, quel posto?

\*\*\*\*\* Mannoni: Comunicazione alla Società francese di Psicanalisi, novembre 1963.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* «Il feticista *sa bene* che le donne non hanno fallo, ma non può aggiungervi nessun “ma tuttavia”, perché, per lui, il “ma tuttavia” è il feticcio», Mannoni, *op. cit.*

\*\*\*\*\* Che aveva appena avuto: come vedremo, si era fatto sverginare da una cameriera.

\*\*\*\*\* Nelle lettere a Louise, più tardi, Flaubert riprenderà l'epiteto per applicarlo alle proprie fantasticherie di adolescente.

\*\*\*\*\* All'origine della novella, vi è stata dapprima una meditazione sul delitto passionale: Flaubert ha trovato il suo soggetto negli annali giudiziari. Ossia, è a partire dal delitto, veduto come prova d'amore, che egli ha costruito la sua novella. L'intenzione feticistica (presentare il Male e farlo prendere per il solo Bene possibile) è dunque originale.

\*\*\*\*\* Questo principio formale del pensiero cattivo, Gustave lo vive, più che non lo esprima, nelle sue prime opere, benché esso sia implicitamente contenuto, fin dal suo primo scritto *conosciuto*, nell'assimilazione del nostro mondo con l'inferno. Ma vi fa chiarissimo riferimento, un poco più tardi, soprattutto nella Corrispondenza con Ernest. In particolare il 20 ottobre '39 (egli ha diciassette anni): «L'*ottomano* ha dato ieri un esame di licenza ed è passato. Era forse la sesta volta (che si presentava), lui diceva che era la seconda, ma *chi pensa al peggio pensa spesso il vero*». La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Sarà, lo sappiamo, il titolo che, per un momento, egli sarà tentato di dare al suo ultimo «Specchio del mondo» che si chiamerà finalmente *Bouvard et Pécuchet*.

\*\*\*\*\* Lettera a Ernest Chevalier, 24 giugno '37.



## 7. Le due ideologie

Gustave non si è accontentato di vivere la sua dolorosa condizione di cadetto: ha pur dovuto pensarla. Con questo, non intendo significare né che l'abbia compresa dal di dentro, né che ne abbia fatto la teoria: voglio semplicemente dire che ha creduto di chiarirla con le parole quando era, al contrario, un renderla oscura e un mitizzarla. In altri termini, si è accinto, come tutti all'inizio facciamo, ad accostarsi al vissuto attraverso le ideologie del suo tempo. Ne aveva due a disposizione: l'una, la Fede, gli veniva da sua madre; l'altra, lo Scientismo, da suo padre. È di quest'ultima che ci occuperemo per prima cosa – vedremo subito perché. Il *pater familias*, in effetti, non è soltanto il *Signore nero*, che crea il proprio vassallo per gettarlo deliberatamente nel peggiore dei mondi possibili, e neanche il sergente istruttore, incarnato da Pedrillo, e che rivela a Gustave la sua insufficienza insegnandogli per forza l'alfabeto. È anche un grand'uomo di provincia, una «capacità», un filosofo. Fuori casa, le sue parole sono ascoltate rispettosamente, in famiglia hanno forza di legge. Ciò che gli conferisce un'altra carica: quella di educatore e di modello. Insomma, quando ne ha il tempo o la voglia, *egli parla*: saltando di palo in frasca, con allusioni, sentenze; più raramente con discorsi ai figli, li impregna dei propri partiti presi, che immediatamente diventano Vangelo. La sua autorità resta così grande, che non può, anche non intenzionalmente, evocare dinanzi ad essi un ricordo personale, senza che la condotta che tenne nelle circostanze narrate divenga, ai loro occhi, esemplare, sacra. Così, l'etica del dovere e le idee meccanicistiche, benché si contraddicano radicalmente, sono accettate simultaneamente dai figli. Esse provengono dal medesimo eroe, dal Fondatore; nell'uno e nell'altro caso, egli si esprime tutt'intero. Quale

profitto ha ricavato Gustave da questo insegnamento? Come l'ideologia borghese è penetrata in lui? Come si è essa strutturata in quell'anima cupa che la respingeva con tutte le sue forze, e invano? Quale uso Gustave ha potuto farne per «illuminarsi» su se stesso e sul mondo? Noi non ne trarremo nessuna conclusione, senza aver studiato i due ritratti che Gustave ha schizzato di suo padre, l'uno molto posteriore alla morte di Achille-Cléophas, che lo dipinge sotto il nome di Larivière, l'altro, abbozzato nell'agosto del '39, lui vivente, che lo descrive sotto il nome di Mathurin.

A. – Analisi regressiva

Lo studio di queste due incarnazioni pare indispensabile, poiché l'unico legame valido della morale col meccanicismo, per Gustave come per Achille, è l'uomo celebre, che teneva discorsi sacri e comportamenti esemplari. Questi e quelli non varranno che quanto egli vale. Qui, la persona stessa del dottor Flaubert è posta in causa: per Achille il tempo non influirà sulla faccenda, suo padre resterà fino in fondo incontestabile, l'abbiamo già visto. E per Gustave? Torniamo al dottor Larivière: ciò che conferisce tanto valore alle pagine di *Madame Bovary* che si riferiscono a lui è che queste ci fanno vedere il padre morto attraverso il ricordo che Gustave, a trentacinque anni, conserva di lui. La testimonianza è irrefutabile. Non su Achille-Cléophas, ma sull'opinione che suo figlio ha di lui. Disgraziatamente, il culto del grand'uomo ha preso nel nostro secolo una virulenza tale che anche i critici più lucidi hanno visto in questo personaggio una «figura ammirevole» dipinta «con amore». Non è forse la più nobile e la più pia delle imprese, questo sforzo, tentato dal rampollo di un medico eminente, per restituire ai lettori commossi i tratti del suo genitore scomparso? *Dunque*, il ritratto è lusinghiero, forse abbellito: quale allegoria: il genio che immortala il talento!

Ma guardiamovi meglio: il lavoro di Flaubert è implacabile. Tutto, in Larivière, è positivo. E che ne rimane? Un niente. Peggio: una negazione.

Dunque, un grande di questo mondo, un principe della Scienza, un vero medico, ammirato, temuto, potente, che si annuncia con fracasso e fa la sua entrata in mezzo a un concerto di applausi. Ma quando? A qual momento del libro? All'epoca in cui Charles Bovary seguiva dei corsi a Rouen? Niente

affatto: quando la morte ha vinto, nell'istante in cui si dice: «La scienza non può più nulla». Lo so: in ogni modo era troppo tardi; ma precisamente per codesta ragione, se Flaubert avesse voluto colpirci di ammirazione, sarebbe occorso che convocasse il suo *deus ex machina* alla svolta di qualunque pagina, salvo che di quella. Ha un bell'aspetto, papà Larivière: dopo tutto sono i medici prestigiosi quelli che guariscono. Ma lui, chiamato a consulto, che fa? Una diagnosi. Impeccabile, senza dubbio, e poi dà una lavata di testa al suo collega: il superiore si presenta, procede a giudicare l'inferiore e lo condanna senza remissione: l'infelice ne resta schiacciato. Solo che, subito dopo, il pezzo grosso della medicina non ha più che una preoccupazione: filarsela all'inglese. Vi è, in effetti, nel libro, questa frasetta piena di sottintesi, che sembra essere sfuggita ai commentatori: «Canivet, che non desiderava *nemmeno lui* veder la signora Bovary morirgli fra le mani...». Nemmeno lui: qualcun altro desiderava andarsene senza farsi notare? il testo edito non aggiunge nulla. Ma in uno dei manoscritti pubblicati da Pommier troviamo un'indicazione che non lascia dubbi: «(Il dottor Larivière) uscì *col pretesto* d'impartire un ordine... *in realtà per andarsene...*». Lo so: anche i medici più coscientosi lo fanno: se non c'è più nulla da tentare, perché assumersi la responsabilità di una morte inevitabile? E riconosco che prudenze simili sono comprensibili. Resta il fatto che non vanno disgiunte da una certa meschinità. Si avrebbe torto, dite voi, a giudicare da questo i medici? Non dico altro: ne conosco che sono capaci di consacrarsi giorno e notte a un malato condannato, e riuscire a salvarlo a dispetto della Facoltà di Medicina. Ciò che è seccante è che Flaubert, volendo dipingere suo padre, abbia scelto di mostrarlo nel momento della precauzione e non in quello della devozione o dell'efficacia. Strana maniera di procedere: un grand'uomo fa un'entrata clamorosa, folgora, incenerisce il collega, e s'inabissa nell'impotenza e nella mediocrità d'animo. E poi, era necessario che facesse colazione immediatamente dopo la visita, e di così buon appetito, in casa di Homais? Capisco: i medici non hanno da caricarsi di tutti i mali dei loro pazienti; la loro missione è di guarirli, niente altro. Per Larivière, la morte è un avvenimento familiare: forse che un suicidio potrà impedirgli di mangiare? Ma se Flaubert non ha voluto che mettere l'accento

sull'indifferenza *acquisita* di cui bisogna che i dottori si corazzino per sopravvivere, era necessario che lo facesse *a spese* di suo padre e, soprattutto, senza contropartita? E perché farci sentire i mormorii della folla che lo giudica «poco compiacente»? Naturalmente, coloro che parlano così sono dei contadini avari e profittatori, che vorrebbero un consulto gratuito e s'indispettiscono di non averlo potuto ottenere. Non importa: dall'inizio del capitolo, questo medico, venuto dalla città, non ha fatto che rifiutare, tagliar corto, evitare ogni solidarietà, fuggire. Ci si *dice* che è un luminaire, ma noi non ce ne accorgiamo: e anche se ci apparisse tale, come sembrerebbe assurda questa luce apollinea in un'opera disperata; il cui senso resta, a dispetto di tutto: il mondo non è vero che di notte.

Il dottor Larivière è tutt'altro che un essere notturno. Possiede «quella maestà bonaria che danno la coscienza di un grande talento, un patrimonio, e quarant'anni di esistenza laboriosa e irreprensibile». Non è un po' fariseo sui margini? E d'altronde, sentiamo bene che, per Flaubert, la coscienza tranquilla d'aver un gran talento non può essere che l'accettazione della mediocrità. Quanto al genio, che solo conta, esso resta ignorante di se stesso e muore disperato. Il celebre medico non sa che bisogna cercare gemendo; dunque non vede più lontano del proprio naso. Maestà fittizia: e la parola «bonario» non sistema nulla. Essa ha preso, dopo l'inizio dell'Ottocento, un senso leggermente ironico, e Stendhal scrive in *Le Rouge et le Noir*: «Si riderà della mia bonarietà». Tuttavia, perché la si applichi a Larivière, bisogna dare alla parola un senso un po' particolare: la sua bonarietà non è benevolenza e non si definisce come un rapporto del dottore con gli altri uomini. Altrimenti, perché Gustave, che pesa le sue parole, non parlerebbe di «bontà»? Si tratta piuttosto di fiducia nei propri poteri e di ottimismo ragionevole sul corso degli avvenimenti. Codesta dolcezza di apparenza non è posta qui che per dare una sfumatura alla *maestà*: essa sparisce non appena alla forza delle cose viene l'idea di contrariarlo un momento. Furioso di essere chiamato troppo tardi a consulto, vedete come folgora il suo collega. È la maestà nuda che emette la sentenza: Larivière è uomo per *diritto divino*. Del resto la sua sicurezza di sé si fonda *anche* sul patrimonio. Gustave, già lo sappiamo, ma lo sapremo anche meglio, è ben lungi dal disprezzare il

danaro. Ma la soddisfazione dei ricchi borghesi – vedete Dambreuse nell'*Education sentimentale* – egli la condanna senza rimedio.

Esistenza laboriosa e irreprensibile: perfetto. Agli occhi di chi? La parola «irreprensibile» non è venuta per caso sotto la penna di Gustave: una pseudo-positività ne maschera a malapena la reale negatività: Achille-Cléophas era irreprensibile, ciò vuol dire che i rouennesi non avevano rimproveri da rivolgergli. Nessuna colpa, niente vizi, niente scandali. Ma il secondogenito dei Flaubert, lui, come avrebbe potuto amare *contemporaneamente* quel marito schernito, perduto, rovinato, ma trasfigurato da un amore infinito, quella moglie dai vomiti neri, dal cuore nero, che muore dannata, e quell'abile medico così facilmente contento dei propri successi, così orgoglioso delle proprie virtù? Paragonato a Emma che agonizza, e che era dannata in anticipo, il dottore raffigura il Successo e il Sapere. Ma, per l'appunto, quel confronto lo perde: egli si rivela l'Avversario giurato di Flaubert, il Nemico il quale sotto le forme più diverse appare cento volte nelle sue opere. E nella sua vita: Ernest passa agli esami, e Flaubert sarà bocciato, Maxime Du Camp fa carriera a Parigi; Musset, poeta facile, gode il volgare piacere di entrare all'Accademia; e Achille, soprattutto, Achille, il fratello maggiore, guadagna danaro, offre pranzi. Tutti questi uomini sono stati, prima o poi, addentro alle segrete cose, a paragone di Gustave, impotente, sconosciuto, isolato; e il primo di tutti cronologicamente, Achille-Cléophas, morto portandosi dietro i rimpianti dei suoi concittadini, è stato tirato fuori dalla tomba e gettato nella camera di Emma, perché la vanità delle sue vittorie si rivelasse di fronte al nostro infinito naufragio.

Resta da capire perché il cadetto Flaubert abbia fatto del suo Signore un vecchio Pulcinella. Di che cosa gli serba rancore? Di averlo maledetto, di avergli preferito Achille? Senza dubbio. Ma non è di questo che si tratta qui. O, quanto meno, non direttamente. Torniamo al ritratto di Larivière: dice bianco e nero contemporaneamente. Abbiamo visto il camice bianco, esso riveste un uomo abbastanza insignificante. Ecco ora il nero: il medico, ci viene detto, sa «tutto» della vita. Per Gustave, sapere *tutto* della vita, averne un «presentimento completo», è conoscerne l'orrore fondamentale. Emma,

anche lei, ha scoperto tutto: il suo suicidio è la conclusione e la totalizzazione delle sue esperienze. Questo mondo appartiene al Diavolo: nessun dubbio che Larivière non se ne sia reso conto. La prova: «Sarebbe passato per un Santo, se la finezza della sua mente non lo avesse fatto passare per un Demonio». Ma come convincersi dell'orrore di vivere, se non se ne muore? Come può, quel maestoso medico, possedere questa sapienza e restare «bonario»? La risposta s'impone: egli conosce questo orrore, scientificamente, ma non lo *sente*. L'espressione «finezza mentale» deve metterci sulla buona strada, per il motivo che sembra sulle prime *fuorviarci*: che ci viene a fare qui? è proprio con la «finezza» che si scopre il Male radicale? I demòni sono «menti sottili»? L'espressione è *scelta*, tuttavia, non dubitiamone. E soprattutto, quando si vuol comprendere le intenzioni di Gustave nelle opere della sua maturità, l'importante è meno quel che pubblica di quel che toglie dal suo testo prima di pubblicarlo. Ora, Pommier ci segnala questa variante: «... se la finezza voltairiana della sua mente...», ecc. È impressionante che l'aggettivo sia scomparso nella versione definitiva. Gli è che *parlava troppo chiaro*. Effettivamente, Flaubert si compiace di ripetere che ama Voltaire e detesta i voltairiani. Voltaire stesso, d'altronde, l'amava? In numerosi brani della sua Corrispondenza, lascia intendere che prova per questo autore sentimenti contraddittori. Quando se ne parla male, si irrita, e così pure quando se ne parla bene. I romantici, nella misura in cui la borghesia rivoluzionaria e scristianizzata fa loro orrore, considerano volentieri Voltaire, suo ideologo, per un demonio: non dimentichiamo l'«orribile sorriso» che Musset gli attribuisce. Orribile, perché, secondo il figlio del secolo, esprime la «soddisfazione» sovversiva davanti alla disperazione dei senza-Dio. È un cattivo pastore che fa soffrire e non soffre. Quando Flaubert scrive *Madame Bovary*, il romanticismo è proprio morto. Tuttavia, la sua influenza persiste presso tutti coloro che se ne sono imbevuti nella loro adolescenza. E Gustave non smetterà di considerare *Candide* un capolavoro, a causa, per l'appunto, d'un certo pessimismo che, d'altronde, il cadetto Flaubert radicalizza. «Coltiviamo il nostro giardino» diviene, nella sua mente, l'espressione stessa del proprio anacoretismo: il mondo è cattivo, fuggi il

reale, entra in religione, cioè a dire in letteratura. In tal senso, egli ama Voltaire per le stesse ragioni che spingono i romantici a detestarlo. Egli non ignora tuttavia che la filosofia amara, la quale si esprime in *Candide* con «finezza» e leggerezza, non è stata *vissuta* dal suo illustre autore, e che Voltaire ha fatto di tutto, in questo mondo, tranne che coltivare il suo giardino. La disperazione a freddo, contagiosa, che si ispira agli altri senza che noi stessi la sentiamo, con una gaiezza cattiva e sadica: ecco quel ch'egli riconosce in Voltaire e nei voltairiani. Demoni, come Isambart, il signor Paul, Ernest ecc., per quella sofferenza che suscitano ma non provano. Tale è dunque Larivière, questo mostro che mette il proprio orgoglio negli onori ricevuti, nella ricchezza acquisita, nelle sue costumanze irreprensibili, allorché ne conosce l'orrenda futilità.

Ora, domando *agli occhi di chi* il dottor Flaubert passava per un demone. I suoi allievi – che Gustave chiama «discepoli» – sembra che lo amassero; rispettavano il suo sapere e, se lo temevano, era più per i suoi sbalzi d'umore che per una sua diabolica penetrazione nelle anime. Terrorizzava con le sue grida, con le sue celebri collere, e forse, effettivamente, talvolta con quelle parole velenose che i grandi nervosi sanno trovare quando sono esasperati. Quanto alla sua clientela, lungi dal temere la sua «finezza mentale», se ne incantava. Gli ambienti liberali avevano di Voltaire un'altissima stima, era il loro pensatore; nel suo nome condannavano il romanticismo, questa letteratura di latifondisti, passatisti, complici del Regime: contro il teatro nuovo, arrivavano a difendere *Zaire*. Così Achille-Cléophas rifletteva ai borghesi provinciali, più nitida, meglio elaborata, la loro stessa ideologia: è questo che suggellava l'intesa del medico coi suoi pazienti: essi si riferivano a una medesima bibbia e, al di là di quei testi sacri, a una stessa visione del mondo. Nessuna possibilità che il chirurgo primario sia mai apparso alla sua ricca clientela sotto l'aspetto di Satana.

Tuttavia, Flaubert insiste. Si è forse notato che il dottor Larivière sembra abbastanza incapace d'ispirare amore o amicizia: in ogni caso il romanziere non ne fa parola. Al contrario, informa largamente, compiacentemente, sulle paure che questo Santo demoniaco ispira: «Il suo sguardo... disarticolava la

menzogna attraverso le allegazioni e i pudori». Una versione anteriore aggiungeva: «e lasciava cadere i monconi ai vostri piedi».

Si crederebbe che si tratti di Freud. Ma Larivière, che bisogno ha di codesta penetrazione? Lo so: nel 1830, il medico, più di oggi, doveva lottare contro i suoi malati; le donne rifiutavano l'auscultazione, chiamavano «vapori» la costipazione, ve n'erano che addirittura, alla moda inglese, designavano con un dito su una bambola la sede del loro malessere. Bisognava sbrigarsela con questo, fare una diagnosi a fiuto su sintomi esterni, assediare la cliente di domande e, perché no, farla contraddire dalle sue stesse bugie. Tutto ciò non porta molto avanti. Del resto, gli uomini, invece, si lasciavano fare e non mentivano. E poi, la verità, quando la si alterava, non era né molto profonda né ben nascosta: si mentiva un poco sugli organi, sulle abitudini, si beveva più spesso, si faceva l'amore più spesso, di quanto lo si confessasse. Ma il chirurgo primario mancava degli strumenti necessari per spingere più a fondo l'inchiesta. Insomma, sondava i reni, non il cuore. Tranne uno: quello del piccolo vassallo che lo adorava. Un demonio: questa parola, riaffiorata dall'infanzia, tradisce i rancori e le paure della prima età. Non si tratta, stavolta, di quella insufficienza, di quella inferiorità, di quell'essere-relativo di cui il Padre ammirevole, ingiustamente giusto, lo ha caricato dai sette anni in poi; quel che si rimprovera al Genitore è di avere, a partire da quell'epoca, letto a libro aperto nell'anima di suo figlio. Le fantasticherie, i sogni e le menzogne, che il suo sguardo ha violato, disarticolato, sono quelli di Gustave. Questi, più di una volta, ha visto la propria vita profonda «cadere in monconi ai suoi piedi». In un inedito, raccolto da Pommier, si trova questo particolare: «È l'uomo che, in cinque Dipartimenti, ha fatto arrossire più gente». In un certo senso la cosa va da sé: le donne arrossiscono, parlando del loro corpo al medico. Ma ciò non merita di essere notato: quel pudore è un fatto d'epoca. La parola colpirà di più se si pensa che, molto tempo dopo la morte del dottore, Gustave arrossiva fino alla radice dei capelli sotto lo sguardo glaciale di sua madre: perché lei restava depositaria dell'autorità paterna. Ora, lo sguardo del grand'uomo tagliava come un bisturi: sembrava affondasse negli occhi dei suoi figli per sezionarli. È lo sguardo del padre,



sublimato, generalizzato, che Flaubert tenterà più tardi di appropriarsi sotto il nome di «colpo d'occhio medico» o «colpo d'occhio chirurgico».

È chiara l'origine di questo rancore. Il medico primario, a tavola, o la sera dopo cena, si occupava un po' dei suoi figli: allora pareva che li conoscesse molto meglio di quanto essi non si conoscessero. Ma tanto più i suoi nervosismi, le sue tempeste di cattiveria, ferivano Gustave. Essi risparmiavano Achille, oppure questi curvava la testa e li accettava tranquillamente: soprattutto, interno del collegio qual era, non appariva all'Hôtel-Dieu che due volte alla settimana. E poi non era irritante: Gustave irritava suo padre e lo preoccupava: abbiamo visto che Achille-Cléophas spiava suo figlio; nella conversazione passava dalla comprensione all'ironia, e dall'ironia al sarcasmo. La parola sarcasmo ha figurato un momento nel ritratto di Larivière e poi la si è soppressa perché era troppo parlante: è essa, effettivamente, che si trova nella *Peste à Florence*: i «sarcasmi» di Cosimo hanno reso cattivo Garcia. «Ho fatto tanto gridare...» scriverà Gustave a Louise. Le aspre canzonature del Padre confermavano il ragazzino nel sentimento di vergogna per la propria anomalia; esse lo hanno marcato a fuoco. Quali canzonature? Il testo è chiaro: Achille-Cléophas accusava Gustave di *menzogna*. È questo che occorre tentar d'interpretare.

In partenza, lo sappiamo, non è il grand'uomo che egli teme, nel suo Signore: il bambino, fin da quando ne è stato capace, si è votato al culto del Genitore; ne è il ministro e la vestale. Che il Dio adorabile sia duro, esigente, cupo, e spesso muto, tanto meglio. Gustave è un uomo dell'Antico Testamento: la generosità inesauribile del Padre vuol fornire uno *status* al suo figlio minore, divenendo per lui una fonte perpetua di obblighi. In una parola, la struttura familiare, e l'imperiosa severità di Achille-Cléophas, hanno prodotto un bambino vassallo. E non basta, bisogna accettarlo nel suo vassallaggio fondamentale, e che gli si diano i mezzi di pensarlo, un'ideologia sintetica che giustifichi lo slancio dell'inferiore verso il superiore, facendogli scoprire il rapporto vissuto d'interiorità che lega la parte al tutto. Il piccolo Gustave, durante i suoi primi anni, credeva che Achille-Cléophas condividesse le idee di Caroline Flaubert, quella fede religiosa che si adattava tanto bene alla struttura gerarchica della famiglia

Flaubert: in realtà, il medico-filosofo la tollerava. Quando Gustave ha sette anni, il velo si lacera: il Genitore non sa che farsene di codeste bacchettonerie feudali; lo rivela, il bambino rimane folgorato: gli sembra che non si voglia più il suo amore perché ha demeritato. Non è questo: certo, il dottor Flaubert scopre le sue carte, al momento della *Caduta*, cioè a dire nel momento in cui Gustave si compenetra delle proprie insufficienze, e posso ammettere che fu abbastanza brutale, in parte per irritazione, verso quel rampollo che non gli faceva onore. In ogni modo, quel Mosè non gradiva le effusioni: abbiamo visto che non provava tenerezza che per i bambini piccolissimi: gli sembrava che quel ragazzetto facesse troppe moine: quando, la sera, si prodigava intorno alla poltrona paterna, Gustave dovette subire certe occhiate voltairiane che gli facevano perdere la faccia; provò vergogna dei baci che voleva dare. Ci torneremo su.

Ma ciò che Achille-Cléophas rifiuta è, *prima di tutto*, un'ideologia. Con Achille, nove anni prima, non si era regolato altrimenti: forse ci aveva messo più modo col suo figlio maggiore, di cui era già orgoglioso. Comunque, ha voluto, appena ha creduto di poterlo fare, iniziare i suoi figli al pensiero borghese. Quando era di buon umore, e quando ne aveva il tempo, non mancava, siamone certi, di esprimere – sull'uomo, sulla natura, sulla religione – ciò che egli prendeva per idee sue e che, in realtà, non erano che l'ideologia del tempo suo: altrimenti, come avrebbe potuto Gustave ammirare la «filosofia» di quel medico? Ammirazione desolata: egli vedeva nei rabbuffi di suo padre la messa in pratica di una dottrina spaventevole e vera, in nome della quale il Genitore gli rifiutava il diritto al vassallaggio e, con questo, riconosceva nella sua stessa essenza la più profonda delle sue menzogne. Per capire l'accoglienza che il secondogenito dei Flaubert ha riservato alle teorie di Achille-Cléophas – cioè a dire, secondo lui, alla *verità* – bisogna provvisoriamente abbandonare Larivière, per esaminare l'altra incarnazione del chirurgo primario. Gustave ha diciassette anni, nell'agosto del '39, quando termina *Les Funérailles du docteur Mathurin*. La grande delusione, che ha chiuso l'età dell'oro, resta virulenta in quel cuore ferito: essa si manifesterà, quasi a dispetto dell'autore.

Il breve racconto interrompe il ciclo autobiografico. È una novella filosofica sul genere di quelle che scriveva due anni prima. Mathurin è un settuagenario «solido, nonostante i suoi capelli bianchi e la sua schiena curva». «In una parola», scrive bruscamente Gustave, «un eroe». Nonostante l'età, quel vecchio rassomiglia stranamente al dottor Larivière; leggete un poco:

«Conosceva la vita... sapeva a fondo il cuore degli uomini e non c'era mezzo di sfuggire al criterio del suo occhio penetrante e sagace: quando alzava la testa, abbassava la palpebra e vi guardava di fianco, sorridendo, sentivate che una sonda magnetica penetrava nella vostra anima e ne frugava tutti gli angoli... Attraverso gli abiti vedeva la pelle, la carne sotto l'epidermide, il midollo nell'osso, ed estraeva da tutto ciò brandelli insanguinati, putridume del cuore, e spesso su corpi sani scopriva un'orribile cancrena...».\*

Altri tratti fanno a pugni coi primi: ci vien detto che egli ha vissuto «sospinto mollemente dai suoi sensi», ciò che non risponde all'idea che ci si fa del dottor Flaubert. L'autore aggiunge che questa vita è trascorsa «senza infelicità né felicità, senza sforzo, senza passione e senza virtù, queste due mole che consumano le lame a doppio taglio». Il che ci ricorda che il dottor Larivière pratica la virtù senza crederci e che Achille-Cléophas è virtuoso per costituzione.

In pari tempo, bisogna riconoscerlo, questo personaggio, sotto altri aspetti, è una incarnazione di Gustave. Basta l'argomento che ci è esposto dal principio, in *close-up*, a dimostrarlo: «Sentendosi vecchio, Mathurin volle morire, giustamente pensando che il grappolo troppo maturo non ha sapore... Il vero motivo della sua risoluzione è che era malato e che, prima o poi, gli toccava andarsene di quaggiù. Preferì anticipare la morte anziché sentirsi portar via da lei».

Si noterà che Gustave suggerisce due ragioni per la decisione di Mathurin: non dirò che esse si escludano a vicenda, ma la seconda – che è particolare e concreta – relega la prima tra le generalità superficiali. O piuttosto, la prima non è che un sostituto della saggezza stoica; la seconda, tradisce l'angoscia di Gustave. Il fatto è che, da quando egli è entrato nel suo diciassettesimo

anno, la famiglia si trova di nuovo in stato di allarme; il dottor Flaubert si preoccupa, il giovane stesso, otto mesi dopo *Les Funérailles*, ci confida la sua angoscia: teme di morire. Ora vedremo, in questo capitolo, le ragioni per cui la morte – che gli ispira un orrore costante – non gli ha mai fatto veramente paura. Diciamo che egli ha il sentimento di essere arrivato al punto senza ritorno, e di avvicinarsi irresistibilmente a *qualche cosa* che, ai suoi occhi, altro non può essere che la morte. Gustave non è Gribouille: non ha mai sognato di uccidersi per evitare la morte; quello che talvolta desidera, in quell'epoca, è che un suicidio fermi a tempo il processo irreversibile che lo conduce verso l'innominabile,\*\* che diviene, nel suo presentimento, la sua più intima possibilità. Ma, nel '39 e persino in *Novembre*, prova fatica a figurarsi codesta minaccia – semplice annuncio che la sua vita si cambierà in se stessa con un restringimento catastrofico – altrimenti che sotto forma d'un annuncio di decesso prematuro. In effetti, il suo Mathurin non è soltanto un *vecchio* (la vecchiaia è una maniera di sopravvivere alla propria vita e non dispiace a Flaubert, quanto meno in quei tempi, poiché nei *Mémoires d'un fou*, il giovane si augura di avere l'età di andare in pensione, che lo strapperà al mondo e alle passioni); è malato. Avendo contratto da otto giorni una pleurite che non perdonerà, e conoscendo il proprio stato, decide di anticipare il destino e di togliersi la vita con un'indigestione. È questo un suicidio? A malapena: dov'è l'atto? E l'arma, dov'è? Egli si uccide senza pistola né veleno: niente cicuta per questo Socrate; egli affretterà il suo ultimo istante per avere abusato dei beni di questo mondo. L'alcool è tossico, è vero, ma Mathurin, fino a quel momento, «sapeva» mangiare e bere. Se quella notte si abboffa e s'ubriaca è per dimostrare, attraverso la propria fine grottesca, che il Bene può essere assassino. In altri termini, bisogna scegliere tra un'abietta temperanza, condizione necessaria della longevità, o l'infinito, calcinante Desiderio di Tutto. Questo tema si ritrova in *Novembre*: un adolescente che muore, vittima di passioni insoddisfatte, niente di meglio; un vecchio che soccombe al peso degli anni, niente di peggio: è un vile, una natura meschina, uno stordito. Poco è mancato che Mathurin non morisse per caso: prendeva precauzioni sospette per la propria salute. All'ultimo momento, tuttavia, ci ha ripensato:

subito, «fu grande nella morte». Qui riconosciamo Gustave: agire, per lui, è patire volentieri. E poi, in un certo senso, questo suicidio è una totalizzazione: abbandonandosi alla pleurite, egli viveva tre giorni di più, ma, chissà? nella febbre passava forse dal coma al niente. In una notte d'ebbrezza, questo Socrate senza cicuta riassume tutta la sua vita e tutta la sua esperienza: i «discepoli» sono lì, pronti, per raccogliere la sua scienza e trasmetterla. Questa comica interrogazione: «poiché sto per morire, se mi uccidessi?» troverà la sua vera forma in *Novembre*: poiché, senza un'umiliante metamorfosi non sfuggirò al Destino che odio, non vale addirittura meglio «chiudere il conto» con un colpo di pistola? Certo, nulla vi è di così esplicito, ma lo schema è visibile: bisogna che Mathurin vada fino in fondo a uno sviluppo inflessibile, di cui tutti i momenti sono previsti, oppure che faccia un taglio netto, sopprimendosi. L'annientamento per mezzo del suicidio ha come scopo preciso il *recupero in extremis*.

Che ci viene a fare Achille-Cléophas in questa pelle? Come vi si è infilato? Rispondo per prima cosa che egli è direttamente legato al male di Gustave: ha cominciato col dare alle turbe del figlio minore un'esistenza oggettiva, non foss'altro che col lasciar scorgere, attraverso la propria preoccupazione, che le aveva constatate. Da questo punto di vista, il timore religioso e il rancore fanno sì che il Signore nero divenga per suo figlio l'unità sintetica delle turbe oggettivate, insomma la malattia stessa: Gustave non può interiorizzare i sintomi di questa, che non conosce, ma di cui crede di sapere – assolutamente a torto – che sono conosciuti da Achille-Cléophas, senza attirare su di sé lo sguardo che diagnostica e che dà un senso a quanto il giovane sente confusamente. Il padre sarà presente, nella psicosi vissuta, come la volontà che l'ha scoperta e fors'anche inventata, come la faccia *altra* e il nome nascosto del male che non ha nome.

Con questo, il medico, nelle profondità soggettive, si trasforma in paziente: il soggetto estraneo diviene l'oggetto intimo, l'occupante è imprigionato. Fantasticando sul proprio suicidio, Flaubert, senza badarci, si mette a raccontare gli ultimi istanti futuri del dottor Flaubert; non fa che seguire la propria inclinazione, poiché la *morte del padre* è uno dei fantasmi che accarezza più volentieri. Notiamo che questo omicidio rituale è anche, da un

certo lato, un tentativo d'identificazione: padre e figlio, cuciti nella medesima pelle, muoiono insieme. Tentativo abortito; appena abbozzata, l'identificazione va in pezzi: ne segue uno sdoppiamento. Il personaggio realizza successivamente le proprie componenti contraddittorie. Prima il padre, poi il figlio. Mathurin, per cominciare, ha avuto in sorte quella ponderazione che viene insieme dalla ragione e dalla mediocrit . Egli   di quei «saggi che si attardano a mangiare, e che l'ultimo giorno possono, a fine pasto, quando gli uni dormono, e gli altri sono ubriachi fin dalla prima portata... bere finalmente i vini pi  squisiti, assaporare la frutta pi  matura, godere lentamente gli ultimi sprazzi dell'orgia... e poi morire...». Insomma, si   economizzato tutta la vita per godere dell'esistenza nei suoi ultimi momenti. In realt , questa temperanza calcolata, questo dolce epicureismo, non scompare neppure all'inizio dell'ebbrezza:

«Dapprima fu un'ubriacatura calma e logica, un'ebbrezza dolce e centellinata».

L'anima di Mathurin, dopo le prime bottiglie, ci   ancora presentata come un «otre pieno di felicit  e di liquore». A questa ebbrezza corrispondono amabili e degni discorsi: «Dopo tutto, ho vissuto: perch  non morire? La vita   un fiume, la mia   scorsa tra praterie piene di fiori... addio, venti della sera... la vita   un festino...», ecc. Paragoni misurati e qualunque, per esprimere questa banalit : il consenso alla morte di un vecchio generosamente trattato dalla vita. Morir  cos ? Lo si direbbe. Flaubert, a questo momento del racconto, scrive effettivamente – sempre in *close-up* – queste righe che potrebbero passare per la conclusione:

«Si tuff , prima di morire, in un bagno di vino eccellente, inond  il proprio cuore di una beatitudine senza nome, e la sua anima se ne and  dritta al Signore come un otre pieno di felicit  e di liquore».

Che dunque? La vita sarebbe buona? In questo mondo ben fatto, basterebbe evitare gli scogli, porre un freno alle passioni, per cogliere, da pensionati, i frutti dorati dell'autunno? Ecco qualcosa che non rassomiglia a ci  che pensa e sente Gustave in questo periodo, a ci  che penser  e sentir  in tutta la sua vita; neppure a quel che scriveva iniziando questo racconto: ricordiamoci che Mathurin «vedeva... il putridume del cuore e, spesso, su corpi sani

scopriva un'orribile cancrena». L'ambiguità dell'ultima frase puzza di rancore: i corpi di cui parla *sembravano* sani? In questo caso, tutto è imputridito, malgrado le apparenze. Erano sani per davvero? In tal caso, l'«occhio sagace» del buon dottore li contagia della cancrena che pretende di scoprire. Una sola cosa, effettivamente, è indubitabile: quella cancrena *esiste*. Gustave dice a suo padre tutto in una volta: «Lo so, la mia anima sembrava pura, ma tu, signore adorabile, hai scoperto il Male radicale che vi si teneva nascosto». E: «Ero puro, è il tuo sguardo demoniaco che mi ha fatto cattivo, col supporre in anticipo e per principio che io lo fossi». In ogni modo, per Mathurin, l'universo è putrido: come potrebbe goderne, sia pure nel momento di abolirsi? L'autore aggiunge, del resto, in questo medesimo brano, che egli ha vissuto «senza infelicità né felicità, senza sforzo, senza passione, e senza virtù». Tutto quel che si può desiderare nel regno di Satana. Insomma, Mathurin utilizza la propria conoscenza del cuore per governarsi scientificamente. Il risultato non è certo stato quello di far scorrere quel fiume, la vita, «fra praterie piene di fiori» come pretende dopo le prime libagioni. Tutt'al più, è giunto, nel corso della sua lunga esistenza, a mantenere in sé questo vuoto puro, l'*atarassia* degli Antichi. Non si può dire che tale fosse l'umore di Achille-Cléophas, cupo, collerico e contestatore: questi, tuttavia, doveva, senza alcun dubbio, pensare e dire ai suoi figli che la flemma interiore rappresentava la sola perfezione possibile. Non che la volesse per sé, questo appassionato ricercatore, ma l'utilitarismo – la sua sola etica – si fondava sul sensualismo e questo, checché si faccia, torna sempre a Epicuro come un cavallo alla scuderia. Soprattutto ritroviamo qui uno dei sogni di Gustave: non soffrire più. Siccome la sofferenza è, secondo lui, il sapore stesso della vita, non considera seriamente che due modi di evitarla: l'uno, disprezzabile, è di restare alla superficie di se stessi; l'altro, o invecchiamento precoce, è d'aver sofferto tanto che non si possa più soffrire. Vi aggiunge qui una terza soluzione: la conoscenza mediante le cause e il governo scientifico di se stessi. Questa concezione mi pare che sia un vestigio della sua prima infanzia. A lungo il bambino si è fidato del padre, convinto che quello sguardo così pronto a sezionare le anime, sapesse anche rivolgersi su se stesso. Al momento di *Funérailles* l'idra lo esaspera,

ci gioca senza troppo crederci. O piuttosto, è l'indizio del suo stupore: come concepire che, malgrado quel suo potere di penetrazione diabolica, che gli scopre il Male dappertutto e perfino in se stesso, Achille-Cléophas non sia più infelice? Cattivi umori, ne ha certo, urla, e talvolta arriva a versare delle lagrime. Ma codeste agitazioni superficiali non gli impediscono di menare una vita tranquillissima. E la verità del padre, agli occhi del secondogenito, è la maestà bonaria di Larivière. In *Les Funérailles* Gustave descrive, senza dubbio alcuno, un atteggiamento familiare di Achille-Cléophas, che lo scandalizza profondamente: quando il *pater familias* alza la testa e guarda suo figlio di traverso (e dall'alto in basso), cogli occhi socchiusi, questi sente che una sonda magnetica gli entra nell'anima, per trovarvi *necessariamente* del putridume, o per mettervelo se non ce n'è. Ora, mentre quel demone vede il Male fino in fondo al cuore del suo rampollo, *sorride*, il mostro: ecco lo scandalo. Il medico-filosofo si compiace nel respirare il fetore delle carogne? Si rallegra nello scoprire in questo figlio, da lui maledetto, gli effetti rigorosi della sua maledizione? Oppure, padre insensibile, si felicita di trovare, nel cuore torturato del bambino, la conferma di un'ipotesi o, più genericamente, della sua filosofia? Per Gustave, è un po' tutto questo. Ma, quando scrive *Les Funérailles*, sembra soprattutto colpito dall'insensibilità che attribuisce al suo Genitore. Si noterà, effettivamente, che Mathurin vive «*senza passioni*»: dunque non ha nemmeno quella di conoscere, la quale, fino ad un certo punto, potrebbe servirgli di scusa. Questo strano personaggio è un diavolo per l'intelligenza; nella vita, è una natura meschina, timorata, che sa amministrarsi. Il giovanotto vendica il fanciullo martire e si paga il lusso di disprezzare un poco il suo carnefice. Dietro a Mathurin non si nasconderebbe il signor Paul? Allo scandalo, d'altronde, si aggiunge un problema insolubile di epistemologia: da dove viene la scienza di Mathurin? Come l'ha acquisita? Gustave promette di farcelo sapere in un grosso libro di cui *Les Funérailles* non deve essere che la conclusione. Ma lo fa per dissimulare il proprio imbarazzo. Dà per scontato che l'esperienza è la sola base del sapere. Ma, se è così, come acquistare la saggezza senza aver conosciuto la follia? La risposta la darà in *Madame Bovary*: «(Larivière) era come un vecchio prete



sovraccarico di segreti domestici». Ma la conosce già, all'epoca in cui dipinge il dottor Mathurin. E la trova miseranda: il repertorio delle follie, delle passioni, dei dolori, suo padre lo sa a memoria per averli studiati *negli altri*. Al che Gustave obietta, implicitamente, che non si capiscono mai i pazzi se non si è stati pazzi noi stessi: senza codesta esperienza personale, che non può condurre che alla disperazione, si afferreranno degli schemi, si potrà tentare dal di fuori una classifica: ma la «realità vissuta» sfuggerà.

Tale è dunque Mathurin: la *conoscenza* del Male, ma non il Male di vivere. Uno scettico, tutto considerato: non crede né a Dio né al Diavolo, né soprattutto ai buoni sentimenti. Ed eccolo invecchiato, stordito, grappolo troppo maturo che ha perduto il sapore: triste fine d'un voltairiano. E se tuttavia, prima di morire, egli interiorizzasse, totalizzasse le esperienze degli altri? Se le facesse proprie, tutto ad un tratto? La polveriera salterebbe, lo scettico esploderebbe, diventerebbe un «eroe» secondo il cuore di Gustave.

Bruscamente, tutto si trasforma, infatti, causa l'imprevista trasformazione del dottore:

«... il fumo delle loro<sup>\*\*\*</sup> pipe sale verso il soffitto e si spande in nubi azzurre che salgono; si sentono i loro bicchieri che si urtano e le loro parole; il vino cola per terra, essi bestemmiano, sogghignano; la scena diventerà orribile, stanno per mordersi. Non abbiate paura, mordono una pollastra grassa, e i tartufi, che sfuggono dalle loro labbra rosse, rotolano sul pavimento».

I discorsi di Mathurin si alterano: egli ride, si mette a vociferare; Gustave vuole terrificarci con l'irriverenza del vecchio moribondo; se non vi riesce, gli è che il suo cinismo si riduce a luoghi comuni, proprio come l'elegante scetticismo delle pagine precedenti. In ogni caso, l'intenzione è certa. Ascoltate un poco:

«In quell'ultima notte, fra i tre uomini, accadde qualcosa di mostruoso e di magnifico. Se li aveste veduti esaurire tutto, inaridire tutto... tutto passò dinanzi a loro e fu salutato da una risata grottesca e da una smorfia che li spaventò; la metafisica fu trattata a fondo nello spazio d'un quarto d'ora, e la morale mentre si ubriacavano col dodicesimo bicchierino di liquore. E perché no? Se vi scandalizzo, non andate più oltre, io riferisco i fatti».

Il racconto – come *Le Mémoires d'un fou* – è dedicato ad Alfred; è con Alfred che egli compiva, il giovedì, quelle revisioni esaurienti e spietate: nulla restava in piedi. Quanto al vino, Gustave non ne abusava, ma Alfred si ubriacava letteralmente a morte: beveva per distruggersi, come vedremo. Queste due indicazioni ci bastano: fino a quel momento il ruolo di Mathurin era tenuto dal padre; ora, è il figlio a interpretarlo.

«Entrato dentro al cinismo, vi procederà con tutte le sue forze, vi affonda e vi muore nell'ultimo spasimo della sua orgia sublime.»

Con quelle quattro parole, «entrato dentro al cinismo», Gustave ci dice che la metamorfosi è stata oggetto di una decisione: il sapere diabolico di Mathurin, portando finalmente i suoi frutti, lo salva da una morte ignobilmente modesta; non che l'avvicinarsi dei suoi momenti estremi gli abbia insegnato nulla: egli *totalizza*, niente altro, ma la totalizzazione, per Gustave, non può realizzarsi senza una volontà di cinismo, essa scopre la dannazione dell'uomo e il suo niente. La pleurite determina il modesto dottore a diventare ciò che era: un diavolo.

«Il prete entra, Mathurin gli getta (una caraffa) sulla testa, sporca la cotta bianca, rovescia il calice, spaventando il chierichetto, ne prende un altro e se lo versa in bocca, con un urlo da bestia feroce; contorce il proprio corpo come un serpente, si agita, grida, morde le lenzuola, le unghie si aggrappano al legno del letto.»

Certo, dopo questo parossismo si calma: muore dolcemente, ci viene detto. Non importa: quello che ci è stato descritto è Satana sotto una doccia d'acqua santa. In altre parole, il dottor Flaubert, entrato dentro al cinismo, passa dallo scientismo all'ignobile e, totalizzando finalmente la sua tanto vantata esperienza, diviene, morendo, la «statua della derisione». Quale soddisfazione per l'anima colma di rancore di Gustave: non soltanto assassina suo padre ma, per soprammercato, lo obbliga a morire nella pelle del «*garçon*». Mathurin s'immola a Yuk, più forte della morte. Ma ci spingiamo troppo avanti: un momento fa, il padre si è eclissato, ed è suo figlio, il sacrificatore, ad aver preso il posto della vittima. Lo scetticismo voltairiano d'Achille-Cléophas non gli impediva di godere della stima universale; il figlio, assumendolo nella sofferenza e nell'odio, lo trasforma

in un cinismo scandaloso. L'austerità un po' sospetta del primo trova la propria verità nella disperazione buffonesca del secondo. Ubriacate Achille-Cléophas e otterrete Gustave.

La mancata identificazione (vi sono *due* Mathurin, è incontestabile) si è dunque trasformata in *filiazione*. E tuttavia non si può dire se il padre è divenuto il figlio o se lo ha generato. Quel che è certo è che il figlio, agli occhi di Gustave, è il padre radicalizzato. Questa strana metamorfosi segna chiaramente l'atteggiamento del giovane verso lo scientismo di Achille-Cléophas. Il potere di sezionare i corpi e le anime ispira al secondogenito orrore e rispetto: Gustave brama l'*esperienza* del medico primario.\*\*\*\* In pari tempo, gli sembra che sia un virus con cui lo hanno infettato, la causa stessa della sua anomalia, l'origine del suo «presentimento completo della vita»; suo padre *fa* la scienza, Gustave la *soffre*, che è una maniera di esserne frustrato: egli non la vede, ma ne è segnato, come il condannato *In der Strafkolonie* di Kafka. Con questo, pur ammirando quel sapere assassino, gli sembra, dall'alto della sua infelicità, che suo padre non ne sia degno: come può restare moderato, esercitare seriamente i suoi obblighi professionali, praticare la virtù senza crederci, e fare degli investimenti meditati? In Gustave, per lo meno, l'esperienza si totalizzerà: sofferenza, derisione universale e morte. Già si presentisce, al termine di codesta analisi, la singolare situazione del figlio cadetto: il *pater familias* non considera il meccanicismo come un'ideologia *pessimistica*: è il pensiero della sua classe, una maniera di concepire il mondo e la società, un modo per far carriera; lo scientismo non è uno scetticismo, al contrario: è una teoria della Verità; così la giudica Achille; ma il cadetto, frustrato, vi vede un disperante cinismo: il rifiuto di ogni valore, di ogni consolazione religiosa; la scienza paterna, che l'ha troppo presto disingannato, lungi dal rifiutarla, vuole tuttavia completarla, spingerla alla sua conclusione, radicalizzarla. La teoria della Verità diventa la teoria della Disperazione. Il meccanicismo ateo, *sentito* – più che ripensato – da un giovane profeta ossessionato dal proprio Destino, perde il suo carattere essenziale – che è di descrivere il mondo nella sua esteriorità – per divenire una nuova trovata di Satana; per Gustave, è la teoria del suo Destino: il Diavolo ha creato, a bella

posta, un'anima religiosa, che aspira all'infinito, ai rapimenti, alle elevazioni, per gettarla in un universo senza valori e senza Dio. Su questo piano, il meccanicismo interiorizzato gli appare – contraddetto dall'istinto, dal bisogno di credere, cioè a dire di sfuggire all'esteriorità grazie a un legame interiore con l'infinito – contemporaneamente come la sua frustrazione fondamentale e come la spiegazione scientifica di ogni frustrazione. Una volta di più, egli ha perduto prima di cominciare, poiché unifica passionalmente un'ideologia che, atomizzando il cosmo e gli uomini, pretende di denunciare le nostre illusioni e liberarci dalle nostre passioni. Vedremo quanta parte di rancore e d'intenzione negativa ci sia in questa faccenda: non è in completa innocenza che Gustave fa uscire il Meccanicismo dalla via regia per farne il Vangelo del Diavolo. Ma noi ne sappiamo abbastanza, ora, per tentar di ricostruire l'evoluzione di questo pensiero camuffato e il suo urto di ritorno sul vissuto, che l'ha preso a prestito e modificato per produrre la propria giustificazione ideologica.

B. – Sintesi progressiva

### *Lo scientismo*

L'esperienza, soltanto l'esperienza: tutto deve nascere da essa, tutto deve ritornarvi. È l'atto di fede del dottor Flaubert, quello che impone ai suoi figli. Gustave non dubita un attimo che suo padre non sia un *uomo d'esperienza*. Fin da giovanissimo gli invidia il suo sapere. Da qui, un nuovo malinteso, di cui il padre non si accorgerà mai e che peserà fino in fondo sul figlio.

Achille-Cléophas *osserva*. Seziona con zelo, ma la dissezione non è spesso che un inventario: si stabilisce la carta geografica del corpo umano; si stila, dopo il decesso, il verbale delle modifiche apportate dalla malattia. Capita anche che il dottor Flaubert raccolga informazioni sugli incidenti che si producono nel corso di certi interventi chirurgici: classifica i fatti, arrischia certe interpretazioni che restano sospese in aria, non essendo state verificate dalla sperimentazione. Da questo punto di vista la sua «Memoria sugli incidenti causati da una riduzione delle lussazioni» merita pienamente il suo titolo, a condizione di dare alla parola *memoria* il senso di «ricordo». Il che

si spiega dapprima con lo stato rudimentale delle tecniche e degli strumenti, ma anche soprattutto con l'impossibilità di lavorare sugli esseri viventi. Non è ancora venuto il tempo della «medicina sperimentale»: bisognava contare sulla malattia per realizzare, attraverso questa, sistemi sperimentali di cui il medico, d'altronde, non poteva essere che il testimone passivo. Ma, l'abbiamo visto, l'umile «sottomissione ai fatti» dell'empirismo dissimula il più orgoglioso degli intellettualismi: fondato su un insieme di segni. Lo scienziato deve proseguire la sua analisi fino a che non potrà basare il sapere universale su un sistema finito e rigoroso di verità analitiche. Così, una *Logica* ambiziosa si scopre come il rovescio della sottomissione ai dati sensibili: la passività mentale è il principio posto per giustificare l'attività dell'intelligenza. Achille-Cléophas è eminentemente attivo, in altri termini, la scomposizione analitica o, se si preferisce, il lavoro del bisturi, non può farsi senza che i suoi diversi momenti siano sostenuti e collegati dall'unità di un progetto, di una ricerca e *persino* di un'idea da verificare: l'analisi, di per se stessa, è un'impresa sintetica: ma ignora, in quell'epoca, questo aspetto della sua attività: solo l'oggetto la interessa, che bisogna ridurre agli elementi costitutivi. Sicuramente, la scomposizione, per opera del chirurgo primario, dovrà essere seguita, presto o tardi, da una ricomposizione. Ma questo medico, erede del XVIII secolo, non si spingeva più lontano di Condillac, il quale scriveva: \*\*\*\* «Effettivamente, se volessi conoscere una macchina, la scomporrei per conoscerne separatamente ogni parte. Quando avessi di ciascuna un'idea esatta e potessi metterle nello stesso ordine in cui erano prima, allora concepirei perfettamente codesta macchina, perché l'avrei scomposta e ricomposta». Tutto dipende certamente da ciò che s'intende per «ordine». È da notare tuttavia che una macchina ricomposta non è una macchina *in ordine* di marcia: occorre dell'energia per metterla in movimento. Ce n'è voluta perché Lavoisier, a partire dagli elementi, pervenisse alla ricomposizione dell'acqua. Ma il buon abate ha tutto previsto: in mancanza delle cose stesse, ricomporremo l'ordine dei segni nella lingua convenzionale che avremo inventato a bella posta. La conseguenza di un'ideologia che fa scomparire il movimento e l'energia, è che *per la conoscenza* non c'è diversità tra una macchina in riposo e la

stessa macchina durante il lavoro. Meglio: la verità di questa risiede in quella. Concezione che, applicata alla vita, equivale a fare della morte la verità della vita. Achille-Cléophas non vi vedeva inconvenienti: egli sezionava un cadavere: la ricomposizione si eseguiva sulle tavole anatomiche: dopo aver tagliato si ricuciva, o piuttosto si rappresentava per immagini la rimessa a posto degli organi «nello stesso ordine» in cui si erano trovati; era il sapere, la conoscenza esatta della macchina umana. È chiaro, oggi, che codesta rimessa in ordine non può render conto del funzionamento degli organi, cioè a dire del loro ruolo nell'unità strutturata di un organismo vivente. Ma Achille-Cléophas era di quelli che lottavano, a ragione, contro l'organicismo, e che stimavano codesta dottrina una perpetuazione imbastardita del pensiero religioso. Sapeva bene, quel medico, che la vita differiva dalla non-vita e che sarebbe stato necessario rendere conto d'una simile differenza. Ma poiché, in ogni modo, la verità di questi fenomeni, quali che siano, risiedeva nel *meccanicismo*, l'opposizione del vivente e dell'inanimato non gli sembrava fondamentale: la verità *sintetica* della nostra vita, era, ai suoi occhi, che non vi è sintesi se non illusoria o verbale; dopo Condillac, dopo La Mettrie, egli estende al genere umano l'idea cartesiana dell'animale-macchina.

Gustave ha saputo molto presto che suo padre sezionava: quando il ragazzino giocava con sua sorella in un giardinetto situato dietro all'ala sinistra dell'ospedale, non aveva che da issarsi alle inferriate delle finestre per vedere i cadaveri. Se il figlio giovinetto di un chirurgo, al giorno d'oggi, assistesse ai lavori di suo padre, porrebbe i gesti di questi – direttamente o indirettamente – in una prospettiva terapeutica. Il morto salva il vivo: il *cadavere*, sulla tavola di marmo, ha immediatamente un coefficiente di utilità. Si può farlo capire a un bambino; la morte è in mano agli uomini perché gli uomini sono in mano alla morte. Essa diviene – senza cessare di essere limite assoluto, dunque natura – ogni giorno meno *naturale*. In tale prospettiva, essa può serbare agli occhi di un ragazzino il suo orrore soggettivo (egli può, fin dalla sua prima età, provare una certa angoscia all'idea della propria futura abolizione); oggettivamente, essa spaventa meno: per ripugnante che sia, il cadavere è un mezzo per vivere. Il figlio

cadetto di un chirurgo, in mezzo al nostro secolo, si appassionerebbe per il trapianto del cuore.

Nella Francia sconnessa del 1830, in cui il reclutamento dei medici è diminuito, i morti che vede il piccolo Gustave sono già oggetto di scienza. Ma d'una scienza passiva, che analizza e non ricompone, d'una scienza impotente che vuol conoscere e non sa guarire. Certo, essa pretende di conoscere per guarire. Ma sa di non sapere niente e che bisogna osservare ancora a lungo i morti, senza cavarne il mezzo di prolungare la vita. E poiché una tale conoscenza non può che raramente essere pratica, i figli Flaubert sentono oscuramente il carattere quasi disinteressato delle ricerche paterne: il paese sonnecchia e ritrova i suoi atteggiamenti tradizionali davanti ai grandi problemi della condizione umana; e sono precisamente questi atteggiamenti – in particolare il lasciar correre – che la famiglia del medico primario ha assunto su di sé. Così, la morte, ai due bambini che giocano nel giardino, insopportabile e familiare, sembra soprattutto *naturale*. Essa viene quando vuole, non la si farà cedere di un ette. Gustave pensa che suo padre la studi come un botanico può studiare una specie. Più tardi, leggiamo le sue lettere, le sue opere, mai lo vedremo giudicare la medicina come una *lotta per la vita*; egli la giudica una scienza piuttosto che un'arte. Del chirurgo, è lo sguardo che ammira, e non le mani. Di suo padre, di Larivière, finge di vantare il sapere teorico, le virtù, ma non le guarigioni che essi hanno operato. Di Charles Bovary, che fallisce così miseramente quando tenta di operare un piede cavallino, si potrebbe evidentemente dire che è un ignorante. Lo stesso di Canivet, che sbaglia la diagnosi. Ma il farmacista Homais, di cui Thibaudet sottolinea l'intelligenza, non è davvero più brillante: non riuscendo a guarire il cieco, lo fa cacciare dal paese. Larivière, Canivet, Bovary, Homais: ecco il «corpo medico» nel 1830; gli uni uccidono, gli altri lasciano morire, i più grandi prendono la fuga per evitare di compromettersi. Se ci si riferisce alla Corrispondenza, alle imprecazioni di Flaubert contro i medici, si capirà il suo sentimento profondo: la medicina non guarisce; per lui, ciò viene in parte dal fatto che essa è ancora agli inizi, ma è anche, è soprattutto che si attacca al limite naturale dell'uomo, al suo invalicabile destino. E questo sentimento – che

egli conserverà tutta la vita – riflette semplicemente l’atteggiamento della borghesia, ancora contadina, da cui è uscito. La morte si *subisce*; essa è – parzialmente – oggetto di conoscenza; si presenta da sé come un’analisi, nel senso etimologico della parola, poiché sopprime i legami viventi tra gli organi e poiché facilita la conoscenza analitica – cioè a dire *anatomica* – del corpo umano. Il dottor Flaubert, per lo meno, pensa che la vita, in quanto tale, dovrà un giorno essere oggetto d’un sapere, non foss’altro che per scoprire, dietro l’illusoria unità organica, l’insieme complesso dei sistemi meccanici in movimento che si comandano a vicenda dall’esterno. Il bambino non arriva tanto lontano; crede a quel che vede. Se la morte gli appare come la verità della vita, non è soltanto per essersi compenetrato dell’astratta necessità che fa di tutti gli uomini dei mortali: il cadavere rappresenta ai suoi occhi la realtà permanente e concreta del corpo vivo. Ha veduto prestissimo disegni, tavole anatomiche, riproducenti organi più morti del vero: *lavati del loro sangue*. È così che è, per davvero, la gente: cadaveri che ignorano se stessi. Non cadaveri futuri: *oggi, nel minuto presente*, è convinto di portare il proprio sotto la pelle. Naturalmente, si tratta di un sentimento più che di un’idea: d’un pensiero magico, se si vuole: comunque, fatto si è che esso non lo abbandonerà mai. La ragione prima è la scoperta della mortificazione: riceve, come un trauma, lo spettacolo di suo padre curvo su una carogna, accanito a strappare il segreto fondamentale dell’uomo. Ma il bambino è complice: subendo, senza comprenderlo, il razionalismo analitico, non afferra che il bisturi paterno, cerca di mettere in luce i più sottili ingranaggi di una macchina precisa e complessa, né che Achille-Cléophas considera l’esteriorità come lo status fondamentale della materia, sia essa animata o inanimata. Di costituzione passiva, Gustave non ha occhi che per l’oscuro abbandono dei cadaveri che gli riflettono la sua stessa passività. Agisce, ve lo obbligano: sa servirsi come si deve d’una forchetta, d’un cucchiaio, si veste da sé; ma sotto codeste attività comandate, conosce da molto tempo la propria inerzia, la propria indifferenza a tutto ciò che non è una ruminazione piena di rancore, il proprio profondo assenteismo; ecco, questo è il cadavere che ha sotto la pelle. Affascinato da quella putrida materia, fatta a sua somiglianza, scopre in essa un *essere-minore che ha*



*questo doppio carattere contraddittorio*: di essere la derisione della bellezza, della gioventù, della dignità umana e, in pari tempo, di produrne la *verità*. Il cadavere gli fa orrore, quando brulica di vita *postuma*, cioè a dire quando la decomposizione vi si manifesta come potenza interiore di decomporsi. Ma che cosa gli riflette, nell'unità negativa della sua purulenza, se non la vita precedente, quella che Gustave subisce presentemente? Non è anch'essa una decomposizione? Non solamente nell'astratto e perché gli sembra un processo irreversibile d'involuzione, ma direttamente, concretamente, perché egli assimila codesta febbre che ammalia la materia in quell'istante – e che lo produce, *lui stesso* – all'attività *altra* che, appena messi i morti nella bara, si accanisce su di loro: attraverso gli ignobili chimismi delle sue digestioni, il fetore dei suoi escrementi, il lezzo del suo alito, dei suoi sudori, le sape che circolano sotto la sua pelle, i succhi, il pus che, senza ragione apparente, si ammassa in gonfiori rossastri e spunta, in gialli ascessi, foruncolo, flemmone, per sprizzare alla fine, liquefazione della sua carne: non è egli già da vivo la carogna che sarà *post mortem*? Vi sono due vite, e Gustave le subirà una dopo l'altra; divise da un taglio, esse si orientano tutt'e due verso la sua abolizione: l'una lo ha preso nel ventre di sua madre e lo tormenta con un irresistibile invecchiamento; l'altra lo prenderà sul suo letto di morte e lo corroderà fino a che egli ritorni alla pura inerzia della materia inorganica.

Si trova qui, per la prima volta, il legame irrazionale, ma indissolubile, del Fato di Gustave e del Meccanicismo paterno. Se la verità risiede in quest'ultimo, la maledizione di Adamo è l'*organico*. Il Padreterno e il *pater familias* hanno misteriosamente prodotto una combinazione di molecole e l'hanno compenetrata d'una interiorità menzognera proprio perché essa si decomponga, cioè a dire perché ridiventi, nelle peggiori sofferenze, quel sistema meccanico di atomi – governati dalla legge dell'esteriorità – che non ha mai cessato di essere, *sotto sotto*. Achille-Cléophas spiega a suo figlio che la vita è una macchina complessa, e che l'analisi, presto o tardi, la ridurrà ai suoi elementi, e il bambino comprende di essere un frammento di materia maledetta, una raccolta forzata di atomi che soltanto la volontà cattiva di un Signore nero mantiene unita, giusto quel tanto perché la loro

dispersione sia progressiva. L'*Alter Ego*, unità miserabile del diverso, non può né volere né conoscere la vita organica. La subisce. Misteriosi metabolismi gli ricordano senza tregua la faccia d'ombra della sua esistenza, segnalandosi a lui con dolori o bisogni, esigenze altre, che egli è, dapprima dolcemente, ma irresistibilmente, obbligato ad accontentare e il cui adempimento, lungi dal restaurare l'integrità del suo organismo, non fa che accelerarne la decadenza. Di qui viene – in parte – l'orrore di Flaubert per i bisogni naturali: mangiare, per lui, è mantenere la propria carogna, conformemente alla *volontà-altra* e contro la propria volontà. Questa strana alterazione del meccanicismo scientifico si attaglia a meraviglia alla sua costituzione: l'aspetto energetico e pratico dell'organizzazione biologica gli sfugge: il vissuto si fa vivere da lui come uno scorrere di sintesi passive: sfioramenti, scivolamenti, ripetizioni in calando, senescenza. Ma bisogna anche riconoscere che codesta dottrina, mai esplicitamente dichiarata – alla luce, scoppierebbe – è elaborata, senza parere, dal suo rancore. Gustave ha dato alla meglio una struttura ideologica alla propria fede nella maledizione di Adamo. In pari tempo, maledice contemporaneamente suo padre come creatore (di morti stregati) e come analista: è una sola e medesima cosa il movimento del bisturi e il processo di decomposizione naturale: il *pater familias* non avrebbe forse creato Gustave per osservare, da vivo, il suo imputridimento e, morto, per sezionarlo con comodo? L'analisi non uccide, perché noi siamo tutti dei nati-morti, incoscienti di esserlo, ma, prima di ridurre l'organismo alla purezza delle sue componenti inorganiche, essa fa sprizzare dovunque i succhi della putrefazione. Sarà, per Gustave, una regola generale: l'oggetto del sapere puzza.

La conseguenza di ciò, curiosamente, è che egli non ha mai avuto molta paura di morire. Che cosa poteva temere, dal momento che *era già cosa fatta*? Vi è quella febbre che si impadronisce del trapassato, quella danza macabra, la vita; e poi la febbre cade, l'impostura si smaschera, la materia impazzita si distacca dalle proprie illusioni e ritrova la sua naturale inerzia. Quel che ha garantito Gustave contro l'angoscia immediata di sentirsi mortale, è ciò che chiamerei la sua alienazione ideologica. L'autorità del chirurgo primario è tale, che suo figlio minore si è abituato a considerare il

vissuto, la coscienza che ha di se stesso, insomma il *Cogito*, come apparenze inessenziali, e a porre la sua essenza nella sua oggettività medica. La scienza, installata in lui fin dalla più giovane età, ha necessariamente ragione contro la sua esperienza interiore, allo stesso modo che il medico-filosofo, unico detentore della Verità, ha ragione contro di lui. È chiaro perché parlo qui d'alienazione: egli aliena il suo oscuro sentimento di esistere alla conoscenza oggettiva del cadavere degli altri, attraverso l'Altro assoluto, il *pater familias*; ne segue che egli è, per se stesso e immediatamente, morto in quanto altro. O, se si preferisce, che il suo *Alter Ego* si presenta a lui come il fu Gustave Flaubert, che è una maniera mitica di sentirsi occupato dal Signore nero che lo pietrifica.

Ma se assume su di sé il mito e lo radicalizza – con la tattica già descritta del volo a vela – gli è che questo lo serve. Egli s'impadronisce della Morte e la giudica la Scienza suprema. È il nome che le darà nel *Saint Antoine* del 1849. Non che creda all'immortalità dell'anima; ma al contrario perché è persuaso, volente o nolente, che egli tornerà al nulla. L'illogicità salta agli occhi: se il nulla ci aspetta, nessuno potrà conoscere la scienza assoluta. Ma, in primo luogo, questo sofisma è mascherato, nel medesimo *Saint Antoine*, da un'alternativa che si può riassumere così: «O vi è *qualche cosa* dopo di te, e tu devi abolirti per conoscere la verità assoluta; oppure non vi è niente, e, per ciò stesso, la morte resta ugualmente l'assoluto; scegliendo di annientarti, tu adotti su ogni cosa il punto di vista del niente». Ma, soprattutto, bisogna andare al di là delle apparenze; l'ideologia del padre, per un malinteso, soddisfa il rancore di Gustave, questi la sfrutterà a fondo: il punto di vista del niente, è il suo rancore e la sua frustrazione che gliel'hanno fatto adottare, ma, sotto questa forma puramente filosofica, è una prospettiva astratta; il *punto di vista della morte*, ecco qualcosa di più convincente: prima di tutto, è garantito da quelle spoglie visibili, sulla tavola di marmo, e poi permette di uccidere il genere umano con un'occhiata, o di scoprire, in ogni singola persona, un cadavere stregato. Vedremo più tardi come questo punto di vista, che dapprima sembra a Gustave quello dello scienziato, diventi a poco a poco quello dell'artista. Per il momento, la superiorità della Morte sul Niente, di cui essa non è che un'espressione

particolare, sta in questo, per Flaubert: che fintantoché sussiste, sia pure putrefatta, qualcosa del corpo umano che essa ha appena colpito, rimane in questo come un residuo, una coscienza dolorosa del Non-Essere. È di qui, finalmente, che il Non-Sapere diventa Sapere; a causa di quegli occhi vuoti e rosicchiati, che conoscono la propria assenza e che, attraverso quello sguardo ancora vissuto, abbracciano l'Essere tutto intero. I cadaveri soffrono. Non si tratta, beninteso, di un pensiero *dicibile*: non importa, Gustave vi crede.

Ciò che lo ossessiona in loro è prima di tutto la contestazione. Essi denunciano la nostra sciocca specie, che ha l'insania d'intraprendere quanto è incapace di portare a termine. Collegiale, egli si diventerà, coi suoi compagni, a rivestire di orpelli alcuni scheletri rubati, a mettere lampioncini all'interno dei loro crani e a portarli per le strade in processione. Adolescente, contemplerà il suo corpo-oggetto negli specchi, fino alla stupefazione. Pretende di non poter radersi senza ridere: avremo occasione di tornare sul rapporto di Flaubert con la propria immagine. Per ora, voglio semplicemente notare che si rallegra della stupidità della propria impresa: gli sopravviveranno, quei peli; cresceranno ancora nella sua bara, quando già egli puzzerà; a che scopo toglierseli oggi? Riso sadico: facendosi beffe di se stesso, Gustave prende la rivincita su tutti gli uomini, in ogni caso su tutti coloro che si fanno la barba e, attraverso essi, su tutti coloro che osano *intraprendere*, quale che sia l'obiettivo che si propongono. Ma il fascino che esercitano su di lui l'Obitorio<sup>\*\*\*\*\*</sup> o la tavola anatomica, bisogna vedervi anche un'espressione del suo masochismo: abbiamo mostrato, in un capitolo precedente, che il giovinetto si sente dominato dagli Altri, incapace di strapparsi alle loro forti mani, e che la morte gli appare come una radicalizzazione di codesta impotenza: il cadavere è cosa di Altri; lo si è visto accanirsi sulle spoglie dei suoi eroi, abbandonarli senza difesa ai loro carnefici, l'inferno continua *post mortem*. Studenti in medicina s'impadroniscono del corpo di Marguerite, la denudano e la tagliano a pezzettini: oscena, quella carne aperta e squartata con tanta precauzione, non è un richiamo alla propria protostoria? Non rassomiglia al consenso passivo del lattante, manipolato dalle mani esatte e severe di sua madre? Non si

tratta certo di un ricordo: tuttavia, quegli studenti *disfanno* una passività con altrettanta sollecitudine e indifferenza quanta Caroline ne ha spesa per *fare* il suo figlio minore. E, soprattutto, questa favola significa: mio padre mi sezionerà, mi seziona tutti i giorni dentro ad altri corpi. Che importa? direbbe Lucrezio, tu non ci sarai più. Ma il pensiero magico di Gustave resiste a codesta razionalizzazione un po' troppo succinta. Bisogna che la sofferenza e la derisione siano interiorizzate: la morte è un'orribile nascita, essa deve *viversi*: abbiamo visto, per una strana osmosi, il suo corpo *vivente* penetrato dalla morte degli altri; inversamente, egli impresta una vita larvale ai corpi che la vita ha lasciati, e, prima di tutto, alla propria spoglia futura. Occorre che a questo dannato, affinché la dannazione sia completa, rimanga non so qual sensibilità nell'ammasso di tenebre che egli un giorno sarà e che i sopravvissuti manipoleranno. Sadismo e masochismo di rancore, orrore e fascino, cattiveria: tutti questi temi sono riuniti in un brano di *Agonies*, opera terminata il 20 aprile del '38 – Gustave ha sedici anni – e dedicato ad Alfred. «Si esumava un cadavere, si trasportavano i pezzi di un uomo illustre in un altro luogo... Questo spettacolo ci sconvolse, un giovane svenne... Dov'era dunque quell'uomo illustre... dove erano la sua gloria, le sue virtù, il suo nome? L'uomo illustre era qualcosa di infetto, d'*indeciso*,<sup>\*\*\*\*\*</sup> di orrendo, qualcosa che spandeva un odore fetido, qualcosa la cui vista sconvolgeva... La sua gloria? Vedete, lo trattano come un cane di razza inferiore, poiché tutti quegli uomini erano venuti per curiosità... spinti da quel sentimento che fa ridere l'uomo alla vista della tortura dell'uomo.»

L'uomo illustre non è Gustave. In ogni caso, non sulle prime. Le parole che il giovane impiega per designarlo, indicano una ostilità di principio; l'uomo è «*illustre*» *per la folla*: è un benefattore, un «filantropo», uno «scienziato ottimista»: il nemico: quand'anche se ne dubitasse, la sola parola «virtù» basterebbe a convincerci; si sa quel che il piccolo cattivo pensa della gente virtuosa «senza credervi» o «per costituzione»: sono dei «Larivière», dei grandi chirurghi provinciali che si pagano il lusso, talvolta, di curare i poveri gratis. Flaubert non mira espressamente a suo padre, ma alla categoria di cui Achille-Cléophas non è che un rappresentante individuale: con un camuffamento frequente in Gustave, l'intenzione parricida si nasconde

a se stessa, perdendosi nel movimento dell'universalizzazione. A questo livello, è chiaro che Gustave è *sadico*: è l'Altro ad essere vittima del suo rancore. Ma basta una sola parola perché il padre divenga anche il figlio minore, con una sintesi del processo di filiazione che sarà sviluppato in *Les Funérailles*: il secondogenito non aspira se non alla *gloria*, che compenserà il disprezzo della sua famiglia e condannerà questa con sentenza retroattiva: vedremo ben presto tutta la differenza che separa, ai suoi occhi, gli *illustri* che sono legione – i mediocri, i possidenti, che muoiono come hanno vissuto, rassicurati – dai grandi dannati di alto rango, i quali non diventeranno *gloriosi* che per la loro capacità di soffrire. Dunque il figlio, dapprima testimone, «spinto da quel sentimento che fa ridere l'uomo alla vista della tortura dell'uomo», s'incarna tutt'ad un tratto nel cadavere, e coloro che ridono si volgono bruscamente contro di lui; li sente ghignare, dal fondo della fossa donde lo si esuma. Egli diceva al suo Genitore: a che ti serve la tua reputazione, tu sei una carogna; ora egli dice a se stesso: neanche la gloria salva, dopo la mia morte sarò la preda dei mangiatori di carogne. Passa dal corpo dell'Altro al proprio corpo-per-gli-Altri.

Ma quel che soprattutto colpisce, in questo testo curioso, è la sopravvivenza del morto fin nella sua decomposizione; egli non dice: «L'uomo illustre *era divenuto* qualcosa d'infetto», ciò che lascerebbe supporre un passaggio irreversibile da una condizione all'altra, ma permetterebbe anche di dire – ciò che Gustave rifiuta di netto – che il cadavere in putrefazione non ha più niente di comune col Dottore magnifico che *non è più*. Leggiamo: «L'uomo illustre *era* qualcosa di infetto, d'indeciso... la cui vista sconvolgeva». Certo, Gustave dice «qualcosa» e non «qualcuno». Ma la copula segna l'identità del morto col vivo. Quel *qualcuno* è sempre stato *qualcosa* e, per questa ragione, quel *qualcosa* resta ancora *qualcuno*. Vedete d'altronde come il giovane autore si destreggia: finge di cercare il grand'uomo, come se giocasse a nascondino: «Dov'è? dov'è?... eccolo lì!». È lui che si cercava, è lui che si è trovato. Infatti, è vivo: la vita formicola sul suo cadavere, nelle carni che si liquefanno. Più curiosamente ancora, rimane, in questo organismo in decomposizione, un oscuro vassallo-arbitrio che si assume i fetori della cosa, poiché ci viene

detto: «era qualcosa la cui vista *sconvolgeva*». Si ritrova qui Marguerite colpevole della propria bruttezza. E questo pover'uomo, in via di reificazione conserva abbastanza sensibilità per soffrire: «Lo trattano come un cane di razza inferiore» e i curiosi sono venuti per ridere della sua «tortura». Quando, dopo il decesso, il putridume che si dissimula sotto il nostro involucro, talvolta grazioso (ricordate Adèle: la dissotterrano, un becchino sviene), prorompe alla luce del sole e rivela ciò che noi siamo, subiamo questa sventura oggettiva distesi sul dorso, impotenti, frugati dallo sguardo chirurgico degli altri, come un *tormento*. Il formicolio dei vermi, la carne che cola, gli sciroppi fetidi che colano al posto degli occhi, gli organi interni, ormai visibili e che stanno imputridendo; altrettante torture inflitte al morto illustre. E il disprezzo sadico, le risate della folla, sono anch'essi maltrattamenti. Ma lo sarebbero, se nessuno ne soffrisse? Sembra che il Male oggettivo s'interiorizzi in questi poveri resti, sotto forma di una possibilità impersonale di soffrire, loro ultima unità prima dello sparpagliamento finale.

Fin da ora, prevediamo che il materialismo meccanicistico di Achille-Cléophas si somma, in Gustave, con un feticismo che tenta di correggerlo. Il processo di feticizzazione rassomiglia assai a quello che Marx chiama «feticizzazione della merce» e può, ne ripareremo, esserne una specificazione: in un'economia di mercato, ossia nel lavoro degli uomini, il sigillo che essi appongono sul materiale inerte, appare come il *potere altro* del prodotto finito, come la sua unità d'interiorità. Allo stesso modo, il *senso* degli oggetti umani – si tratti di un avvenimento sociale, o d'un cadavere, o del berretto di Charborary – appare a Gustave non come un risultato – del lavoro, d'un antagonismo, dell'uso – ma come l'oggettivazione minacciosa e fissa di una sofferenza o d'un pensiero che rimane in essi e sopra di essi come l'esteriorizzazione della loro unità interiore. Niente di più *logico*, se ci ricordiamo che, sotto l'ideologia meccanicistica, quest'anima profonda e devastata è abitata dalla credenza del Destino: se il Fato esiste, gli avvenimenti e le cose sono inter-segni: ci designano e ci fanno dei cenni; impregnati di una volontà altra, che li ha posti sulla nostra strada con missione di trascendersi, per indicarci che il

peggio – che il *nostro* peggio – è sempre sicuro, essi sono pensiero, e persino coscienza, ma pensiero *altro*, coscienza *altra*; in ciascuno dei suoi progetti profetici, la volontà dell'Altro si è particolarizzata; ne risulta questo impenetrabile enigma: una materia inanimata che un'anima ammalia, al modo in cui la vita non è che ammalamento di cadaveri.

Ecco che cosa permette di comprendere come, al limite della decomposizione, quando il corpo è, attraverso un'analisi naturale, ridotto ai suoi elementi inorganici, la morte può apparire a Gustave quale una placida sopravvivenza: niente più lordure, si può finalmente sognare, come l'ultimo *Saint Antoine*, d'essere «la materia». Ma gli è che questa rimane ossessionata da un'anima. Davanti ai giacenti, il giovane eroe di *Novembre* si compiace di fantasticare; egli ne è geloso: è stata data loro figura umana *senza la vita*. Modellato a immagine di un morto individuale che, principe o cardinale, soffrì fino a morire, la pietra assorbe codesta memoria inquieta e le dà la calma eterna della mineralità: fra l'inerte materia e il pensiero non c'è più bisogno d'intermediari: incorruttibile, il giacente conserva la coscienza immobile di essere stato, di non essere più, di sfuggire per sempre alla sventura. Nulla di più chiaro: Flaubert dà alle cose un'anima alienata perché, sotto lo sguardo autoritario del *pater familias*, aliena la propria esperienza intima all'oggetto che egli è per altri, a quel sistema di sistemi meccanicistici ch'egli considera contemporaneamente come la propria *verità* e come il proprio cadavere. Rimane il fatto che quelle statue ossessionate offrono al rancore il miglior punto di osservazione. Invidiando la loro atarassia, calma contestazione minerale di tutto, Gustave decide da sé del proprio Destino: bisognerà bene, un giorno, che diventi giacente anche lui. Vedremo come farà. In ogni modo, molto prima dell'opzione nevrotica, fin dai tredici anni l'adolescente si è procurato il mezzo di assumere, vivo, il punto di vista del Niente su ogni cosa: gli basta di guardare il mondo con gli occhi morti del cadavere che è in lui. Ma, si dirà, questo cadavere non esiste che nella sua immaginazione. Sì. È questa la base della faccenda: morire, in questo caso, è irrealizzarsi. Ma è troppo presto ancora perché studiamo la dimensione immaginaria di Gustave. Bastava segnare qui l'uso che egli fa dell'analisi *materiale*, ossia del lavoro del bisturi. È a questo livello che



appare il malinteso. Gustave e suo padre considerano, l'uno e l'altro, l'*esperienza* fondamento di ogni valida conoscenza. Ma non parlano della medesima cosa. Quando Gustave dichiara di aver avuto, giovanissimo, un presentimento completo della vita, si riferisce a un'*esperienza esistenziale*, che si potrebbe riavvicinare, per esempio, a quella che si usa, dopo James, chiamare esperienza religiosa. Non si tratta, evidentemente, né di una somma di esperienze, nel senso in cui la intende l'empirismo, né d'una sperimentazione, nel senso moderno della parola. L'esperienza di Flaubert, quale egli ce la riferisce, è tutto insieme singolare e completa: è un avvenimento vissuto, che dice tutto su se stesso e, con questo, supera il presente per ipotecare l'avvenire o, ciò che qui viene a significare la stessa cosa, per svelarlo. Questo ha tutt'insieme qualcosa della *scoperta* – nel senso in cui, per l'appunto, l'esperienza religiosa, l'esperienza mistica, o l'esperienza nevrotica, scoprono un settore dell'esistenza che è qualitativamente irriducibile e nuovo – e della *totalizzazione* – nel senso in cui la *conversione* è totalizzante in quanto presa di coscienza delle implicazioni contenute in ciò che, fino a quel momento, ci si limitava a vivere giorno per giorno. Ecco perché, per l'appunto, questa rivelazione è vissuta nella sua singolarità, come qualcosa che niente potrà mettere in discussione in seguito. Beninteso che, ad afferrarla dal di fuori e come determinazione oggettiva, questa pretesa appare esorbitante: l'esperienza religiosa – per esempio – può essere seguita più tardi da una perdita radicale della Fede: conosco persone – e addirittura preti – che hanno seguito questa strada; alla stessa conversione può succedere una smobilitazione dell'anima. Ma quel che ci importa qui è che l'esperienza esistenziale è vissuta in sé come irreversibile: si può certo ripeterla senza tregua, o addirittura arricchirla, ma nel suo fondo essa non può essere modificata da altre esperienze. È quanto meno ciò che essa dichiara da se stessa. In tal senso, finché il soggetto resta fedele al suo primo impegno, la successione dei suoi «*Erlebnissen*» non fa che rinviare a un avvenimento archetipo, che, dall'interno, è considerato un'intuizione fondamentale e invariabile. Altrimenti detto, questo archetipo si dà per un'esperienza unica e fondamentale, alla quale l'esperienza non può aggiungere nulla.

Se si vuole demistificare l'esperienza-rivelazione che ho qui descritto, bisogna dapprima notare che essa è raramente vissuta per davvero: il soggetto vi si riferisce costantemente, egli *crede* che essa abbia avuto luogo, ma niente prova che sia così. Vedete Gustave: nel *Voyage en enfer* egli segna chiaramente il passaggio dalla ruminazione all'illuminazione. In vetta al monte Atlante, egli medita, fantastica, sul genere umano, sulle sue passioni: tuttavia non ricava alcuna conoscenza da quei vaghi stupori – già sincretistici, tuttavia, poiché è la condizione umana ad esserne causa. Viene il Diavolo che, simile all'Asmodeo di Lesage, lo rapisce, gli fa fare il giro del mondo e trasforma la fantasticheria in una inevitabile conclusione: ecco l'Inferno. È chiaro che codesta totalizzazione della nostra specie è l'equivalente dell'esperienza esistenziale; la meditazione si è trasformata, irrigidita, indurita, essa si è fatta partito preso, conclusione. Ma chi può affermare che questa metamorfosi abbia avuto luogo in un momento preciso? come succede spesso – e in campi del tutto differenti – il bambino ha potuto vivere a lungo *prima* dell'intuizione totalizzante, poi continuare la propria vita *dopo* di essa, senza che vi sia stato mai l'attimo di folgorazione che l'abbia fatto vivere *durante* l'illuminazione. In altri termini, il più verosimile è che non vi sia stata mai una brusca attualizzazione dell'archetipo e che, nella continuità del vissuto, Gustave vi si sia riferito come a qualcosa che s'è *già* prodotta e che, da questo punto di vista, il vissuto stesso non abbia mai avuto la freschezza impressionante della novità.

È indubitabile, d'altra parte, che codesta ipoteca sull'avvenire non può nascere dalla sola esperienza immediata: essa comporta necessariamente un giuramento. Quando Flaubert totalizza il vissuto come presentimento della vita – o Fato – sta estrapolando: a partire dalla temporalizzazione passata, di cui ha afferrato il carattere involutivo, vi è profezia: s'impegna, per rancore, a vivere la temporalizzazione futura come degradazione accelerata. È un giurare che il peggio è sicuro, lo sappiamo. Ma il giuramento, in lui, non può presentarsi sotto forma di *decisione*: sarebbe un agire; diventa *credenza*. E codesta credenza pretende di riferirsi a una illuminazione forse fittizia.

Resta il fatto che il giovinetto è passato dal terreno dell'immediato a quello della riflessione. Resta il fatto che questa, come anche

l'extrapolazione, nel momento stesso in cui pretendono di rendere il sapore nudo del vissuto, ne cambiano la *qualità*: ogni istante dell'esperienza, in luogo di farsi vivere per se stesso, isolatamente, o di agglomerarsi a dei blocchi – aggregati senza vera unità e senza legame sintetico con gli altri momenti della vita <sup>\*\*\*\*\*</sup> – appare, ora, come la parte di una totalizzazione in corso, che si concluderà con la morte di Gustave. E siccome la parte è l'espressione singolarizzata del tutto, ogni attimo si presenta a Gustave come un condensato della sua intera vita: *essa è qui*, egli ne gioisce atrocemente e, nel medesimo tempo, è rinviato a tutta la temporalizzazione passata che si orientava verso questo presente, a tutta la temporalizzazione futura che conduce all'abolizione. Adesso, l'unità della sua esperienza proviene da ciò, che ogni appercezione conferma un'evidenza archetipa, la quale forse non ha mai avuto luogo, ma che un'intenzione retrospettiva prende di mira nel passato, senza raggiungerla, mentre un'altra – giuramento mantenuto – mira all'avvenire più lontano giurando (credenza) che esso sarà sempre conforme alla predizione originale.

Tale è la prima contraddizione che, sul terreno della conoscenza, oppone Gustave a suo padre senza che nessuno dei due se ne accorga: Gustave *sa tutto*, un'unica esperienza gli ha dato un presentimento completo della vita; Achille-Cléophas, da buon empirico, considera, al contrario, l'esperienza come la somma – mai conclusa – di tutte le esperienze particolari che si producono, non soltanto nel corso di una vita umana, ma dalla nascita dell'umanità. Gustave lo capisce: crede a suo padre; è il principio d'autorità. Adotta dunque l'ideologia del proprio tempo, che fonda la conoscenza sulla registrazione passiva delle percezioni: è un totale che si realizza da sé: la morte tira una linea, la somma è completa. Una tale concezione non poteva che piacere a Flaubert: questo agente passivo che trova le più grandi difficoltà nell'affermare o nel negare, che preferisce le associazioni di parole e di immagini ai «nessi logici», che accetta volentieri che il Sapere sia l'accumulazione automatica delle sintesi passive che l'attraversano. Ma ciò significa cadere in una trappola da cui non riuscirà a cavarsi. In quell'epoca la saggezza delle nazioni proporziona il sapere alla longevità: si ricordi il filosofo inglese e i suoi Savi, marinai, mercanti,

uomini di Stato usciti dalla politica, tutta gente dabbene, borghesi che hanno girato il mondo, e che saranno scelti, nel crepuscolo della loro vita, avendo tanto visto e tanto ricordato, per consigliare i giovani, gli uomini d'affari, il Governo, per tenere la corrispondenza del cuore. Se Flaubert, a tredici anni, dichiarasse «Sono infelice» forse gli si crederebbe. Ma se estrapola, e pretende che il mondo tutto intero è cattivo, gli si riderà in faccia, gli si risponderà che non ne sa nulla. Insomma non ha che da star zitto. Adottare l'empirismo borghese è negare *a priori* la portata della sua esperienza esistenziale.

Se ne accorge dai tredici anni in poi – e, verosimilmente, assai più presto. Ho mostrato come, nel *Voyage en enfer*, la sua vaga meditazione si trasforma in un'orribile certezza grazie al concorso del Diavolo – astratta allegoria che, senza dubbio alcuno, si ispira al dottor Flaubert, questo «demonio». Ma il ragazzino non arriva alla totalizzazione che termina questo racconto, se non dopo un lungo viaggio attorno alla terra. Satana gli mostra *tutto*, via via, dopo di che non resta al ragazzo che da trarre la conclusione di ciò che ha visto; o questa, piuttosto, si trae da sé, essendo Satana a suggerirgliela. Come si vede, l'esperienza esistenziale si è dispiegata: si è trasformata in un generale smembramento dei mali e dei delitti della specie. Ma, siccome non si tratta qui di un'esistenza – lento processo di degradazione – bensì di un giro d'orizzonte che, con l'aiuto del Diavolo, si è verificato, forse, alla velocità della luce, il giovane autore si è sforzato di trovare una soluzione al proprio problema: l'esperienza, sembra che ci dica, può riassumersi in un attimo o allungarsi sopra un'intera esistenza. Il risultato è il medesimo.

È quanto egli esprime più chiaramente ancora in un racconto non datato ma, secondo ogni verosimiglianza, anteriore al settembre '35: *L'Anneau du Prieur*. Un fraticello discende in una cripta per aprire il sepolcro del Priore appena morto e rubargli l'anello; vi riesce, ma la bara si richiuderà sull'abito del giovane che non può fuggire e morirà vicino al cadavere di colui che aveva voluto borseggiare. Bruneau ne ha trovato la fonte: è un'opera pubblicata poco prima a intenzione dei collegiali, e che conteneva delle trame e i loro «svolgimenti». Il bambino ha preso questa trama, ha seguito lo svolgimento alla lettera, e l'ha battezzato racconto. Ma è da

rimpiangersi che Bruneau non veda in questa novella che un esercizio di stile e che si faccia beffe di un tedesco che ha creduto di scoprirvi un'intenzione parricida. Egli non risponde, infatti, a queste tre domande essenziali: 1° Perché Gustave ha scelto, fra tutti, questo argomento? 2° Perché ha conservato tutta la vita, nei suoi cassetti, quel lavoro da copista? 3° Qual è il senso delle modifiche che ha apportato – Bruneau stesso lo riconosce – al canovaccio iniziale? In realtà, benché l'autore del libro tendesse un poco alla moda romantica, il tema proposto era edificante: quel monaco era un ladruncolo, è punito dove ha peccato. Gli allievi dovevano dunque manifestare il loro orrore davanti a quello spogliatore di cadaveri, e dipingerlo dal di fuori. Il piccolo copista, al contrario, si mette nella pelle del monaco; non per questo costui ne risulta più simpatico: ma diventa vittima, è un predecessore di Marguerite, di Garcia, preda d'un Destino. Bisognerà credere per questo che Gustave, scrivendo l'*Anneau*, compia l'uccisione rituale del Padre e se ne punisca, morendo di quella morte? Non ne sono convinto. Certo, l'abbiamo visto, il bambino non si fa scrupolo di uccidere col pensiero Achille-Cléophas; lo assassinerà, un poco più tardi, sotto il nome di Mathurin. Nulla impedisce, *a priori*, che l'intenzione assassina sia all'origine della sua scelta. Ma basta leggere attentamente lo svolgimento dello svolgimento per capire che altro è lo scopo di Gustave; così, se la pulsione parricida figura tra i motivi che lo hanno sollecitato a scegliere quel soggetto, non potrà essere che a titolo di componente assolutamente secondaria.

Quel Priore è oppresso dagli anni. Ha molto vissuto, molto sofferto, conosce tutti i segreti della vita. Quel vecchio ha un piede nella tomba, e tuttavia un giovane monaco lo invidia furiosamente. Non è l'anello che egli desidera dapprima, è quella memoria che sta per chiudersi e che scivolerà nel nulla. Altrimenti detto, il piccolo Gustave, incarnato in quell'invidioso, aspira a possedere l'esperienza integrale di suo padre, quella onniscienza che non può totalizzarsi se non al termine di una lunga vita. Qui interviene l'anello, quel gioiello luccicante che il Priore ha portato al dito per più di mezzo secolo, che si è quasi incastonato nella sua carne, e il cui splendore affascinante rappresenta il sapere, di cui, per una specie di cementazione, ha

adesso assunto il carico. Diciamo che è – come i giacenti saranno più tardi – un *feticcio*, la sopravvivenza mineralizzata di una memoria. Il monaco vuole impadronirsene: appena l'avrà infilato all'anulare, questo, per una cementazione inversa, trasferirà in lui l'esperienza del Priore. Ciò significherebbe che Gustave vuole la morte di suo padre? Può darsi, ma io vedo piuttosto nel mito dell'anello un primo e vano tentativo d'identificazione col Genitore: Gustave, onnisciente, diventerebbe l'eguale di Achille-Cléophas; meglio, sarebbe Achille-Cléophas in persona.

Ciò che ha condotto il ragazzino a scegliere, fra tutti, questo soggetto assurdo, è che esso gli *parlava*, e che vi scorgeva oscuramente la soluzione mitica d'un problema che lo tormenta: come raccogliere gli insegnamenti di un'esistenza sofferta sino alla feccia, senza che vi sia bisogno di viverla? L'anello, ecco la soluzione: se ha assorbito le speranze e le disillusioni del Priore, ne diviene il *condensato*; in esso il tempo vissuto si ripiega, la somma degli attimi si riduce a una *qualità pura*, immediatamente accessibile, a una virtù metafisica che si acquista lì per lì con una sorta di *partecipazione*. Il racconto prende in prestito la propria ossatura dalla Genesi: l'anello è il pomo; non appena è sottratto, concede al ladro la Scienza: il monaco conoscerà il Bene e il Male. Tuttavia, nel racconto di Flaubert come nella narrazione biblica, quel sapere mal acquisito è una indiscrezione cui tiene dietro un pronto castigo. Adamo coglie il frutto *proibito*. Proibito perché? Noi lo ignoriamo. Gustave è più esplicito: il suo spogliatore di morti è un parassita, vampirizza un defunto per prendergli la sua vita vissuta; la Scienza, in lui, sarà *presa in prestito*, egli si è innestato *un'altra esperienza*. Se togliamo di mezzo gli accessori, inferno e stridor di denti, vediamo che l'autore adolescente presenta l'anello come il luogo delle sue esigenze contraddittorie e non come la loro soluzione: i vecchi *sanno*, i morti più ancora; ma quand'anche un bambino succhiasse il sapere di una carogna, non ne ricaverebbe che ricette, non avendolo distillato da sé nella sofferenza.

Ora possiamo capire gli imbarazzi di Gustave: il Male radicale è la sua esperienza, egli lo vede dappertutto e lo prova in ogni attimo, lo raggiunge in sé, alle sorgenti stesse della vita. Insomma, il suo pessimismo non è

*concluso*: intuizione e giuramento, è un'intenzione profonda che si riconosce affermandosi. Fondare questo in verità, a che scopo? Dal momento che egli *lo esiste*. Ma, quando si tratta di far partecipi gli altri delle sue certezze, cioè a dire di trasportarle nell'universo del discorso, il bambino incontra le parole e le idee della propria epoca: sono i suoi soli strumenti. La sua intenzione fondamentale è deviata; né l'evidenza né l'intuizione senza durata – ammesse in secoli più spiritualisti – non hanno corso nell'ideologia borghese. Gustave vi si sottomette; meglio varrebbe dire che essa si sottomette a lui: perché egli è imbarcato prima di sapere ciò che fa. Ma, per un risvolto prevedibile, egli devia a sua volta il linguaggio, piegandolo alle proprie esigenze intime. Gli hanno rubato il suo pensiero, egli ruba il vocabolario; da cui, questo mostruoso compromesso: Flaubert accetta di fondare la verità totale sulla totalità dell'esistenza, ma, non appena ammesso il principio, dichiara che quel Tutto vissuto può manifestarsi agli uomini in due maniere equivalenti: sia in fase di decompressione, attraverso lo sviluppo comprensivo di una vita, sia sotto infinita pressione, come una folgorazione. Quando una simile visitazione si produce nella prima età, essa fa di un monello l'eguale di suo nonno: l'eguale, che dico? il superiore. Un ottuagenario ha sprecato ottant'anni, un bambino visitato può economizzarne settanta. Secondo una buona economia borghese, è a lui che si devono intrecciare delle corone. Tanto più che un'esperienza languida, protratta per lustri, deve la sua inutile lunghezza alla sua inautenticità; quella che piomba sulla propria vittima, la sua brutalità sconvolge i fanghi abissali dell'uomo e può fermare di colpo un cuore: a che scopo sopravvivere? Ma è essa che fa la sua grandezza. Codesto contrasto tra la profondità e la superficie, Gustave vi torna senza tregua: è ciò che fa meglio sentire la sua ostinata intenzione di colare una struttura esistenziale nello stampo dell'empirismo. Tuttavia, in codesto breve racconto, egli non fa che interrogarsi: a quali condizioni l'esperienza integrale è possibile in un adolescente? Il simbolo dell'anello non ha che un significato problematico: se codesta esperienza è possibile, corrisponderà alle condizioni suddette. Su queste parole l'autore si ferma: non decide. Ed è deliberatamente che ci lascia nell'incertezza: non sapremo

mai se l'anello aveva un potere magico, o se il monaco era lo zimbello della propria immaginazione.

In ogni modo, il dibattito verte sulla conoscenza, su ciò che Lachelier chiamerà più tardi il fondamento dell'induzione: sicuramente simili scrupoli dell'intelligenza non possono tormentare molto a fondo un anti-intellettualista di tredici anni: egli sa quel che sa e non cambierà idea in tutta la sua vita. Rimane il fatto che vuol stabilire il proprio diritto d'imporre agli altri le proprie concezioni. I principi e i metodi, che, teoricamente, dovrebbero scoprirsi e modellarsi nella ricerca, Gustave ne va a caccia *dopo* l'illuminazione, per garantire la propria credenza e non per criticarla. Non importa: accettando l'equivalenza dell'esperienza esistenziale e dell'esperienza acquisita, egli si perde. Perché, l'abbiamo visto, i principi dell'ideologia empirica nascondono un intellettualismo analitico procedente esso stesso dai metodi positivi allora in uso nella scienza. Ecco dunque l'analisi, come schema operatorio, furbescamente introdotta in Gustave per sostituirsi in lui all'esperienza acquisita, per divenire, attraverso l'autorità paterna, un imperativo metodologico, e per pretendersi equivalente all'esperienza esistenziale. Altrimenti detto, sul piano superstrutturale della *conoscenza*, Gustave si trova costretto ad affermare l'identità dei contrari, di un'intuizione sincretistica e prospettica, e di un metodo *attivo* e regolato in modo da ridurre un sedicente tutto alle sue parti. Cioè a dire, nei suoi elementi non sezionabili. Egli dichiara contemporaneamente che la legge del suo essere è il Destino (rapporto *altro*, ma vissuto nell'interiorità) e che egli è di fatto esteriore a se stesso.

Il dottor Flaubert non si contenta di frugare le carogne: è «come un vecchio prete carico di segreti domestici». Aneddoti, insomma: Achille-Cléophas prendeva questo per una «esperienza del cuore umano», dovuta sicuramente all'arte di *analizzare* le menzogne. In realtà, le componenti dell'aneddoto erano invariabili; vi si trovavano perché vi erano state messe: sangue, pus, sperma, oro. Si poteva anche risalire fino all'interesse e ridurlo a una combinatoria del piacere. Gustave è abbagliato: tutti quei corpi, tutti quei cuori «ridotti in monconi»! Il padre doveva, in quei momenti di falso abbandono familiare, in cui il capo di famiglia posa davanti a sua moglie e



ai suoi bambini, lasciar intendere che «anche le anime si sezionano». Codesta ingenuità non sarebbe degna di nota se non avesse fatto tanto male a suo figlio.

Il bambino prende tutto per oro colato: ha visto il suo signore curvarsi su corpi in putrefazione, ed ecco che il medesimo signore gli assicura, con la sua voce divina, che le anime sono ancora più imputridite, che bisogna applicar loro il metodo chirurgico. Vi crede subito appassionatamente, da buon vassallo; identificherà tutta la vita la Verità alla purulenza fisica e all'orrendezza mentale. Scrive a Ernest, verso i quindici anni, accostando esplicitamente l'analisi dello psicologo alla dissezione del medico:

«La più bella donna del mondo non è gran che bella sulla tavola dell'anfiteatro, con le budella sul naso... Oh, no! È una triste cosa quella di analizzare il cuore umano per non trovarvi che egoismo!». Bisogna prendere alla lettera questo paragone che si ritrova un po' dappertutto nei primi tomi della sua Corrispondenza. Egli si persuade – come farà sempre – dal punto di vista affettivo, e attraverso immagini, che l'applicazione al «cuore umano» del metodo analitico ha risultati materiali né più né meno d'un intervento chirurgico; per lui, la disarticolazione dell'oggetto psichico non è un'operazione astratta che si eseguisce con segni, ma un'azione reale il cui modello è dato dallo sguardo glaciale del medico primario, che entra nell'anima di suo figlio e la fruga col bisturi.

Il risultato: talvolta egli si dichiara, nella rabbia e nella sofferenza, «anti-verità» – ciò che non stupisce, poiché la verità è, secondo lui, la rivelazione dell'essere, ed egli ha preso partito per il Niente. E talvolta, per esser degno di suo padre e vincerla sul figlio maggiore, pretende di analizzare le anime – a cominciare dalla propria. Al punto che dichiarerà più tardi, dopo la crisi di Pont-l'Évêque, che si è ammalato per essersi analizzato troppo spesso. In realtà, se è vero che quasi sempre assume un atteggiamento riflessivo, egli medita sul proprio caso, ma non si seziona. Per il motivo che l'analisi è *già fatta* e che sa ormai ciò che essa gli porterà: meglio, non appena il principio ne è posto, in quell'epoca e secondo quella ideologia, si trovano ad essere posti anche tutti i risultati. La psicologia, per Gustave, è una mortisezione che ci scopre lo stato cadaverico nell'anima. Fin dalle sue primissime

lettere, constatiamo che è al corrente del metodo, e che sa ridurre di colpo tutti gli impulsi detti «generosi» a movimenti dell'amor proprio. La cosa non si spingerà *mai oltre*: le sue opere non sono, per fortuna, in nessun modo analisi, seguite da ricomposizioni sintetiche. Gustave, al contrario di suo padre, il quale pratica la virtù senza crederci, crede all'analisi *senza mai praticarla*. L'intellettualismo analitico è in lui come una piaga, come una conoscenza completa e, in realtà, perfettamente vuota, della vita, come una maledizione; come la razionalizzazione del suo pessimismo e della sua misantropia, ma mai come uno schema operativo, come un metodo d'indagine. È una credenza desolata, quella alla quale si riferisce, quando vuol persuadersi che il mondo è un niente, ma non ne ricava mai nulla che già non sappia fin dall'infanzia. Bisogna addirittura riconoscere che essa non cessa di frenarlo: egli manca di curiosità, non s'interessa al pensiero degli altri, meno ancora alla loro personalità; girerà senza fine nel cerchio infernale della Morte, dell'Analisi, dell'impossibile totalità, ridotta in polvere dalla Scienza e unico oggetto dell'Arte.

Il suo agiografo, Dusmenil, afferma devotamente, che Gustave «controlla l'analisi con la sintesi». Da dove ha ricavato ciò? Flaubert deplora che l'analisi psicologica gli mostri l'egoismo dovunque, ma nemmeno per un momento gli viene l'idea di compensare codesta triste scoperta con una ricomposizione sintetica dei nostri sentimenti e dei nostri pensieri: quando l'analisi scopre l'inscindibile, la scienza ha detto la sua ultima parola. È ciò che egli afferma ancora, a trentacinque anni, quando mostra Larivière nell'atto di disarticolare le nostre povere menzogne, mentre ne cadono i pezzi ai suoi piedi. Vien voglia di dire a questo principe della Scienza: «Ben tagliato: ora bisogna ricucire». Ma il buon dottore non ricuce mai. La sintesi originale era falsa: malafede, menzogna, illusione, inganno a sé da sé, mitizzazione; il dottore ritrova il Vero e dissipa i fantasmi riducendo l'insieme ai suoi elementi: dopo di che può andarsene, il suo compito è finito.

Se s'intende per sintesi la ricostruzione sistematica di un tutto, a partire dai suoi elementi, nulla è più estraneo a Flaubert. Le sue lettere sono un susseguirsi di fughe, l'ordine e la successione delle frasi sembrano guidati

unicamente da concatenamenti affettivi e retorici: il discorso si perde, strani *lapsus calami* intervengono a spezzare o deviare ogni argomentazione. Egli resterà, per tutta la vita, l'uomo meno capace di «predisporre un piano», di dipingere un quadro d'assieme, di raccogliere in una sola appercezione, di rendere con una sola descrizione, i tratti principali di un oggetto, di una scena, di un carattere. Ciò non significa che i suoi romanzi non presentino unità, al contrario, ma è una misteriosa e affascinante unità, quella che si specchia nel perpetuo flusso degli uomini e delle cose, passiva, lontana come un'idea nel cielo platonico.

In verità, ciò che bisognerebbe piuttosto dire è che egli fantastica di analisi e che fantastica di sintesi, senza praticare né l'una né l'altra. La sintesi in particolare, se ne parla nella prima *Tentation*, è per segnare i limiti della scienza. Vedete come questa appare agli occhi di Sant'Antonio: essa è fanciullo e vecchio: «Fanciullo coi capelli bianchi, con una testa smisurata, i piedi gracili»; essa «piange sempre»: ha più di un tratto comune con Almaroës. («Lasciami un po' correre per la campagna e rotolarmi sull'erba» domanda all'Orgoglio «... ho voglia di dormire, ho voglia di giocare.» Beninteso ciò non gli verrà concesso.) Niente anima, il triste desiderio di desiderare. Qui la conoscenza e il suo oggetto si confondono. In pari tempo Gustave indica molto bene che il periodo meccanicistico (che corrisponde all'osservazione) non è che un momento – forse insuperabile, ma sicuramente insufficiente – della ricerca scientifica: «Non ho trovato nulla, cerco sempre, accumulo, leggo. Perché dunque, oh madre mia, tutte quelle piante che mi fai cogliere, tutte quelle stelle di cui debbo imparare i nomi, tutte quelle righe che debbo sillabare, tutte quelle conchiglie che raccatto?... Se potessi penetrare la materia, abbracciare l'idea, seguire la vita nelle sue metamorfosi, comprendere l'essere in tutti i suoi modi, e, dall'uno all'altro, risalendo così le cause come i gradini di una scala, riunire in me quei fenomeni sparsi e rimetterli in movimento nella sintesi da cui li ha distaccati il mio bisturi... forse allora creerei dei mondi... Ahimè!...». Insomma siamo nello stadio dell'analisi e della dissezione: è l'infelicità. Non se ne uscirebbe che con un passaggio alla sintesi che sembra impossibile. Ma, curiosamente, lo scopo di questa sintesi non è tanto la ricomposizione del

cosmo in cui viviamo, quanto la creazione di altri mondi – ciò che, secondo Flaubert, non è dato che all'Arte e nell'immaginario.

Ossessionato da un'analisi radicale già compiuta e da una sintesi impossibile, Gustave rimane fissato al suo sincretismo originario. A quindici anni, affida allo scrittore la missione di restituire come totalità sincretistica il cosmo che lo scienziato polverizza: non *dopo* l'analisi e come ricomposizione, ma prima di essa: «Voi non sapete che piacere è: comporre! Scrivere, oh! scrivere è impadronirsi del mondo, dei suoi pregiudizi, delle sue virtù e riassumerli in un libro; è sentire il proprio pensiero nascere, crescere, vivere, drizzarsi su un piedistallo e restarvi sempre». Progresso nell'Arte, non nella Conoscenza. Da cosa dipende che egli sia fissato fin dalla sua giovane età in codesta totalizzazione sincretistica? Bisogna cercare l'origine di questa fissazione che gli vieta il Sapere nello stesso tempo in cui essa ne lo compenetra, nella contraddizione della famiglia Flaubert, che è contemporaneamente di struttura domestica e d'opinioni liberali, e il capo della quale è un villan rifatto, cioè a dire un contadino per nascita e un intellettuale per promozione. Tale contraddizione – descritta più sopra – si interiorizza a tutti i livelli nel piccolo Gustave: vi abbiamo visto la chiave dell'età dell'oro, della frustrazione e della Caduta che l'accompagna. Eccola al livello delle conoscenze. Nei primissimi anni, ha sentito la propria dipendenza con felicità. Era la sua ragion d'essere, insomma ha resuscitato in lui, come sua autentica natura, le tradizioni contadine che, persino in Achille-Cléophas, sembrava che fossero per scomparire. E poi, subito dopo, ha ricevuto prematuramente le massime del liberalismo, negazione irrefutabile di quella prima natura. Se per lo meno potesse restare nel disincanto, rassegnarvisi, trovare nell'individualismo liberale la propria verità. Ma no: il «medico-filosofo» è un *pater familias*; esige una sottomissione assoluta che non ha altro fondamento all'infuori dell'adorazione religiosa. Non smette di mantenere, con le sue esigenze, la feudalità che abolisce con i suoi discorsi. Così Gustave deve oscillare senza tregua fra due ideologie contraddittorie, ciascuna delle quali racchiude in sé la chiave di tutti i problemi, la risposta a tutte le domande. Ora la famiglia sembra una cellula sociale, ora è una sovrapposizione di solitari; ora

Gustave ha il sentimento che la generosità divina del Maestro gli dà uno status sociale per salvarlo dalla Natura, e ora si ritrova *naturale*, semplice determinazione dello spazio, senza diritti né privilegi, raccolta complessiva di particelle elementari. Non basta: non ci si contenta di fargli considerare la sua insignificanza, gli si mostrano i suoi delitti. E questi non sarebbero tali, se egli avesse una sola ideologia: ma ne possiede due, e ognuna condanna l'altra. Come non credere alla virtù, quando si riverisce il più ammirevole dei padri, l'esempio stesso della probità, del generoso disinteresse; come credervi, quando quel padre infallibile esplica le più belle azioni per moventi interessati? La ruota gira incessantemente: codesta prima natura che il padre ha posto in Gustave con la sua adorabile autorità, è proprio quella che egli disarticola. Flaubert passa dalla fantasticheria al disincanto, dall'innocenza al peccato, e torna senza tregua all'innocenza per subito perderla. In certo modo, codesta vittima dell'analisi non ha che interiorizzato fin troppo bene il metodo: egli si scompone e si ricompone all'infinito. Ma, l'abbiamo visto, l'analisi resta puramente verbale e la verità della sua condizione è senz'altro il vassallaggio che egli deve vivere e che si accanisce a distruggere. La pretesa dissezione – che si atteggia a disarticolazione della menzogna – è essa stessa la vera illusione; si limita a ripetere i principi e ad applicarli formalmente alla circostanza presente: ciascuno segue il proprio interesse, dunque io seguò il mio, e questo slancio d'amore filiale non è che un effetto del mio egoismo. Ora, per l'infelicità di Gustave, questo slancio si fonda sulla struttura reale della famiglia Flaubert e la esprime: ma il padre ha condannato il sistema di segni e di simboli che lo rifletterebbe al bambino come la verità della sua condizione. Tale condanna, il medico-filosofo l'ha introdotta dall'esterno; ma il bambino l'ha installata in se stesso come un imperativo perpetuo, una sentenza da emettere senza tregua, quale fioca illuminazione dei suoi atti, quale suo punto di vista su se stesso e sugli altri. *Suo* punto di vista? No: è il punto di vista dell'Altro; la volontà più intima e più personale di Gustave non può essere che la volontà di suo padre, vissuta come potere estraneo: il Padre, in lui come Altro, lo rivela ai suoi propri occhi come altro da sé, gli impone di trattare i propri sentimenti immediati come astuzie da sventare, di trattar se

stesso come un eterno mentitore e, contemporaneamente, come un eterno zimbello. Le osservazioni offensive di un padre, esasperato dalle insufficienze del figlio minore, Gustave crede che emanino da una scienza meccanicistica, basata anch'essa su un'esperienza sacra. L'analisi s'introduce in lui come una sua condanna, attraverso umiliazioni e frustrazioni. Dopo alcune esperienze sgradevoli, il sapere e lo sguardo sono tutt'uno: l'occhio d'Achille-Cléophas è nell'animo di suo figlio come quello di Dio nella tomba di Caino. Fin nella solitudine, il bambinetto non può decidere se si decifra da sé o se è decifrato; l'analisi, personalizzata e sacralizzata, diviene per sempre il suo super-io. Nessun angoletto dove nascondere la speranza: la verità paterna è in lui, essa vive della sua morte; con codesta iper-coscienza che si estende attraverso la sua coscienza, egli è oggetto prima di essere soggetto, universale prima di essere individuale, o piuttosto, la sua individualità e la sua soggettività si denunciano in questo ambiente oggettivo come pure apparenze menzognere; la necessità in cui si trova – come ciascuno – di provare personalmente i propri sentimenti, di provarli così come si presentano, gli sembra un'ostinazione criminale a vivere l'errore piuttosto che la verità. Che Gustave abbia sentito talvolta nel furore, nell'odio, codesta onnipresenza del Giudice, se ne troverà la prova in un testo che ho citato più sopra: Un Secret de Philippe le Prudent. Gustave vi interiorizza l'analisi: è uno sguardo da «grande inquisitore», che penetra nei suoi rifugi più intimi «cercando d'indovinare i sentimenti che battono nel mio cuore, i pensieri che passano sulla mia fronte, sempre qui... come un cattivo genio, opponendosi alla mia felicità, trafugando mia moglie, togliendomi la libertà... ed io non potrò piangere e maledire, vendicarmi! No! È mio padre ed è il re! Bisogna sopportare tutti i suoi colpi, ricevere tutti questi affronti, accettare tutti gli oltraggi».

Le ultime righe ci indicano chiaramente che codesto agente passivo è incapace di rivolta; e poi quelle collere non durano, l'abbattimento vi si sostituisce: la ruota gira ancora: quel malvagio inquisitore è, in realtà, il migliore degli uomini, devoto ai figli, ai concittadini, agli allievi, «paterno col povero», insomma un santo. Ma, sornione, sotto sotto pieno di rancore, il bambino frustrato, umiliato, esiliato, teme lo Spirito che lo possiede e che lo

spinge alla disperazione *come fosse il demonio*. Così, il dottor Flaubert, installato in suo figlio, è dapprima vissuto, nell'unità di una tensione perpetua, come l'insormontabile contraddizione del Bene e del Male: soggetto di un amore che egli provoca e che esige, per obbligarlo a rinnegarsi da sé e a denunciarsi come un'ipocrita mascheratura di pulsioni egoiste, è una potenza sacra che devasta i luoghi santi e ai cui blasfemi bisogna credere in nome del rispetto religioso che gli viene rivolto; è la luce da «studio», sempre uguale, che rischiarerà fino in fondo, e da parte a parte, un'anima appassionata del chiaroscuro, che dissipa dovunque la penombra sempre accanita a rinascere; talvolta signore di una feudalità nera, egli conduce inflessibilmente il proprio vassallo all'abiezione per sadismo, abusando della fede giurata, e talaltra è uno scienziato virtuoso che stima la verità come rimedio universale, anche quando è amara, e che la insegna ai suoi bambini per proteggerli contro le assurdità della religione. Tutto qui? No: questa non è che l'ambivalenza ruotante del sacro. Gustave talvolta è sfiorato da un sospetto: e se l'analisi, anch'essa, non fosse che uno scherzo? In tal caso, la schiacciante intelligenza del padre potrebbe non rappresentare che la forma irrimediabile della Stupidità. Se il fanciullo può sfuggire al ritorno ciclico del Demoniaco e della Santità, è spalancata una grande porta, che egli indovina, ma a cui non osa avvicinarsi: perché non applicare quel metodo al padre? E, poiché è la medesima cosa, perché non rigirarlo contro la Scienza stessa? Ci sarebbe da ridere, se si potessero disarticolare le verità più indiscusse per gettarne i monconi ai piedi degli scienziati; abbiamo visto poco fa un testo del primo *Saint Antoine*, in cui la Scienza fa magra figura: spinta dall'Orgoglio, essa colleziona i fatti. Fin dai vent'anni, Gustave, nei suoi *Souvenirs*, le rivolgeva le medesime critiche: collezionare, classificare, analizzare, sì; ma la via regia della sintesi progressiva le è vietata. Bouvard et Pécuchet, quest'opera colossale e grottesca, affonderà le sue radici nel più profondo di un'infanzia alienata: vicino ai cinquant'anni, Gustave intraprenderà *per davvero*, e intenzionalmente, l'assassinio del padre. Per il momento, ringoia una volta di più la propria ribellione: bisognerebbe osservare il dottor Flaubert, distaccarsi da lui, distanziarsene, e considerarlo come un oggetto. Impossibile: il terribile super-io glielo

vieta; e poi sarebbe rompere le aderenze che lo uniscono al suo signore, a dispetto di questi, in una rassicurante indeterminatezza; egli vivrebbe in esilio, nel cuore di quella famiglia rispettosa, solo e segreto, nudo: quel padre che lo uccide è, malgrado tutto, la sua migliore difesa contro il mondo selvaggio che il materialismo meccanicistico gli lascia supporre. Gustave è un oggetto per il dottore; per volontà di questi, egli è, suo malgrado, un oggetto per se medesimo; ma, nonostante il ritratto – così losco – di Mathurin, Achille-Cléophas non diventerà mai, *prima* della sua morte, un oggetto per il suo figlio minore. Abbiamo visto il senso che bisogna dare all'apparizione di Larivière al capezzale di Emma. È l'unica reincarnazione del *pater familias* nelle opere che Flaubert pubblica in vita.\*\*\*\*\* Quanto alla Corrispondenza, essa lo menziona di rado, e sempre in termini di estremo riguardo: sale al cielo, è l'eroe eponimo della famiglia; nessuno ha pensato di riconoscerlo in quell'avversaria mostruosa delle «due Scolopendre», la Scienza. Una frase, una sola, ci informa sull'evoluzione dei sentimenti che Gustave dedica a suo padre. Essa è d'altronde molto ambigua. Si sa che Flaubert, alla fine del 1838, ha riunito alcuni fogli di carta rigata per ricavarne un quaderno, nel quale ha buttato giù – fino al 1842 – impressioni, massime, riflessioni su se stesso, talvolta ricordi. Questo quaderno, che ci sarà preziosissimo in seguito, non è stato pubblicato che nel 1965, a cura della signora Chevalley-Sabatier. Vi si legge questo appunto senza data, ma che risale evidentemente all'autunno '38 o, al più tardi, all'inverno '39: «Non ho amato che un uomo come amico e che un altro, è mio padre». Quel che colpisce dapprima è la scorrettezza della frase – del tutto apparente – che corrisponde a un balzo del pensiero, a una deviazione del ragionamento: «Non ho amato che un uomo, è Alfred». Ecco quel che vuole annotare dapprima. Ma – sarebbe forse per correggere l'aspetto vagamente omosessuale della frase? È probabile: si sa che Alfred lo chiamava «mio caro pederasta» – aggiunge, per precisare il proprio discorso: «come amico» ciò che fa nascere immediatamente l'idea: «Vi è un uomo, che non ho amato amicalmente, ma filialmente, è mio padre». Non importa: Achille-Cléophas viene come secondo; non era del resto previsto, altrimenti Gustave avrebbe scritto: «Non ho amato che due uomini: mio



padre e Alfred». «Ho amato», ciò significa: «Non amo più». È così che dobbiamo intendere l'enunciato? Attenendoci alla grammatica, sì.

*Ché ti ho amata, Fanny mia,  
Da Natale all'Epifania.*

Ma le cose non sono così semplici. Prima di tutto, è cominciato il ciclo delle autobiografie: l'estate precedente, Gustave ha dato gli ultimi tocchi alle *Mémoires d'un fou*; durante qualche anno, conserverà l'abitudine di raccontarsi al passato, come se egli non fosse più, come se parlasse un morto. Sarà anche più chiaro, in *Novembre*: «Ho assaporato lungamente la mia vita perduta... Ho amato? ho odiato?... Ne dubito ancora». Lo scopo è chiaro; si tratta di totalizzare *dal punto di vista del Niente*: in tal caso, non sarebbe cessato l'amore, ma la vita; è il defunto che dice «ho amato Alfred» e potrebbe aggiungere: «finché ho vissuto» o «fino al mio ultimo respiro». Anche un vecchio, sapendo che, negli ultimi anni che gli restano da vivere, la sua tarda età, il suo isolamento, l'immobilismo mentale e l'aridità del cuore – che accompagnano spesso la decadenza fisica – sono altrettante barriere per vietargli ogni cambiamento, ogni affetto nuovo, potrà, senza alcun dubbio – è quanto meno l'idea di Gustave – dire, a conclusione di una vita ormai fossilizzata, che non amerà più nessuno, e quindi che suo padre *sarà stato* la sola persona che egli avrà veramente amata. Gli è che per il giovane Gustave, la vecchiaia è contemporaneamente – e l'una cosa attraverso l'altra – totalizzazione dell'esperienza e morte vissuta in anticipo. Se una passione, quale che fosse, doveva riscaldare quelle vecchie ossa, la totalizzazione non sarebbe stata esauriente, perché questo sentimento estremo le sarebbe sfuggito; meglio, non sarebbe stata nemmeno possibile, poiché, se la si fosse tentata, lo si sarebbe fatto dal punto di vista di quest'ultimo ardore e, dunque, della vita.

E poi, chi oserebbe pretendere che Gustave, nel 1839, aveva smesso di amare Alfred? Chiunque fosse, per un attimo, tentato di sostenere codesta congettura, le lettere ulteriori la smentirebbero immediatamente. Se il padre Flaubert è menzionato nella medesima frase – foss'anche al secondo posto –

e se è complemento oggetto del medesimo verbo, vuol dire dunque che lo si ama ancora.

Tutto ciò è vero, ma – come sempre, quando si tratta di Gustave – anche il contrario lo è. Anzitutto, un giovane vegliardo esangue, concepito sul modello flaubertiano, fedele ai suoi affetti infantili e sicuro di non concepirne alcun altro, scriverebbe: «*Non avrò avuto* che due amori nella mia vita». Soltanto codesta frase è corretta, perché il verbo contiene un riferimento preciso all'avvenire: «Quando sarò morto, non avrò avuto...», ecc. Non stiamo a figurarci che Gustave questo non lo sapesse: la sua penna è precisa; le ambiguità che si manifestano in un enunciato corrispondono sempre a un'ambivalenza del vissuto e a strutture intenzionali. S'egli ha preferito, qui, il passato prossimo al futuro anteriore, non può essere senza ragione. Del resto, il brano succitato di *Novembre*, scritto meno di due anni più tardi, denota un'incertezza che illumina retrospettivamente la frase dei ricordi: «Ho amato? ho odiato?... Ne dubito ancora». Fra i diciannove e i vent'anni, tornando sul suo passato, non è sicuro di aver provato le due passioni di cui parla a diciotto. E la parola «ancora» indica che la sua perplessità rimonta agli ultimi anni della sua adolescenza. Dubitava forse nel '39 di aver amato Alfred? No, ma dubitava di amarlo ancora.

Gustave, sempre affascinato da Alfred, pronto ad aprirgli le braccia, ma disgustato dalla sua freddezza e dalle sue infedeltà, *crede* di non amare più. È la punizione di Alfred. Achille-Cléophas appare subito: per il suo figlio minore è il grande momento delle liquidazioni: il suo primo Signore, proprio come il secondo, e assai prima di questo, lo ha deluso: è una buona occasione per liquidare l'uno e l'altro. Il medico-filosofo è *stato* amato, anche lui; oggi affascina ancora, ma non lo si ama più; liberato, Gustave resta solo. È proprio vero che il *pater familias* ha sul serio cessato di nuocere? Certo, dopo l'apparizione di Alfred, egli è passato – come lo indica la costruzione della frase – al secondo posto, e io penso in effetti che il suo secondogenito dopo tante pene d'amor perdute, tante sofferenze gelose, si sia per davvero staccato da lui: comincia a pensare alla sua morte, riconosce in lui il proprio giudice e il proprio oppressore. E se parla qui dell'affetto che ha dedicato un tempo al *pater familias*, è piuttosto per

rimproverargli di non esserne stato degno e d'essere finalmente responsabile del fatto che esso non esiste più. Ciò che resta tuttavia è la potenza paterna: si è notata la strana opposizione del passato prossimo: «(non ne) ho amato (che) un altro...» col presente «è mio padre», sinonimo di eternità? Lo ami o non lo ami, Gustave rimane in potere di Achille-Cléophas, affascinato dal Genitore come lo è da Alfred. La prova? Essa si trova in un testo contemporaneo che ho già citato più sopra: «Da quando non siete più con me, io mi analizzo di più, me e gli altri. Seziono senza tregua; la cosa mi diverte».\*\*\*\*\* Non si può dir meglio: dacché Alfred si è allontanato da me, mio padre è tornato *ad occuparmi*: analisi, dissezione. Il chirurgo primario ha vinto: un anno prima, Gustave scriveva a Ernest: «Oh! no, triste cosa la critica, lo studio, il discendere in fondo alla scienza per non trovarvi che vanità, analizzare il cuore umano per trovarvi l'egoismo e comprendere il mondo per vedervi soltanto infelicità. Vi sono giorni in cui darei tutta la scienza... per due versi di Lamartine e di Victor Hugo; eccomi diventato anti-prosa, anti-ragione, anti-verità...». A quell'epoca, vinto in anticipo, rimane contestatario. Adesso, *l'analisi lo diverte*: quando scopre la cancrena, alza la testa e ride. Riso «di dannato», non c'è bisogno di dirlo. Non importa: l'ideologia meccanicistica l'ha avuta vinta. Il padre nemico, installato in lui come una forza estranea, lo domina e lo dirige a suo piacere, tanto più temibile in quanto non più amato: lo sguardo chirurgico, insediato in Gustave, gli scopre persino – ci torneremo su – che «quel che si chiama coscienza non è che vanità interiore».\*\*\*\*\* Vi crede esattamente? non del tutto, poiché questo è, in lui, il pensiero altro. Egli aggiunge infatti: «Questa teoria ti sembra crudele, e anche a me, m'imbarazza. Dapprima sembra falsa, ma con maggiore attenzione, sento che è vera». Codesta conclusione del metodo – un *a priori* dell'analisi psicologica che egli scambia con un *a posteriori* – lo fa piombare nell'imbarazzo e nel malessere. Ha per effetto di svalORIZZARE tutto quel che egli sente. Infatti, il suo primo impulso, senza tregua rinnovato, è di giudicarla falsa: diciamo che essa non rende conto dell'immediato, di ciò che egli prova essendo se stesso; ma egli si *applica*; fa «attenzione»: quanto dire che si accanisce a sostituire gli schemi paterni alla propria comprensione spontanea del vissuto, fino a che non abbia

adeguato tutto al modello, cioè a dire all'atomismo analitico. Quando tutto è ricostruito (artificiosamente) e universalizzato, quando egli ha pensato *contro di sé*, misurando la credibilità della «teoria» estranea sull'intensità del dispiacere che gli causa, finisce col «sentire» che è vera. Niente evidenza, per Gustave: quel che ne tiene luogo è la potenza riconosciuta della sua alienazione.

Perché, si dirà, essersi lasciato alienare fino a questo punto dalla *patria potestas*? Perché essersi fatto complice di uno sguardo degradante, e vedersi con esso, pur sapendosi altro? Gustave non poteva salvarsi con l'identificazione al Padre, come ha fatto Achille, nove anni prima? In questo caso, avrebbe messo la propria realtà nell'impassibile luce che illumina l'universo, e non nei sordidi brulichii che essa scopriva in lui. La risposta è semplice: Gustave ha tentato venti volte codesta identificazione e, lo abbiamo mostrato, non gli è mai riuscita: non poteva identificarsi col proprio Genitore, *perché Achille lo aveva già fatto*. Achille vieta al cadetto di trovare in Achille-Cléophas la propria realtà futura di *guardante*, proprio perché il *pater familias* ha scelto il suo primogenito come futuro sostituto. L'autorità sovrana del chirurgo primario non lasciava che una via d'uscita: Achille l'ha trovata; dopo di lui, la strada è sbarrata: Gustave non sarà mai altro che il *guardato*: la sua verità rimane al livello di ciò che è sezionato, analizzato, non raggiungerà mai il livello dell'atto analitico: se anche gettasse su se stesso ciò che tenta sovente, lo abbiamo appena visto – un'«occhiata chirurgica», non farebbe che prendere in prestito l'occhio di suo padre. Avendo attirato in sé il proprio primogenito come *il Medesimo*, il medico primario non può occupare il cadetto che come *l'Altro*, universale e individuale. In quello, l'identificazione prepara – per lo meno in apparenza – l'autonomia della spontaneità; in questo, l'alienazione ne implica l'eteronomia. Gustave non ha mai avuto, tranne che nella sua prima infanzia, la possibilità di dissolversi in suo padre: lo porta in sé come una piaga. Si capisce, quindi, la metamorfosi di Mathurin: interiorizzato dal figlio, il meccanicismo del padre diviene cinismo disperato per la ragione stessa che rimane trascendente nell'immanenza, e perché il figlio, sollecitato a riprenderlo sulle proprie spalle, non vi riesce che forzandosi: quel sistema

estraneo assume allora una colorazione pessimistica che in Achille-Cléophas non aveva mai avuto.

C'è di più: questo pessimismo viene dal rancore. E poi si radicalizza, giacché il meccanicismo del padre è la sola teoria di cui il figlio disponga per render conto della propria esperienza esistenziale. L'attività passiva si affretta a realizzare l'imperativo estraneo e, spingendolo per zelo all'estremo, fa apparire, quasi suo malgrado, degli effetti che lo contraddicono. Il meccanicismo, in Achille-Cléophas, non implicava alcun giudizio di valore sul mondo: a parte che l'empirismo, interamente attaccato ai fatti, non saprebbe trarne delle norme, la nozione stessa di cosmo gli rimane estranea: l'analisi sopprime l'unità, risolve l'universo in infiniti movimenti di corpuscoli infinitamente numerosi. Interiorizzandolo, Gustave omette volutamente di sopprimere il mondo, ne serba l'unità sintetica nel momento stesso in cui i principi che adotta la rendono impossibile; la totalità cosmica e il rapporto del microcosmo col macrocosmo, la relazione d'interiorità che unisce le parti fra di loro e il tutto alle parti, egli li conserva nel momento stesso in cui il meccanicismo toglie loro ogni contenuto, non ammettendo altro legame fra le molecole che un rapporto di exteriorità. Con questo procedimento, si dà il diritto di giudicare le successioni meccaniche come una dissoluzione satanica dell'universo, o di considerare la totalità cosmica come un «sogno infernale», senza tregua rinascente e senza tregua dissolto. In ogni modo vi è inganno: dunque l'uomo è sulla terra per soffrire; lo si fa nascere con l'idea di un Tutto e lo si fa precipitare in un'agitazione senza fine di molecole. Il destino riappare: Gustave, cadavere stregato, crede di vivere e si limita a lasciare che forze esteriori trascinino il suo corpo morto in una danza macabra; nato per integrarsi all'unità sintetica del mondo, vede tutto decomporsi fuori di lui e in lui; contraddizione che ha un senso soltanto se è stata calcolata. Insomma, Gustave si richiama da un'alienazione all'altra; la «maledizione di Adamo» lo protegge in parte contro l'«ironia voltairiana». Se l'unità del mondo si sparpaglia in girotondi di atomi, la sua stessa delusione gli rivela l'unità temporale del suo destino. Devastato da uno sguardo estraneo, non si protegge contro di esso che evocando la coesione di un atto *altro*, cioè a dire

l'unità premeditata della sua creazione e della sua condanna. Di qui, l'ambiguità di Mathurin e di Larivière, voltairiani bonari e demoni. Di qui, lo strano ritratto della Scienza nella prima *Tentation*: figlia dell'Orgoglio, quest'altra incarnazione di Achille-Cléophas, sostenuta dalla Logica – quella logica della quale Gustave-Djalioh, qualche anno prima, confessava di non intendere nulla – sembra non avere altro scopo che di schiacciare la Fede sempre rinascente. Gustave, costretto ad esprimere la propria esperienza esistenziale in termini d'intellettualismo analitico, cade in un tranello, poiché non può credere a questa senza rinnegare quella; ma, a sua volta, falsa il discorso dell'analisi dandogli per compito non più di render conto dell'esperienza originaria, ma di *tradirla*, senza per questo toglierle il suo prestigio e la sua autenticità di avvenimento archetipo. È nel quadro unitario dell'esperienza primitiva, che è impegno, presentimento totalizzante, appropriazione del destino, che ha luogo la decomposizione meccanicistica; è come *diniego dell'interiorità*, che il cosmo si sbriciola in particelle inscindibili, regolate dalle leggi dell'esteriorità. Così, il meccanicismo – pura affermazione *a priori* di una razionalità universale – appare in seno all'irrazionalità primitiva, e con questo, il giuoco rigoroso dei concetti conserva non so quale unità satanica. Diviene lo strumento della dannazione. Certo, l'esperienza esistenziale non aveva nulla per piacere: quel figlio di una notte di Idumea puzzava di zolfo, era l'intuizione profetica che *una volontà altra* aveva dato alla successione del vissuto una volontà vettoriale: il peggio era sicuro, perché era *organizzato*. Quanto meno, codesta costruzione complessa dell'infelicità, della passività e del rancore, aveva una contropartita positiva: poiché Gustave, in quanto maledetto, aveva l'unità di un destino e si definiva in interiorità, l'avvenire stesso, riflettendosi nel presente, faceva di codesta temporalità finita – ma i momenti della quale si interpenetravano a distanza – una totalizzazione in corso, e di conseguenza *una persona*. Al livello dell'esperienza archetipa, la *grandezza* era possibile poiché la persona esisteva: il ragazzo tentava di salvarsi con un'etica del dolorismo. Introducendo il meccanicismo all'interno di questo sistema unitario, si polverizza la persona: restavano delle molecole patetiche, che si urtavano, rimbalzavano, si accumulavano,

per sparpagliarsi poi più che mai: l'Io non era che illusione, la coscienza non era che un epifenomeno. Ma, con questo, l'atomismo psicologico diveniva, di per se stesso, la *delusione profetizzata*; il peggio, imprevedibile nel suo contenuto, ma formalmente sicuro, era il meccanicismo, la caduta nell'esteriorità, la denuncia della vanità del dolorismo e la scomparsa dei valori. Insomma era, sul piano della conoscenza, il compiersi della maledizione: niente di più chiaro per il giovane dannato, poiché il creatore demoniaco che gli aveva assegnato un destino, e il crudele demonio del Sapere che l'aveva piombato nella disperazione rivelandogli la *verità*, facevano tutt'uno; e poiché, nei due casi, quel che si affermava era la priorità dell'Altro sul Medesimo, il Destino era la volontà dell'Altro, il meccanicismo era la Scienza di quello stesso Altro, utilizzata in quanto altra, contro la ipseità della vittima. Il Destino di Gustave, dopo la caduta e il suo spodestamento da parte di un usurpatore, doveva farsi beffa dei suoi stessi dolori, rivelandogli, attraverso il meccanicismo, la loro inanità. Si vede il mulinello: per infliggere a Gustave l'infinita dispersione della materia, e il principio di esteriorità, occorre una volontà altra, cioè a dire un'unità d'interiorità; perché Gustave possa soffrire, in quanto dannato, della disseminazione del suo essere, occorre che conservi egli stesso, nella sua polverulenza, l'unità segreta di una totalizzazione *interiore*. In tal senso, ora bisogna metter l'accento sull'unità della persona – in questo caso, il meccanicismo è una sorta di incubo *provocato e diretto* in Gustave dall'Altro, e talvolta tutto si rovescia, è la persona che diventa incubo della materia, falsa apparenza, non c'è altro di vero che l'immensa solitudine *non sentita* degli arcipelaghi dell'essere. Nessuna delle due posizioni resiste all'esame, e Gustave è costretto senza tregua a passare dall'una all'altra. Alla fine, codesto carosello gli è così familiare che non ha più bisogno di girarvi dentro: ogni posizione racchiude l'altra, egli ne è cosciente. Strana visione del mondo, in cui la limitata Ragione analitica è posta al servizio dello Sragionare, in cui il meccanicismo, pur restando la *Verità* fondata sull'esperienza, non è che uno scherzo fatto da Satana al gregge dei dannati, e singolarmente a Gustave, in cui codesta *Verità* stessa, o discorso sull'Essere, è un assoluto, ma in cui un

sistema di atomi contestatori può dichiararsi «anti-verità» – in nome di che? del Niente o di un altro principio? Lo vedremo. Se è *pensabile*, gli è che il giovinetto non è accessibile al *Sapere*, cioè a dire alle certezze, affermative o negative, che si basano sull'evidenza o sul ragionamento: egli non può, l'abbiamo visto, che *credere*. Così *crede* alla Scienza come *crederebbe* a Dio, se lo potesse: né più né meno. La Verità, per lui, non è che una fede imposta dal di fuori dal principio di autorità: egli vi si sottomette, certo, ma non è che un sentito-dire, essa non mobilita le forze dell'anima. Un poco più tardi, nei suoi *Souvenirs*, credendo di fornire una teoria della conoscenza, non farà che definire se stesso: «Non vi è né idea vera né idea falsa. Dapprima si adottano le cose con vivacità, poi si riflette, poi si dubita, e qui ci si ferma».\*\*\*\*\*

### *L'altra ideologia*

Perché Gustave sognasse di un grande pensiero feudale che consacrasse tutt'insieme l'unità della persona e il rapporto d'interiorità del vassallo col suo padrone, bastava, lo abbiamo visto, che il Signore supremo, Achille-Cléophas, esigesse tacitamente l'adorante sottomissione della moglie e dei figli; per distoglierlo, suo malgrado, dall'ideologia teocratica, bastava che il *pater familias*, in nome della propria autorità sovrana, gli imponesse come un imperativo categorico la credenza nell'ideologia liberale. Così, la contraddizione non è dapprima in lui, ma nelle strutture familiari. Vi è un orgoglio collettivo Flaubert, ma anche un'inquietudine Flaubert, la quale non fa che tradurre i conflitti oggettivi dell'epoca: agrari e borghesi, romantici e voltairiani, liberali e «ultras», durante i dieci primi anni dell'infanzia malinconica di Gustave non cessano di spezzare delle lance. E codeste grandi battaglie di superficie esprimono a modo loro gli scricchiolii, le profonde lacerazioni, perfino l'angoscia, di una società che sta industrializzandosi, ciò che implica trasformazioni economiche e sociali, le quali esigono un rimaneggiamento completo delle istituzioni, la rapida crescita di una classe nuova, legata allo sviluppo del meccanicismo, una trasformazione e una complicazione provvisoria della lotta di classe e, dal



punto di vista che ci occupa in questo momento, la necessità, per una società ancora rurale, di assorbire la scienza sperimentale che si sta sviluppando, e di adattarvi: questo rapporto con la Scienza, che bisogna contemporaneamente creare e digerire, sarà la grande avventura intellettuale del XIX secolo: vedremo il ruolo che Gustave vi svolgerà. Se la famiglia Flaubert è condizionata da questo clima di guerra civile, è chiaro, *in ogni caso*, che esso non vi ha provocato il minimo dissenso. Ossia, Gustave non ha avuto il minimo conflitto *familiare* da interiorizzare. Le forze antagoniste che dilanano la Francia, e che lo dilanano, non si sono incarnate all'Hôtel-Dieu in individui determinati. Se questo fosse stato il caso, egli si sarebbe forse sentito meno schiacciato: quando i Signori combattono tra di loro, l'emancipazione dei vassalli ne viene accelerata. Ma in tal caso si sarebbe trattato di una famiglia coniugale; i Flaubert, sotto il vincastro del padre, sono implacabilmente uniti: le contraddizioni sono nelle strutture del gruppo, ed ogni membro di questo le interiorizza tutte insieme, dà loro, senza vederle, l'unità della propria persona e, se gli capita d'indovinarle, non può considerarle che come tratti del proprio carattere. Così Gustave, con stupore, scopre in sé la violenza contemporanea, senza trovarla in nessun luogo in seno all'impresa Flaubert. Non sarebbe egli un mostro, con le sue disperazioni tempestose? Non può rendersi minimamente conto, evidentemente, d'incarnare, attraverso le sue sole relazioni ambivalenti con un padre troppo amato e male amante, il dramma della società francese. È essenziale, per comprenderlo, di ricordarsi senza tregua che è stato modellato dalle contraddizioni fondamentali dell'epoca, ma a un certo livello sociale la famiglia – dove esse agivano mascherate, sotto forma d'ambivalenze e di mulinelli. Questo prodotto della guerra civile non ha mai avuto l'esperienza dei combattimenti: egli visse il mondo attraverso una cellula così fortemente integrata, che i rapporti fra persone, anche quando si deterioravano, non giungevano *mai* fino al conflitto. Un Flaubert, foss'egli furibondo contro un altro Flaubert, resta, in quanto sono Flaubert l'uno e l'altro, il suo *alter Ego*. Le relazioni *effettive* di Achille e di Gustave non hanno niente di comune con quell'antagonismo feroce dell'usurpatore e della vittima che abbiamo scoperto nelle prime opere del cadetto: dalle due parti,

si trova un disprezzo velato; per Achille, Gustave è l'idiota di casa; quando invita i pezzi grossi di Rouen a un pranzo, si guarda bene dal far intervenire il fratello. Gustave disprezza in Achille la mediocre caricatura di suo padre: il borghese; sotto sotto il rancore gli brucia, ma senza dire il proprio nome, senza mai esprimersi in atti. E quando un pericolo minaccia l'onore della famiglia, i due fratelli fanno fronte comune: nel 1857, Gustave, minacciato d'un processo, ricorre subito ad Achille, implicitamente riconosciuto come il capo dei Flaubert; e Achille si prodiga senza riserve. Nel '71, quando i prussiani occupano Rouen, i due Flaubert ritrovano una solidarietà nella disperazione. Più tardi ancora, quando i Commanville trascinano Gustave nella loro rovina, Achille, assai più ricco di quanto lo fosse stato Achille-Cléophas, propone di versare una mensilità a suo fratello; non sembra dalle lettere, che Gustave abbia fatto la minima difficoltà per accettarla; nessun dubbio, tuttavia, che non abbia, in fondo a se stesso, sentito tale offerta come un'umiliazione suprema: l'usurpatore trionfa, a lui l'ultima parola, e il cadetto deve sottomettersi, riconoscere umilmente l'autorità del nuovo *pater familias*. Ho dato questo esempio per mostrare che le contraddizioni del cadetto non saranno mai superabili *nella realtà*, \*\*\*\*\* perché esse non si propongono per se stesse, all'infuori di lui, tranne che al livello, assai astratto per il ragazzo – dei grandi conflitti sociali. È tipico, in un bambino, il singolarizzare l'uomo che sarà vivendo l'universale e l'oggettivo nella particolarità dei rapporti concreti e soggettivi: è un determinarsi oscuramente come un modo particolarizzato del vissuto inter-soggettivo, cioè a dire della sostanza familiare. Ora, Flaubert trova simultaneamente l'unità rigorosa della famiglia in sé e fuori di sé, ma, su questo sfondo d'integrazione borghese, la sua situazione di cadetto lo obbliga ad *attualizzare* la discordia virtuale – che esiste, mascherata, in ogni Flaubert – come potenzialità passata sotto silenzio. Per ciò stesso, non potendo ritrovarla in suo padre, in sua madre, in una qualunque opposizione tra il padre e la madre, se ne affligge, e impara a viverla come sua unità personale.

È certo – ed è ciò che ci occupa per il momento – che la madre era deista, e gli ha, per prima, parlato di Dio. Ma bisogna capire che in ciò essa non si

opponeva a quel miscredente di Achille-Cléophas. Prima di tutto, lo abbiamo appena visto, l'autorità feudale di questi – anche se in seguito egli l'ha impiegata per imporre il proprio meccanicismo al figlio minore – aveva generato durante l'età dell'oro una gerarchia di cui Dio doveva essere il gradino supremo, immediatamente al disopra del Genitore: in tal senso, se il nome di Dio non fosse mai stato pronunciato davanti a Gustave, egli l'avrebbe inventato, o quanto meno presentito come una lacuna essenziale: bisognava pur fondare l'adorabile autorità del *pater familias*. La Fede non è stata portata dal di fuori al bambino, come sarebbe il caso se egli non avesse ricevuto che l'insegnamento religioso di sua madre: la Fede, è lui medesimo, nel più profondo – e per questa ragione egli parlerà sempre dell'*istinto* che ci porta a credere – perché durante i primi anni, il *pater familias* – questo vecchio feudale che ha voltato le spalle alla feudalità – l'ha giustificato di vivere, strappandolo alla sua contingenza natia per farlo entrare in un universo di devozione, in cui il «fanatismo dell'uomo per l'uomo» si conclude naturalmente col fanatismo dell'uomo per Dio.

Ma c'è di più: questo rapporto inter-soggettivo di un certo figlio con un certo padre si iscrive in una ideologia oggettiva che il padre condanna in ispirito, ma alla quale si sottomette in pratica. Gli aristocratici, tornati al potere, hanno i loro teorici, Maistre e Bonald, hanno soprattutto i loro cani da guardia: la Congregazione ha spie dappertutto: grazie ad essa, la Restaurazione, senza farlo troppo vedere, si costituisce in Stato poliziesco. I confidenti e le guardie impongono un sistema semplice e coerente, puerile e, per ciò stesso, perfettamente adatto ai bisogni dei bambini.

Dio ha creato il mondo; un monarca scelto da lui governa la Francia in suo nome, appoggiato su una nobiltà del sangue. Dall'Onnipotente al Re, dal Re agli Aristocratici, dall'Aristocrazia al popolo, il solo rapporto possibile è la generosità. Dal popolo ai Nobili, al Re, all'Onnipotente, la sola valida relazione è l'obbedienza amorosa. Ecco l'ideologia che i Borboni tentano, per l'appunto, di restaurare. I proprietari terrieri, una buona parte dei contadini – i più poveri soprattutto, quelli che non hanno acquistato beni nazionali – non si sono opposti. Gli operai stessi sono incerti: la Rivoluzione li ha delusi, non hanno ancora coscienza dei loro veri interessi;

spesso – e persino dopo il 1830 – è in nome di Dio che scongiurano i loro «principali» di non metterli in mezzo alla strada, di frenare il calo dei salari. Il primo giornale del proletariato, *L'Atelier*, rimprovera la scristianizzazione di cui rende responsabili i borghesi. Se questi mancano di *carità* – i redattori oscillano tra l'idea rivendicativa e l'appello alla generosità, cioè a dire tra la Giustizia (riconoscete i nostri diritti) e l'idea cristiana (non abbiamo diritti ma, al di là della Giustizia, c'è l'amore: amatevi in Dio, poiché siamo, come voi, creature divine) – è perché essi hanno perduto la *fede*. Si sa, d'altronde, che non è il popolo, ma la borghesia giacobina che, nel 1794, fu all'origine del grande movimento di scristianizzazione. \*\*\*\*\*

Ma codesta borghesia agnostica che cosa fa tra il 1815 e il 1828? \*\*\*\*\*  
Curva la schiena. La prudenza è di regola, nei liberali. Di conseguenza, per coloro che vivono la storia giorno per giorno, e non si preoccupano di conoscere il rapporto vero e nascosto delle forze sociali, per coloro che il raggomitolarsi della Francia ha ingannati, e che la credono ricaduta nella sonnolenza agricola, l'esito di quel dubbio combattimento resta incerto. Codesti attendisti non prendono nessun partito. Il pensiero, quando è favorevole al progresso della scienza e delle tecniche, quando vuol conservare le conquiste della Rivoluzione, è bene che si avvolga nelle nuvole. Al contrario, l'ideologia reazionaria si mostra tanto più arrogante quanto meno il regime è sicuro di sé. Una propaganda che, per l'epoca, sembra fatta notevolmente bene, si estende a tutte le classi, penetra nella borghesia per cento differenti canali, s'insinua nell'intimità della famiglia, trova complici fin sotto il tetto dei liberi pensatori. Obbligando i padri a partecipare alle cerimonie religiose, le guardie e i volontari della Fede li mettevano in posizione delicata dinanzi ai figli: riusciva loro difficile di chiamare in privato bacchettoneria i riti ai quali si erano pubblicamente sottoposti.

In una certa misura, era il caso di Achille-Cléophas. Libero pensatore, la sua famiglia, imparentata con contadini e signorotti di campagna, era tuttavia di quelle che offrivano minor resistenza alla penetrazione delle idee religiose e monarchiche. È del tutto naturale che Gustave sia stato battezzato: nel 1821, la Congregazione vegliava, nessuno si prendeva la briga di

sfidarla; e poi, la sua nonna paterna l'avrebbe in ogni caso preteso. Del resto, Achille-Cléophas era un funzionario. Dipendeva dal Governo e da una clientela in parte cattolica. Sembra che, sotto la Restaurazione, abbia spinto molto lontano la prudenza. Un rapporto di polizia, che ci è rimasto, accusa il dottor Flaubert di liberalismo, ma riconosce la sua «saggezza» e la sua «moderazione». Queste parole acquistano tutto il loro significato se ci si ricorda chi governava e da quale polizia emanava quel rapporto. Il chirurgo primario doveva dichiararsi monarchico, per precauzione o per indifferenza politica. Per ciò che riguarda la religione, ne rifiutava i dogmi *in privato*, davanti a qualche intimo, di cui faceva parte il signor Le Poittevin, ma si sottometteva pubblicamente ai suoi riti. I bambini fecero la loro prima comunione. Caroline si sposò in chiesa, mentre il padre era ancora vivo, non potendo fare altrimenti, in un'epoca in cui il regno della Congregazione era finito da un pezzo. Un po' più tardi, quando la giovane donna morì – poco dopo il decesso del Genitore – parve opportuno di farla vegliare da un prete. Se n'era chiamato uno anche al letto di morte di Achille-Cléophas? Folgorata da quei due lutti, la signora Flaubert, lo si sa, perse la fede: ci tenne, tuttavia, a far battezzare e, più tardi, comunicare la nipotina, pensando di conformarsi alle volontà di suo marito. Inconsequenza? No: la mancanza di fede, nel secolo scorso, era timida. Coloro stessi che trovavano elegante una certa libertà verbale, si sarebbero spaventati se codesto agnosticismo si fosse pubblicamente manifestato con atti concreti. Tutti supponevano, immagino, la mancanza di fede di Achille-Cléophas e, più tardi, quella di Achille. Essi avrebbero perduto la clientela se avessero rifiutato per sé, o per i loro bambini, i santi sacramenti. Si poteva essere atei, ma all'interno della religione cristiana. Per gli agnostici stessi, quelle pratiche non erano che segni: con esse ci si dichiarava borghesi, come con gli abiti, l'alloggio, il mobilio, l'alimentazione, e l'adozione di un certo linguaggio, in cui le parole, scelte per la loro nobile usura, diventavano parole d'ordine, perché permettevano di mantenere in permanenza la conversazione al livello di quello che gli anglosassoni chiamano «*understatement*»: attraverso le eleganze di codesta fede estenuata, la borghesia affermava la propria spiritualità e si riconosceva nella propria *distinzione*.

Il risultato? Lo si indovina: con la sua relativa osservanza dei riti, Achille-Cléophas fa entrare la religione nell'impresa familiare come una struttura oggettiva dell'inter-soggettività Flaubert: essa è presente, e contemporaneamente si rifiuta; è il mondo dell'*Altro*, inaccessibile e ossessionante, nel cuore della famiglia e nel più segreto consiglio di ciascuno dei suoi membri, è il cristianesimo, non quale si rivela alla Fede, ma quale s'impone con le opere. Facendo battezzare Gustave, il dottor Flaubert ha commesso un crimine che sarebbe imperdonabile se fosse stato deliberato: egli getta suo figlio in ginocchio davanti a Dio, nel mentre si prepara a mostrargli, quando l'ora sarà scoccata, il buon uso della Ragione analitica e, di conseguenza, a interdirlgli di credere. Battezzato, comunicato, Gustave è *istituito cristiano*: è ciò che egli scopre, non appena sa parlare; ciò significa che un'alta sollecitazione gli concede in permanenza la possibilità di avere la Grazia e la Fede; il *pater familias*, consentendogli, senza averlo consultato, l'accesso ai sacramenti, l'ha introdotto nella cattolicità; ha fatto del suo figlio minore, se non un eletto, per lo meno un eleggibile. Se il dottor Flaubert avesse avuto meno autorità, sarebbe stato obbligato, da questa cattiva partenza, a tenersi sulla difensiva: il bambino avrebbe potuto accusarlo, quando lo avesse inteso professare l'agnosticismo scienziato, di illogicismo o di pusillanimità. Ma il Genitore dei Flaubert regnava da monarca assoluto, ispirava a suo figlio troppo rispetto, perché quel tratto di prudenza – legato forse a vaghe sopravvivenze del suo lontano passato rurale – influenzasse i loro rapporti direttamente. Quando ne fu il momento, passò all'attacco, e fece inghiottire al ragazzino l'antidoto della fede, i santi principi dell'atomismo analitico. Achille-Cléophas pensava che non avrebbe faticato molto a demolire in suo figlio la molle religiosità che tollerava in sua moglie. Questa, effettivamente, non insisteva gran che sul deismo. Ma, figlia di una Cambremer de Croixmare, e lontana parente del consigliere De Crémanville – personaggio che essa introdusse nella mitologia familiare e che doveva restarvi fino alla fine – essa aveva serbato, della sua educazione frivola e aristocratica, come dei suoi anni di convento, quella fede sentimentale e comoda, tutta di effusioni, senz'altra legge che quella del cuore, di cui si sa oggi fino a qual punto si fosse sparsa nella

seconda metà del secolo dei Lumi. La sua religione senza Chiesa, il suo Dio senza obblighi né sanzioni, che non si manifestava se non per darle ragione e avvolgerla in una tenerezza di cui suo marito non era affatto prodigo, non è credibile che essa li abbia *imposti* ai suoi figli: essa rispettava tutto, nel chirurgo primario, tutto le sembrava sacro, perfino l'ateismo. Ma è certo che li ha *proposti*: uno dei personaggi del romanziere Gustave Flaubert si ricorda del tempo in cui, bambinetto, sua madre lo prendeva sulle ginocchia per fargli dire la sua preghiera. Quale preghiera? Quella del Vicario savoiaro o il *Pater noster*? Tra questa e quella, la signora Flaubert non doveva poi fare tanta differenza. Tendo a pensare, comunque, che essa credette di dover insegnare le orazioni cattoliche a suo figlio – anche se essa non le recitava personalmente: il bambino era cristiano, bisognava dargli i mezzi per integrarsi alla comunità dei fedeli; più tardi, avrebbe fatto la sua scelta.

Non importa: quell'incerto deismo, Achille-Cléophas l'aveva tollerato durante la prima infanzia di Achille, poi, quando il suo figlio maggiore ebbe l'età di lasciare il gineceo, aveva liquidato le superstizioni di quell'anima ingenua: senza sforzo, ma prudentemente: il ritorno in forza dei preti, il nuovo oscurantismo, il Terrore bianco e le persecuzioni, lo costringevano a procedere con cautela: dovette demolire senza fatica, con un sorriso e un tono d'ironia voltairiana, le favole della Storia sacra. Non attaccava direttamente – per cortesia coniugale – la religione privata di sua moglie, ma quella fede astratta disparve da sé: se Caino non ha ucciso Abele, se Giona non è stato inghiottito da una balena, se Abramo non è stato fermato da un angelo nel momento in cui immolava suo figlio, che cosa resta? E che resta di Dio, per un bambino cattolico, senza le chiese monumentali, senza i fronzoli dei preti, senza l'organo, le cantate, l'incenso? Il movimento della fede dev'essere aiutato da quei gradini. È su ciò, sicuramente, che si accanisce Achille-Cléophas: l'anticlericalismo liberale cresceva col numero delle processioni. Il padre Flaubert segnò di buon'ora i limiti della propria tolleranza: i sacramenti, sì; la pratica quotidiana, no. Questo esercizio sociale necessita di consiglieri abilitati e non può concepirsi senza l'integrazione del catecumeno: un bambino credente vuol dire il prete in

casa. Achille-Cléophas non proibiva nulla, immagino: sarebbe stato pericoloso; ridicolizzava i riti, i dogmi e soprattutto il clero. Il bambino traeva da sé le conseguenze. Con Achille, il colpo gli riuscì, per la semplice ragione che gli dava assai più di quanto non gli togliesse: il padre e il figlio parlavano di codeste bacchettonerie tra uomini; ridendo di Giona, il maggiore dei Flaubert s'identificava col suo Genitore adorabile; adottava per amore lo scetticismo del Maestro, vedeva in questi la propria immagine futura.

Nove anni dopo, il buon Signore volle ricominciare: Gustave aveva sette anni, era tempo di strapparli alle mani delle donne e d'inculcargli dei sani principi, senza aver l'aria di mettervi bocca. I risultati furono meno felici: la ragione principale è che l'identificazione col padre era vietata al cadetto. Il chirurgo primario dovette incominciare il suo lavoro di demolizione nel momento stesso in cui il suo secondo figlio scopriva, nella vergogna, la propria insufficienza. L'ironia scettica dell'agnostico si mischiava per il povero Gustave alle canzonature offensive di cui un padre iper-nervoso lo caricava troppo spesso: di colpo, parve al bambino che quella nascesse dalla medesima fonte di questi sarcasmi; essa gli sembrò nera, disperante, tinta di cattiveria: per punirlo della sua stupidità, lo si privava di Dio. Del resto, di quel deismo materno – che s'era staccato da Achille come una foglia morta, perché gli sembrava astratto – Gustave *ne aveva bisogno*: le lunghe ebetudini in cui il bambino sprofondava, abbiamo visto che egli le descrive, nella sua adolescenza, ora come cadute libere, e altre volte come una decompressione del suo essere, che si diluiva nell'ambiente circostante; gli è che il chirurgo primario era, in quell'epoca, parzialmente riuscito nella sua impresa di demistificazione. Ma, *prima* del suo settimo anno, e, senza dubbio, dopo per un po' di tempo ancora, Dio dava un significato, nel senso proprio e figurato, a codeste estasi: grazie a lui, esse diventavano delle elevazioni. Quando il bambino si sente così puro, così vasto e così calmo, da credersi sul punto di abolirsi, l'Onnipotente non disdegna di specchiarsi nella sua vacuità. Con questo, Gustave è *trasportato*. A trentacinque anni Flaubert si ricorda ancora delle sue estasi: vi fa allusione in un brano inedito di Madame Bovary: «Tempi beati della sua giovinezza, in cui il suo cuore



era puro come l'acqua santa, e, come questa, non rifletteva che gli arabeschi delle vetrate, con la tranquilla elevazione delle speranze celesti». Notate il doppio movimento così caratteristico in Flaubert; vi ha *visitazione*; è la generosità del Superiore che colma il proprio vassallo, mirandosi nel suo cuore; gli arabeschi, le vetrate, si degnano di affidare la loro immagine all'acqua santa. E, simultaneamente, ci viene suggerito uno slancio di speranza, una «elevazione tranquilla» di quel metalloide rovesciato. L'immagine è curiosa in questo, che gli oggetti, riuniti per evocare il movimento, ci rimandano al contrario all'immobilità perfetta. Gli è che codeste elevazioni mistiche accadono, per Gustave, istantaneamente: così, l'uomo di Malebranche vede in Dio la verità. Quell'acqua bassa e liscia, che il suo recipiente deve proteggere contro la minima vibrazione, è Gustave, supino, visitato, trascinato in un'ascensione intemporale e verticale; in una parola è il simbolo stesso del quietismo. La riflessione dell'infinito nel finito – con l'estasi inversa e complementare del finito fuori di sé nell'infinito – fa tutta la dignità della creatura. La «semplicità» diviene il sogno ontologico del bambino frustrato: l'essere creato, limitato, ma indiviso, si fa, col suo totale niente, l'ospite di una potenza infinita che, tutt'insieme, si degna di contenersi in quella stretta lacuna, la santifica, la valorizza, ne trabocca, sopprime i suoi limiti e la riassorbe in se stesso.

Bene: ma codesto misticismo non ha senso, a meno che Dio esista. Ed ecco, per l'appunto ciò che suo padre mette in dubbio: come resistere al suo Signore? E come il suo rancore non resterebbe affascinato dal meccanicismo, questo ingranaggio deicida, che deve aver per effetto d'immergere tutti gli uomini nella disperazione, a cominciare da Gustave stesso? Tra l'infanzia e l'adolescenza, il secondogenito si lascia rubare il suo Dio. S'intenda che è sedotto, ma non convinto. Contro il discorso della ragione analitica, non può difendersi con alcun argomento. Con ciò stesso *si dà torto*. Non diciamo che, in questo momento d'instabilità, non crede più all'Onnipotente, ma piuttosto che *si dà torto di credervi*. Del resto, Dio non c'entra nel discorso dell'analisi, cioè a dire, per il bambinetto sedotto da suo padre, nel solo discorso possibile. Parlare, è negare l'Essere supremo. Di colpo, questi si rifugia nell'«indicibile»: Gustave, a dieci anni, non l'ha

ancora scacciato; se ne vergogna e *lo passa sotto silenzio* nelle sue ruminazioni interiori. Quando parla *a se stesso*, deve pur constatare che la religiosità è un atteggiamento inferiore, un gesto da inferiore: la signora Flaubert crede, la si lascia credere perché è donna; ma il suo Padrone, l'uomo – homo faber, homo sapiens – non può, anche se lo volesse, abbassarsi fino a codesto pensiero impensabile, indicibile: la Ragione non deve conoscere le ragioni del cuore.

Fuori dal discorso, contro il discorso, la Religione resta tuttavia la sua *tentazione* permanente, proprio per colpa di colui che si accanisce a strappargli la fede. Dapprima, l'abbiamo visto, egli cerca Dio perché il medico-filosofo, che gli impone l'egualitarismo meccanicistico, si è all'inizio costituito come padre per diritto divino, ciò che implica un'ideologia feudale la quale, incompleta, tende da sé a completarsi in Gustave. Ma soprattutto, dopo la Caduta, il Signore ha respinto il proprio vassallo: Gustave, maledetto, confonde i principi del liberalismo con l'odio sprezzante che egli crede che il suo creatore gli porti; il Padrone non si occupa più di lui se non per sezionargli il cuore; nel suo esilio, il bambino decaduto sente al fondo di sé l'orribile e doloroso lavoro del bisturi. Distrutta dall'analisi, la Religione resta vertiginosa, perché combatterebbe, se egli potesse credervi, lo sguardo analitico del padre con lo Sguardo assoluto e totalitario di Dio. Nessun dubbio che egli non abbia cercato, nel corso di alcuni anni, di superare l'egoismo – che gli veniva inflitto nel terrore – verso la fede cristiana. Vi riesca, e il sistema feudale sarà doppiamente restituito: 1° La gerarchia sostituirà l'egualitarismo, la dedizione tornerà ad essere l'atteggiamento fondamentale, l'unico rapporto veramente umano. 2° Estromesso dalla gerarchia Flaubert, il piccino si farà vassallo dell'Essere supremo, di quello stesso dal quale il *pater familias* ricava la propria autorità. Consideriamo, l'uno dopo l'altro, i due benefici che Gustave spera trarre dalla Religione ritrovata: questo esame ci permetterà di spingere più avanti la nostra comprensione di quell'anima dilaniata.

1° L'egoismo, l'edonismo, l'utilitarismo, il bambino li accetta nell'orrore: principio d'autorità. Ma, per l'appunto, *egli non è* egoista: non si ama

abbastanza. E quanto ai suoi desideri, essi intristiscono su codesto cattivo terreno: un'anima che non si riconosce il diritto di esistere. Questo cuore rispettoso, non ha, all'origine, che una vocazione: venerare; soltanto una venerazione *accettata* lo giustificherà d'esser nato. Sconcertato dall'atomismo psicologico con cui gli si rompono i timpani, si sforza di trovarvi la propria verità, ma la faccenda non torna mai bene: egli vive nell'*estrangement* la falsa coscienza di sé che gli viene imposta. Se ritrova la fede, *si* ritrova: il rapporto senza intermediario della Creatura col suo Creatore suscita sentimenti che, con la loro semplice esistenza, sfidano la psicologia analitica a decomporli. I rapporti degli uomini fra di loro, si può sempre negare che siano governati dall'amore, da sentimenti «altruisti»: ciò accade perché si stabiliscono tra individui del medesimo genere e perché nessuno di questi, pur essendo omogenei, è qualificato per strappare l'altro a se medesimo, cioè a dire al genere umano. Invece, per dichiarare che il credente obbedisce, quando prega, ai propri interessi particolari, a un desiderio di profitto, bisogna mettersi deliberatamente fuori del sistema, dichiarare che Dio non esiste, vederlo come una rappresentazione immaginaria che maschera i veri movimenti del cuore più che determinarli. Infatti, non è alla propria *natura* di uomo che il credente attribuisce le proprie elevazioni: è all'azione dell'Onnipotente. Questi fa esplodere la nostra essenza con la sua esistenza vertiginosa e affascinante: in faccia a lui, come non sentirsi inessenziali? Ora, la ragione dell'egoismo è la finitudine, questa determinazione negativa che ci prescrive dei limiti di fronte a ciò che non ha limiti. Ma, quando Dio chiama la sua creatura, come potrebbe essa non superare i propri limiti verso di lui, come potrebbe non voler essere tutto, cioè a dire preferire tutto a se stessa? È nella sua finitudine medesima che il credente attinge le ragioni per superarla verso l'infinito: per lui, la sua determinazione – o negazione del tutto – si fa vivere *davanti a Dio* come il momento astratto di un moto dialettico che propone la negazione per negarla: l'infinito, per lui, sarà, nei momenti di folgorazione, la sua visitazione da parte di un'infinita potenza, schiacciante e dolce fardello, ma, quando l'ospite si è ritirato, non può essere che l'interiorizzazione della propria infinita incompletezza, sarà l'infinito mancanza del richiamo dell'amore. I

desideri precisi, limitati, egocentrici, dello psicologismo liberale non possono nascere al contrario che in coloro i quali credono che la propria determinazione sia la sorgente positiva della loro realtà: è quanto dire che l'egoismo non è se non una conseguenza dell'ateismo, della cecità verso Dio, e di un'aberrazione maligna che fa passare il non-essere per l'essere e l'essere infinito per il niente. Se almeno Gustave potesse credere, lo Sguardo assoluto, sostituendosi allo sguardo chirurgico, ridurrebbe l'edonismo e l'utilitarismo a pure apparenze: l'insoddisfazione, la sofferenza, il desiderio infinito, il legame sintetico d'interiorità, che uniscono la creatura al Creatore, si rivelerebbero, sotto l'occhio di Dio, come la nostra verità. Dalla Fede, Gustave non si aspetta che guidi le sue azioni, ma che trasformi la sua anima o, meglio, che ne cancelli le rigature e la quadrettatura dell'analisi per mostrargliela finalmente nella sua trascendenza nativa. Contro lo scientismo – che egli scambia per Scienza – chiede alla religione di giustificare la sua «*Weltanschauung*» gerarchica e medioevale, pura espressione ideologica del carattere che ha impastato con le sue mani il Signore crudele, il quale non pensa più, ora, che a distruggere la propria opera. Dirò che egli è *stato fatto proprio per credere* e che all'ultimo momento gliene sono stati tolti i mezzi. È la sua *costituzione* a reclamare Dio, è la Ragione di un Altro che, in lui, lo rifiuta. Egli lo dice chiaramente, nella sua maturità, alla signorina Leroyer de Chantepie: «Non amo i filosofi che non vi hanno visto che funambulismi e sciocchezze. Io invece vi scopro necessità e istinto». *Necessità*: ingiustificato, ingiustificabile, passivo, disgustato di se stesso, incline al fanatismo, Flaubert si sente allo stretto nella sua finitudine, non avrà pace finché non l'avrà fatta esplodere per scoprirsi, infimo, come un modo della sostanza divina. *Istinto*: è un bisogno sotterraneo – organico come la devozione di Félicie, e «bestiale» – quello stesso che lo apparenta agli animali, agli idioti, contemporaneamente una sollecitazione silenziosa e un'appercezione «indicibile», inconcepibile, che si offre e che scompare quando vuole afferrarla, una «apertura all'essere» subito richiusa. Nel frattempo, alla superficie, gli atomi psichici, prodotti dalla Ragione, continuano il loro girotondo senza venir turbati. Tutti i personaggi che gli staranno a cuore, più

tardi, saranno visitati. Frédéric, Emma, tutti domandano – a propria insaputa – di essere liberati dall’atomismo. Frédéric «sentì salire dal fondo di se stesso qualcosa di inesauribile... all’orologio d’una chiesa un’ora suonò... simile a una voce che lo avesse chiamato». Bouvard et Pécuchet si accaniranno contro Dio e cercheranno in mille modi di dimostrare che non esiste. Niente da fare: spingono la porta d’una chiesa e ciò basta per dar loro il sentimento di assistere a un’aurora. Ma la cosa non dura; la cosa non dura mai; i risvegli sono amari: ancora uno smacco. Non importa: anche se l’estasi, in Flaubert, è un atto breve, impone una tregua alle preoccupazioni, ai dolori meschini e spietati; si è in salvo per la durata di una preghiera, perché ci si dimentica di se stessi. E ben questo è lo scopo, in effetti. «Qualunque pratica religiosa», scrive, «purché assorba la sua anima e l’esistenza intera vi scompaia.»

2° A non considerare altro che lui, questo bisogno di far venire alla luce la matrice dell’individuo permette di comprendere perché la religiosità di Flaubert ha potuto prendere la forma di uno spinozismo abbastanza vago: «Essere la materia!» dirà Antoine. Materia lo è già, quel santo, anzi non è che questo: il figlio di Achille-Cléophas non ne dubita. Ma ciò ch’egli vorrebbe, è essere *tutta* la materia, infinitamente infinita nella sua unità. La lotta del piccolo vassallo contro l’erosione analitica comportava dunque, fin dall’origine, un possibile ricorso a questa religione di ricambio, il panteismo. Egli poteva soddisfare, in questo, tutte le sue richieste, meno una, per l’appunto: meno l’aspirazione al vassallaggio. Non teneva affatto, in realtà, all’Assoluto impersonale in cui si sarebbe dissolto senza elevazione. Agli occhi della sua famiglia, Gustave è *veramente* inessenziale: questo è troppo. Sotto lo sguardo dell’Onnipotente egli desidera, oggetto infimo di una generosità infinita, sentirsi essenziale nella sua stessa inessenzialità. Un servo di Dio, nato per la Sua Gloria, niente di più che un mezzo. Ma il mezzo scelto dall’Essere assoluto per diventare il Creatore supremo e per farsi adorare. Lo si noterà: le elevazioni misteriose e rare dei suoi personaggi sono sempre legate alla calma sacra dei luoghi santi. Gustave stesso è sempre *in chiesa* e, la maggior parte del tempo, durante una funzione, è sconvolto dall’emozione religiosa. Se vuol credere, è, più che al Cristo, a un

Dio paterno e severo, che lo renda felice con le sue continue esigenze. Aspetta che un segno dall'alto venga a dare un qualche prezzo, non alla sua individualità, oh no! – egli non cerca che di fuggirla – ma alla sua semplice esistenza: *incaricato di una missione!* Si è visto come il suono di una campana sembri a Frédéric un richiamo; ed è questo che desidera, il piccolo Gustave; un mormorio dall'alto: «Tu non sei nato senza motivo. Ti si aspetta». In questo senso, il Dio di Flaubert non ha nulla di comune con quello che pregano i borghesi che conservano la fede; per costoro l'Onnipotente garantisce l'ordine, cioè a dire la proprietà reale; per lui non garantisce che l'esistenza, e la sola giustificazione che ne dà è un incarico: è il Dio dei Crociati, dei mistici spagnuoli, dei poveri, è il Dio del Medio Evo. Non si può stupirsene, poiché i Borboni e la Chiesa, scavalcando i secoli fanno della feudalità medioevale un modello e il tema principale della loro pubblicità.

Ma soprattutto, l'ho detto, battezzando suo figlio, il dottor Flaubert lo ha *votato*. Ciò significa che gli ha dato, in partenza, e segnato nella carne, il diritto di integrarsi alla più totalitaria delle gerarchie feudali. Non si tratta più, qui, di pensieri né di estasi, ma di un ordine obiettivo e rigoroso dove lo aspetta il suo posto. In tal senso egli cerca Dio per trovare la Chiesa. Gustave non ama le religioni individuali, voglio dire gli accomodamenti privati col Cielo. E quale che sia il prezzo che attribuisce all'estasi – cioè a dire alla comunicazione diretta della Creatura al Creatore – gli imperativi che gli restituirebbero, attraverso squisiti malesseri, il diritto di vivere che Achille-Cléophas gli ha dato e poi tolto, debbono mirare a lui e raggiungerlo, soprannaturali, attraverso dei superiori *umani*. Niente potrebbe convenirgli meglio d'una religione praticata in comune: ciò che va a cercare nei templi, più ancora del silenzio sacro delle pietre o della santa luce che filtra dalle vetrate, è lo spettacolo delle folle inginocchiate che alzano e abbassano le loro mille teste al segnale imperioso d'un campanellino, docili agli ordini dei ministri del culto, i quali ripetono ogni giorno dinanzi a loro l'avvenimento archetipo, il dono supremo e lontano: un Creatore che si fa mortale e che muore tra i supplizi per salvare le sue creature. Non che egli amasse le folle: al contrario le detestava, esse gli rispecchiavano,

innumerevole, lo *status* di solitudine molecolare che Achille-Cléophas gli imponeva: ma allorché esse pregavano nelle chiese, diventavano un *popolo* organizzato. Pecorelle sotto il virgulto del buon pastore. Dei *fedeli*: nessuna parola poteva avere più grande attrattiva per il piccolo vassallo. Battezzato, ha coscienza che il suo posto è in mezzo a loro: egli *appartiene* a codesta umanità totalizzata da Dio attraverso i preti, alla cattolicità. Per tal motivo, dà alla parola di Pascal il suo vero significato: mettiti in ginocchio e crederai, dice questi al libero pensatore. Sia: si può sempre provare. A condizione di aver ricevuto i primi sacramenti, d'essere membro virtuale della Chiesa. Ciò che era, per necessità, il più indurito dei liberi pensatori, nel XVII secolo: chi dunque avrebbe osato rifiutare il battesimo ai propri figli? Ciò che è, intorno al 1830, Gustave Flaubert, figlio del più prudente dei liberi pensatori. Se un indù, se un cinese, cadono in ginocchio, che cosa vedranno, che cosa sentiranno? Nulla. La genuflessione stessa non avrà per essi il senso simbolico che noi le attribuiamo. Ma in Gustave, che ha fatto la sua prima comunione, il simbolo è penetrato nel suo corpo, è il significato di un'abitudine, la strutturazione di un atteggiamento. Se cade in ginocchio, suscita la propria trans-ascendenza, un'intenzione vuota, ma decifrabile, che mira al cielo. Dopo di che, la fede viene o non viene; la *forma* cristiana riceve o non riceve il contenuto. Quel che importa è che a Gustave, in partenza, è dato il *significato* di cattolico dalla possibilità permanente della genuflessione, da quella di mormorare un *Pater noster*, da tutto ciò che gli *dicono* le cose che lo circondano, le mura, il rosone, l'altare, l'odor d'incenso, l'organo. *Egli è credente in potenza*: credere è diventare ciò che egli è. Quante volte non ha tentato! Scrive in Novembre: «Due o tre volte andò nelle chiese all'ora dell'Ave Maria; si provava a pregare; come avrebbero riso i suoi amici se l'avessero visto immergere le dita nell'acqua santa e farsi il segno della croce». I suoi amici? Ne dubito. Sicuramente, si fingeva intorno a lui – primo fra tutti Alfred – di preferire le messe nere alle messe annunciate dalle campane. Si sfidava Dio, ci si metteva per provocazione – e sotto l'influenza di Byron – dalla parte di Caino, di Satana. Ma, lo vedremo meglio più tardi, codesti blasfemi non erano che dei vani sforzi per superare una situazione contraddittoria, e comune a tutta quella

generazione tormentata dal bisogno di credere e scristianizzata dall'agnosticismo dei genitori. Se n'è trovato più d'uno, immagino, per andare a inginocchiarsi clandestinamente in una chiesa lontana, e per pregare di sfuggita prima di scappar via rasente i muri, come un cittadino eminente che esce da un bordello. Difatti il solo «amico» che possa sogghignare alle spalle di Gustave e del quale possa aver timore, voltandosi bruscamente, di sorprendere l'occhiata analitica e l'«orribile sorriso» voltairiano, è suo padre. Ciò vuol dire che il riso è installato in Gustave stesso: lo schernitore e il priore fanno tutt'uno. È quel che sottolinea meglio ancora un testo precedente, *La Main de fer*, novella incominciata nel febbraio del '37 e che non è stata terminata: «Si trova talvolta un cuore giovane e vergine che viene a nutrirsi di fede, e, più spesso ancora, qualche anima disincantata e avvizzita che viene a ringiovanirsi nell'amore celeste, a vivificarsi nelle credenze, a santificarsi nella preghiera. Quegli che prende Dio come un amore di gioventù, e la fede come una passione, costui vi si abbandona tutt'intero, s'inginocchia con delizia, prega con ardore, crede per istinto; la messa dei morti non è più per lui una grottesca salmodia, il canto dei preti cessa di essere venale, la chiesa è qualcosa di santo, la speranza è per lui palpabile e positiva, egli è felice perché crede». Si noterà – tutti i temi dell'opera e della vita si trovano espressi fin dai quindici anni – che egli fa della Fede un *istinto*; è la parola che gli tornerà sotto la penna, più di trentacinque anni dopo, nella sua lettera alla signorina de Chantepie. Beninteso, l'anima pura e l'anima avvizzita appartengono l'una e l'altra a Gustave: l'essenziale non è nelle loro differenze, ma piuttosto nell'atteggiamento comune: amare Dio religiosamente di una passione profana. Il suo eroe, effettivamente, sedotto dalle pompe del cattolicesimo, si lascia andare a «una dolce fantasticheria di fede e d'amore»: «Codesta fantasticheria fu la sua giovinezza; prese Dio come un'altra passione: essa svanì come le altre». È una condanna del cristianesimo? No, ma piuttosto una confessione, un rimprovero che muove a se stesso: quel deismo voluttuoso – egli prende Dio come una donna, e un tale amore carnale si stanca come tutti gli amori – non è nel carattere di Gustave. È di codesto epicureismo che egli pretende di biasimarsi; *a torto*. Non è vero, lo abbiamo appena veduto, che



egli cerchi nella fede le dolcezze che vi trovava la signora Guyon. Il brano è dettato per intero dal rancore: non ho potuto credere, dice, pieno di risentimento, o non abbastanza a lungo; non ho potuto adattare le elevazioni selvagge del mio deismo alla stretta disciplina rituale. Ciò significa che vi è circolarità: perché il Sacro si manifesti nei luoghi santi, bisogna che il fedele sia consacrato lui stesso, e vi penetri impregnato in anticipo dal sacro. Non basta varcare la soglia di una chiesa per passare dalla natura al soprannaturale: il soprannaturale è una grazia che non deve mai lasciare il credente; soltanto a questa condizione esso si manifesterà a lui nel tempio, come condensazione numinosa e terribile del soprannaturale quotidiano. In altri termini, per diventare credenti, bisogna esserlo già. Altrimenti, il meglio che si possa sperare è di sentirsi girare la testa per i profumi, la luce, la musica, e di perdersi in un'estasi troppo *mondana*. È la conclusione di Gustave: la Fede, per lui, è il supplizio di Tantalo; tutto è predisposto in lui perché la possieda; dei sacramenti lo hanno strutturato come credente. Ogni volta gli sembra che basterà imitare i gesti rituali degli altri: l'acqua santa, il segno della croce, la preghiera. Ma no: mettiti in ginocchio e non crederai. Impossibile attualizzare codesta virtualità che lo ossessiona. Vi è frustrazione: battezzato, catechizzato, Gustave è *proprietario* d'una sedia in mezzo alle altre sedie, nella navata della cattedrale, con tutti i privilegi che vi vanno uniti, in particolare quello di possedere Dio. Quando assiste alla messa, quando assume la posizione di una pecorella, è perché gli si dà il godimento del suo Bene. Ogni volta, la delusione torna a mandarlo in collera: avrà la sedia, farà i gesti e dirà le parole, si reciterà davanti a lui il mistero della Passione; nel migliore dei casi, sentirà nascere in sé «qualcosa come un'aurora», avrà l'impressione che «ci siamo!», che sta per godere, che gode e, immediatamente, tutto crollerà, egli ritroverà il vuoto, l'aridità del cuore e la frigidità.

Nel frattempo, il rancore cresce, il pensiero demoniaco guadagna terreno. Ciò non significa che la religiosità dell'adolescente lasci il posto al positivismo, ma ch'egli capovolge i segni e si dà a Satana. Ora, quando sente, sempre passivo, che un braccio di ferro lo trasporta in aria, gli sembra spesso che sia il Diavolo: l'elevazione sussiste, ma ciò che lo aspetta sulle

cime è il Male radicale. Che cosa diventa Dio, in codesta mistica alla rovescia? Dipende: può essere il principio stesso del Male, più cattivo d'un Demonio, come in *Rêve d'enfer*; talvolta, come nella *Danse des morts*, appare sotto la forma di Gesù Cristo, vede le torture che il Maligno infligge agli uomini, e piange in silenzio, affranto. Il manicheismo di Flaubert è conforme al pessimismo del suo rancore: la lotta del Bene e del Male non avrà fine – non più di quella della Scienza con la Fede. Ma è proprio una lotta? Il Male è ben vero, tangibile: Arimane è padrone incontestato della terra: quanto a Ormuzd, ci vien detto che è in cielo, bisogna che vi sia, altrimenti l'insoddisfazione, il desiderio infinito, che tormentano le anime, non sarebbero che inganni. Ma si tiene chiotto: neanche un segno dall'alto: tutte le ammonizioni che riceviamo, tutti gli avvertimenti che fiancheggiano la nostra strada, Arimane ne è l'autore. Non si tratta, come si vede, di agnosticismo: Flaubert non si lagna, come tanti credenti delusi, di non aver trovato Dio; certo, non giudica convincenti le prove della Sua esistenza, ma, in fondo, non se ne preoccupa: se l'Eterno fosse sensibile ai cuori, Gustave non saprebbe che farsene di dimostrazioni scolastiche; non si preoccupa neanche tanto di sbattere contro questi dirupi scoscesi e muti, i fatti: quell'anima religiosa vede il mondo religiosamente; essa prova a proprie spese l'ambivalenza del sacro: la cosa di cui si lamenta è d'aver trovato il Diavolo. Il senso è chiaro: se la Chiesa non mi integra, se io non sono salvato dalla Fede, ricado tra le grinfie dell'*Altro* che mi ha concepito, generato, maledetto, che mi occupa e mi aliena al suo atomismo roditore. Dio sarebbe il Contro-Padre; il padre, essendo Contro-Dio, appare, Signore nero, come un luogotenente del Demonio, se non come il Demonio stesso. Il rancore di Gustave vi trova il suo tornaconto: il peggio è sicuro; il secondogenito sarà per sempre il martire del suo genitore. Egli non arriva fino a negare l'esistenza dell'Onnipotente, ma, irritato dal suo mutismo intollerabile, lo condanna all'impotenza: si è lasciato rubare il Mondo *sotto il naso* dallo Spirito che sempre nega; ora si rifugia, vinto, in un'indifferenza ammusonita.

Che il silenzio divino sia per Gustave lo scandalo originale, è quel che fa vedere chiaramente una novella scritta a quindici anni, *Rage et Impuissance*;

è la storia di un sepolto vivo: il disgraziato sente dei passi, picchia contro il legno della sua bara, ma i passi si allontanano ed egli muore bestemmiando. Nessun dubbio: è proprio lui, è Gustave, che soffoca in codesta bara. I passi del becchino manifestano la presenza lassù, sopra ai morti, tutti sdraiati, di *Qualcuno*. Se viene inteso, il ragazzo sarà salvo, come un Lazzaro, si *alzerà*. Il becchino si allontana: Dio sarebbe un'esca? Non lo si dice nemmeno, ma, soltanto, che è un po' duro d'orecchio e che non può, o non vuole, aiutare nessuno. A questo punto, è facile interpretare il simbolo. Qualche parola chiave, che abbiamo visto arricchirsi nel corso di questo studio ci aiuterà. In particolare, quella di *impotenza*, che caratterizza così bene la passività di Gustave e così male – *apparentemente* – quella che si concepisce in generale come la «ricerca di Dio». In effetti, ciò che di solito accade – o quanto meno ciò che si pretende che sia accaduto – è, al contrario, una caccia per i superbi; per gli umili, la mendicizia: in ogni modo un'azione; i primi, partiti ventre a terra, con braccieri e servi, hanno preteso di inseguire le tracce di Dio e metterlo alle strette come un cervo; non vi erano tracce: essi si sono perduti nella foresta. In realtà, pensano, è Dio a essere manchevole: com'è possibile far correre un uomo, come Egli ha fatto, per non trovarsi poi all'appuntamento senza neanche scusarsi: e se non esistesse nemmeno? È quanto si domandano anche gli altri, i mendicanti: non hanno corso, loro, hanno agito su se stessi, hanno digiunato, si sono umiliati, si sono trasformati, uccidendo il loro orgoglio, lacerando il loro carattere, per *far di sé* quel vuoto, quell'apertura a tutto quell'essere che Gustave talvolta *diviene* per un istante. E poi? Nulla: le loro anime forate non erano assiderate che dal vento della Notte. Talune pensano, *oggi*, che in fondo ci si può contentare. Ai tempi di Flaubert, la maggior parte si stizziva: tutto quel lavoro *per nulla*! Quei poveretti avevano la scelta: compenetrarsi della loro indegnità, o del sospetto che Dio non era forse che una burla. In ogni modo non erano rimasti passivi: gli uni pensavano di aver agito in maniera interamente sbagliata e che ognuno dei loro atti – a causa della loro indole cattiva – li allontanava da Dio, mentre credevano di avvicinarvisi; gli altri, invece, di aver fatto il possibile, e che la loro anima era un grande salone d'onore vuoto, da cui avevano tolto i mobili e che era perfettamente adatto a

ricevere un ospite divino: se questi non rispondeva all'invito, era verosimilmente perché si era smarrito per strada, o perché era morto da lungo tempo, o perché non era mai esistito. Nessuno, in ogni caso, né tra i cacciatori maledetti, né tra i mendicanti, si sarebbe tacciato d'impotenza. Eppure, è quello che fa Flaubert. E vedete come si presenta a noi: supino, come le carogne sulla tavola di marmo, gli occhi ciechi, come quelli dei cadaveri, con la sola differenza che questi sono duri come ciottoli, o colano o sono mangiati, mentre i suoi sono invasi dall'oscurità. Ma, dopo tutto, può darsi che la vita residua, che egli attribuisce ai morti, risenta della scomparsa congiunta degli organi visivi e della vista. In ogni modo, Gustave è, *socialmente*, deceduto. Vogliamo dire che gli altri lo reputano trapassato, e perciò lo sottomettono al regime dei defunti. È morto per l'Altro, e quindi dall'Altro ben tosto ucciso: basta che si rassegni a diventare ciò che già è per tutti. Gli rimane una possibilità: privato della vista, della locomozione, mezzo soffocato, roso dall'angoscia, quest'uomo supino può ancora chiudere un pugno, battere contro la parete della bara. Notiamo tuttavia che ha ben scarsa speranza di farsi sentire: la sua posizione gli vieta di tirare i colpi col braccio teso; è a malapena se può muovere il gomito. È ben vero che è stato *ridotto all'impotenza*. Traduciamo: il ragazzo, nonostante le sue estasi, è stato manipolato in tal modo che non ha più i mezzi per chiamare il suo Salvatore.

Eppure ne ha molto bisogno. Rileggiamo Musset, che, più anziano di lui, non crede ormai più che a metà: Gustave, quando scrive *Rage et Impuissance*, non ha ancora letto *La Confession d'un enfant du siècle*: l'opera è apparsa appena qualche mese prima. Qual è il male di cui essa pretende che sia stata contagiata tutta la generazione? L'aridità del cuore, lo scetticismo, l'assenza di obiettivi precisi, un lasciar correre nichilista, una noia che crede di essere disperazione: eccone i sintomi. È seccante: una fede ingenua darebbe a questi giovani uno scopo, soddisfazioni sicure, un'etica; risparmierebbe loro la sinistra sregolatezza, la fuga nell'alcool o nell'oppio. Ma, dopo tutto, si può vivere senza di essa: malinconicamente, male, con, ogni tanto, quello scintillio, l'amore, che finisce sempre in tristezza, ma che ricomincia qualche giorno dopo. E poi è un piacere cantare una disperazione

che non si prova affatto. Insomma, per i figli dei guerrieri imperiali, l'assenza di Dio o la sua troppo vaga presenza, è un numero basso vincente. Gustave è ben altra cosa: minacciato di una morte atroce che gli altri gli impongono per distrazione, la Fede si offre a lui come la sua unica risorsa, è una procedura di estrema urgenza. Se entriamo più a fondo nel simbolo, il senso è chiaro: l'Altro mi ha fatto tale che ho bisogno di Dio (il seppellimento del falso cadavere lo metto *nella necessità* di chiamare in aiuto quelli di lassù. Se non riesce a farsi udire, allora sarà cadavere *per davvero*). Ciò vuol dire: se Dio non esiste, allora io sono *già* quel cadavere stregato che la maledizione paterna ha creato; allora il meccanicismo, tranello infernale al quale non posso credere, diviene la mia *verità altra*: muoio in ogni istante, perché in ogni istante passo dalla credenza che esiste un cosmo totalizzato da una volontà suprema che mi ha creato in esso per decreto particolare, alla convinzione – che mi è per natura estranea – che questo cosmo, come io stesso, è soltanto illusione, e che nulla esiste se non il caso, l'esteriorità, lo sparpagliamento. Così, dunque, sono stato fatto in modo tale, che la Fede è il mio bisogno urgente e singolare. Ma le ragioni stesse che mi obbligano a credere, me ne tolgono la possibilità: il sepolto vivo *deve* attirare l'attenzione dei becchini, o morire: ma, precisamente perché è stato posto nella bara e gettato in fondo a una fossa, non ha la minima probabilità di essere udito. Se cambiasse immagine, Flaubert potrebbe scrivere questo meraviglioso verso di Villon:

*Muoio di sete accanto alla fontana...*

Quella che ha scelto, tuttavia, gli conviene ancora meglio: legato stretto, ridotto all'impotenza, supino, ha gli occhi rivolti verso l'alto. Ma tra il cielo e lui vi è quel soffitto basso, opprimente, creatore di tenebre: il coperchio della bara. In altri termini, è stato tuffato nell'abietto universo delle cose: sotto di lui, la terra, il fango, dove già brulicano i vermi; sopra, quel coperchio, e tra poco della terra ammassata: *non si può lasciare la terra*. Il che significa, tutto sommato, che il reale è un'orribile plenitudine dalla quale non si può *uscire*: una comunicazione diretta con la Sopra-natura *non è possibile*. Gustave, in questo racconto, rinnega le proprie elevazioni

religiose. Per innalzarsi occorrono dei gradini, una scala, che parta dal suolo e si perda nei cieli, una gerarchia obiettiva. Chi è il becchino di cui sente i passi? Dio, certamente, ma fors'anche il suo rappresentante sulla terra, un ministro del culto, che taglia la corda, come Larivière, per non essere compromesso. Il silenzio di Dio, lo si vede, è di per se stesso il Male, il Sacro negativo: Egli rifiuta il suo soccorso al misero martire; lo seppellisce. Complice del Diavolo, che ha ridotto la sua vittima all'impotenza, in quanto gliel'abbandona quando dovrebbe, al contrario, mandare i suoi angeli per strappargliela. Peggio: è questo sacro abbandono (poiché è divino) che consacra gli infelici carnefici umani e la loro triste bisogna; Achille-Cléophas è un laico, un profano; diviene il Diavolo, poiché Dio lo consacra con la Sua stessa indifferenza, poiché gli rifila, gelido testimone dell'autopsia che il chirurgo primario esegue sul figlio, un poco della propria numinosa potenza. Sepolto vivo da suo padre, con la benedizione del Creatore: quando l'adolescente ha preso coscienza della propria situazione, la sua impotenza si volge in *rabbia* – altra parola chiave della novella. Perbacco! le conosciamo queste maschie rabbie che spingono Marguerite e Mazza a sputare sulla soglia delle chiese, e che non sono in verità che l'impotenza rovesciata. O, se si vuole, è la passione che sconvolge il corpo intero per dargli l'illusione di mobilitarsi totalmente nell'azione. Gustave lo sente, e lo dice qui con chiarezza: la sua impotenza è costituita, è la conseguenza della sua passività primitiva: vi è forse qualcosa che bisognerebbe *fare* per attirare su di lui l'attenzione divina; ma la sua attività passiva non gli permette di tentare nulla, se non di offrire, immobile e muto, invisibilmente, con l'insensibile accentuazione del suo abbandono alle forze cosmiche, con l'offerta tacita – intenzione serpeggiante attraverso il vissuto tra carne e pelle – di questo abbandono permanente all'Essere supremo e, a rigore, col chiamare debolmente, vanamente, così come un lattante in culla, stretto nelle sue fasce, chiama, angosciato, la madre che è appena uscita dalla camera. Non è abbastanza, certamente, per giustificare una Visitazione durevole. Ma, appena l'ha riconosciuto, aggiunge, in preda alla rabbia: *mi hanno reso tale*: insufficiente agli occhi di mio padre, insufficiente agli occhi dell'Onnipotente. A questo livello ideologico, potrebbe, se lo volesse,

giustificare il principio del proprio pessimismo, dichiarando: la maledizione paterna ha fatto di me questo mostro che non può vivere né con Dio né senza.

Egli ha, in seguito, approfondito il senso di codesta discordia, la cui origine è da cercare nel fatto che egli è stato segnato dalle due ideologie delle classi dominanti, il cui principale carattere è che i due termini della contraddizione, lungi dal respingersi, s'interpenetrano. Negli appunti che ha annotato a Gerusalemme, l'11 agosto 1850, troviamo queste curiose osservazioni: «Ecco il terzo giorno che siamo a Gerusalemme, nessuna delle emozioni previste in anticipo mi è ancora capitata: né entusiasmo religioso, né eccitazione dell'immaginazione, né odio dei preti\*\*\*\*\* ... Mi sento, davanti a tutto quello che vedo, più vuoto di un barile senza niente dentro. Stamattina, nel Santo Sepolcro, sta di fatto che un cane sarebbe stato più emozionato di me. Di chi la colpa, Dio misericordioso? loro? mia? o Vostra? loro, credo, poi, mia, e Vostra soprattutto».\*\*\*\*\* Lasciando l'Egitto per la Palestina, Gustave attendeva da Gerusalemme una rivelazione; prevedeva una gamma di emozioni possibili. Non è più affatto il ragazzo che stiamo descrivendo in questo momento: dopo il suo «attacco di nervi», lo rode l'immaginario; conserva in permanenza quello che egli chiama un «atteggiamento estetico», ciò significa che tenta continuamente di rendere irreali il reale, di afferrare quel ch'egli vede, come uno spettacolo dipinto, quel ch'egli ode, come uno scambio impersonale e stupefacente di battute teatrali che nessuno dice, accompagnate da rumori dietro le quinte, quel ch'egli fa, come un seguito di riti barbari, la cui origine si perde nel passato. È dunque normale che egli attenda dal Santo Sepolcro, luogo di un passato formidabile e in gran parte mitico, che questa tomba del Cristo, non fosse che per la sua collocazione, gli comunichi un'emozione estetica, cioè a dire che, con l'aiuto della Storia Sacra, si lasci esfoliare dalla realtà che lo circonda. Non è un desiderare la Fede, tutt'altro: è un aspirare al momento in cui il luogo più elevato della religione cristiana gli apparirà come una bella immagine fuori del tempo, né vera né falsa: si ritrova qui quella religione di esteti, il cui profeta fu Chateaubriand l'agnostico, e Barrès il miscredente, l'ultimo ministro. Ciò che sorprenderà maggiormente è che Gustave, dopo *Smarh*, la prima *Education* e il primo *Saint Antoine*, dopo tante professioni

di fede nichiliste e tante affermazioni della sua «fede in nulla», metta in prima fila delle emozioni «previste in anticipo» l'*entusiasmo religioso*. È chiaro che non è affatto la Bellezza che egli cerca dapprima a Gerusalemme: certo è l'*Artista* che gode prematuramente i piaceri dell'immaginazione: ma questi vengono in seconda linea. L'entusiasmo religioso è cosa del *credente*. Ma se Gustave non crede? Ebbene, per l'appunto; non crede *abbastanza*; non si tratta d'incredulità, ma piuttosto di una Fede che soffre di una sorta di debolezza intima, di non so quale inconsistenza che gli vieta di passare dalla religiosità alla religione: il giovanotto spera che *qualche cosa passerà*, come una scarica di sacralità, dall'oggetto più numinoso del mondo – potenziale infinito – alla sua triste carne – potenziale che si avvicina allo zero. Non è cambiato, su questo punto, dopo la novella dove denunciava la propria impotenza: non può che aprirsi e aspettare: spetta all'Onnipotente di fare il primo passo. Se Egli vi consente, la Fede fulminerà Gustave: egli non ne morrà, la serberà come un'inguaribile bruciatura e il colpo sarà fatto; tranne che essa non rimanga invece all'interno della tomba, pronta a fulminare il prossimo pellegrino; in tal caso, Gustave, fin nei suoi momenti di aridità, potrà riferirsi, come a un altro avvenimento archetipo, al lampo falciante che l'ha consumato fino al cuore e poi si è perduto. Sulla natura dell'emozione attesa, una lettera, scritta a Louis Bouilhet, la settimana seguente, ci dà delle precisazioni. Gustave è tornato al Santo Sepolcro. Nuova delusione. Aggiunge: «Non ho lagrimato sulla mia aridità, né rimpianto nulla, ma ho provato quello strano sentimento che due uomini “come noi” provano quando sono soli accanto al fuoco e, scavando con tutte le forze dell'anima questo vecchio abisso rappresentato dalla parola “amore”, s'immaginano che cosa sarebbe – se fosse possibile». <sup>\*\*\*\*\*</sup> Era l'amor sacro l'oggetto della sua attesa. Quale? Sperava di sentire il peso di quello che Dio porta agli uomini, o di sentire, come una colata di fuoco, quello che la creatura deve provare per il Creatore? Basta, per saperlo, riferire la circostanza che ha suscitato in lui codesta «tenera amarezza»: «Guardavo la pietra santa; il prete ha preso una rosa e me l'ha data... poi me l'ha ripresa, l'ha posata sulla pietra per benedire il fiore». All'inizio, vi è stato il Dono. Un dono del cielo: Gustave lo riconosce esplicitamente,



poiché lo chiama, due righe più sotto un «regalo». Di colpo, la gerarchia feudale è risuscitata tutta quanta: la Chiesa è lì, mediatrice: è attraverso il prete che il Signore supremo offre la rosa, goccia del sangue vivo di suo figlio. Il fiore benedetto è un segno e un invito: il Maestro ha dato il suo corpo e la sua vita per tutti, Egli li dà ancora, oggi a Gustave in particolare; in cambio, esige che il giovanotto si voti a Lui senza riserve, che riconosca con un atto d'amore il sacrificio d'amore che è stato rinnovato: ciò che si propone qui, su iniziativa di un rappresentante autorizzato, è la cerimonia feudale dell'omaggio. Ecco che cosa Gustave era venuto a cercare a Gerusalemme: la risurrezione dell'età dell'oro, la rinascita – centuplicata – della passione feudale che egli dedicava allora al *pater familias*, e della esigente generosità che questi si degnava di manifestargli. L'amore, questo «vecchio abisso», Flaubert scrive, dopo le sue due visite al Sepolcro, che è impossibile; l'aveva detto e ridetto con Alfred, con Bouilhet, «accanto al fuoco». Ma la notte dal 7 all'8 agosto, a Ramleh, quando non può chiuder occhio «a causa delle zanzare, dei cavalli e dell'idea che devo vedere Gerusalemme il giorno dopo»<sup>\*\*\*\*\*</sup> è convinto della sua possibilità, dirò addirittura della sua imminenza: «Non domandavo di meglio che di essere commosso, tu mi conosci»,<sup>\*\*\*\*\*</sup> scrive a Bouilhet e nelle sue note di viaggio, quando menziona il Dono inutile della rosa, aggiunge: «È stato uno dei momenti più amari della mia vita...».<sup>\*\*\*\*\*</sup> Un uomo di ventott'anni, che corre dietro all'amore divino, non tanto per essere amato quanto per la devozione che il rito dell'omaggio accenderà nel suo cuore, vi sono le più forti probabilità perché non cambi più, perché tutta la sua vita languisca, sognando una metamorfosi radicale e qualitativa del vissuto, che lo farebbe accedere alla Santità *sentita*.

Gustave non crederà mai: e lo sa. Perché gli è impossibile credere. L'emozione «prevista in anticipo», religiosamente attesa, egli presentisce, ancora «*in anticipo*» che non avrà luogo. È proprio tanto vero che non «domandava di meglio che d'essere commosso»? Eccolo, in ogni caso, davanti al Sepolcro, secco come un barile vuoto. Di chi la colpa? Egli lo dice: «loro, mia, Vostra». Non figuriamoci che abbia scoperto i colpevoli quando l'entusiasmo religioso, a Gerusalemme, è scomparso. È da un bel

pezzo che li conosce. Uno solo non è menzionato: Achille-Cléophas. Vedremo perché tra un momento. Esaminiamo gli incartamenti degli accusati nell'ordine in cui li ha disposti.

*Loro...* «Come tutto ciò è falso! Come mentiscono! Come tutto è imbiancato, intonato, verniciato, fatto per lo sfruttamento, la propaganda e il commercio!» \*\*\*\*\* E in una lettera a Bouilhet: «Si è fatto tutto quello che si è potuto per rendere ridicoli i Luoghi santi. È diabolicamente puttanesco: l'ipocrisia, la cupidigia, la falsificazione e l'impudenza, sì; ma della santità, nemmeno la minima traccia. Ce l'ho con quei mascalzoni perché non mi sono commosso». \*\*\*\*\* Il medesimo giorno scriveva a sua madre: «Quel che si vede qui di turpitudine, di bassezza, di simonia, di cose ignobili d'ogni genere, passa la solita misura. Questi Luoghi santi non vi fanno nessun effetto. La menzogna è dovunque troppo evidente. Quanto al lato artistico, le chiese di Bretagna sono dei musei raffaelleschi al confronto». \*\*\*\*\* Aggiungiamo a ciò il fanatismo e l'odio. «Il santo Sepolcro è l'agglomerato di tutte le maledizioni possibili. In un così piccolo spazio vi è una chiesa armena, una greca, una latina, una copta. Tutto ciò con scambievoli ingiurie, con maledizioni dal fondo dell'anima e invasioni sul terreno del vicino, a proposito di candelieri, di tappeti e di quadri.»

Bene. Ma nulla di ciò è veramente nuovo per lui. Ricordiamoci che, nella *Main de fer* considerava l'ufficio dei morti una commedia grottesca e rimproverava ai preti la loro venalità. Flaubert ostenta di buon'ora un truce anticlericalismo. E, lungo tutta la sua *Corrispondenza*, mangia il clero con appetito. Più tardi, sotto l'Impero liberale e dopo la Comune, invita i suoi amici a combattere il «partito pretaiolo»; e la Chiesa cattolica, che trionfa sotto Thiers e sotto Mac Mahon, lo preoccupa assai di più di quanto abbiano fatto i comunardi, quei «cani arrabbiati».

Va da sé che non si amavano i preti nella famiglia di Achille-Cléophas. La Congregazione, con la sua tirannia, le sue spie, le sue processioni, aveva fatto tutto il possibile perché la borghesia liberale li detestasse. Dopo il 1830, non appena si poté parlare a voce alta, il dottor Flaubert non aveva nascosto al figlio minore quel che pensava di loro. Dell'influenza paterna non si può dubitare, ma non spiega tutto. Effettivamente, l'anticlericalismo di

Gustave è sospetto: prima di tutto è forsennato; un ateo convinto vi metterebbe più buona maniera e soprattutto più moderazione: il prete sarebbe, per lui, il nemico da combattere, ma non l'oggetto infame di vituperazioni luride e vane. E poi, codesto odio chiassoso per l'aspersorio, Gustave non si accontenta di provarlo, e neppure di proclamarlo: lo inietta in Homais, il farmacista odioso e ridicolo, per poterlo *prendere in giro*. Queste due osservazioni ci permettono di concludere: dietro i sarcasmi d'un miscredente che rimprovera ai preti di voler imporre le loro bacchettonerie, vi è il rancore personalissimo di un uomo che *vuol credere* e che essi non cessano dallo scoraggiare. Lo vedremo più tardi: Homais ha ragione di canzonare la stupidità e il materialismo dell'abate Bournisien: ha torto di *non soffrirne*. Qui sta tutta la differenza. Codesta ambiguità è proprio nello stile di Gustave: agnostico e scienziato, attraverso suo padre, prende in giro le «bacchettonerie» religiose, dall'alto del suo sapere razionalista e, nel medesimo momento, rimprovera ai preti di non averlo soccorso: non hanno avuto la forza mentale necessaria per refutare il voltairianesimo e le gravi obiezioni dello scientismo; e ancora meno hanno dato prova di sufficiente virtù per convincerlo con l'esempio. In una parola, si sono mostrati incapaci di strapparli dalle mani di suo padre.

La signora Bovary, nel suo smarrimento, va a chiedere soccorso all'abate Bournisien; la balordaggine, la trivialità di costui, finiscono di perderla: essa naufragherà. Ora, è stato giustamente notato che questo episodio riproduce press'a poco un racconto scritto a diciassette anni,\*\*\*\*\* l'anno stesso in cui Gustave calunniava l'abate Eudes dinanzi ai «poveri fedeli» dell'Istituto religioso. Un giovane disperato vuole incontrare un prete perché questi «lo persuada dell'immortalità della sua anima». Va da lui, si siede in cucina davanti a un gran fuoco, sul quale scoppietta in un pentolone «un'enorme quantità di patate». Il curato lo raggiunge subito. «Era un vecchio dai capelli bianchi, dal contegno pieno di dolcezza e di bontà... ma avevo appena cominciato che, sentendo rumori in cucina: “Rose, esclamò, tenete d'occhio le patate”. E, voltandomi, vidi... che l'appassionato di patate aveva il naso di traverso e tutto bitorzolato. Io scoppiiai a ridere e la porta si richiuse subito sui miei passi.» Curiosamente, Gustave fa seguire il

suo racconto, dodici anni prima del suo viaggio in Oriente, dalla stessa domanda che si rivolge al Santo Sepolcro: «Dite ora di chi è la colpa?... È colpa mia, se quell'uomo ha il naso adunco e coperto di bitorzoli? È colpa mia, se la sua voce avida mi è parsa di un timbro ghiotto e bestiale? No certo, perché io ero entrato in quella casa con pii sentimenti». Si riconosce qui la precauzione che Flaubert prenderà nel 1850: «Non domandavo di meglio che d'essere commosso»; come pure la trinità dei colpevoli: loro, io, voi. Egli aggiunge effettivamente: «Non è tuttavia nemmeno la colpa di quel pover'uomo se il suo naso è mal modellato e se gli piacciono le patate. La colpa è di colui che fa i nasi adunchi e le patate». Stavolta tutti sono assolti meno Dio. Ma l'assoluzione del prete non è molto convincente: il Creatore l'ha fatto così, è tutto ciò ch'egli può dire a propria difesa. Rimane il fatto che si è dato missione d'illuminare le anime e che le scandalizza con la sua bruttezza, il suo materialismo e la sua ghiottoneria; resta il fatto che un adolescente turbato lo chiama in proprio aiuto, e che egli si preoccupa più delle patate che di salvarlo. Thibaudet ha buon giuoco nel far notare che non tutti i preti sono così. Perbacco! e, se si dovesse prenderla alla lettera, codesta storia dovrebbe restare senza conclusione. Flaubert ha forse pensato che tutti i preti avevano la ghiottoneria di questo, o la pesante stupidità materialista dell'abate Bournisien? Non credo, benché, lo confesso, sia una regola ben nota dei romanzieri e che offre poche eccezioni: quando non c'è che *un* negro in un romanzo, e che tale negro commette un delitto, l'autore ci lascia capire che *tutti* i negri sono criminali in potenza; quando non vi si trova che *un* ebreo, e che questi dà prova di tradimento e di spilorceria, l'autore è un antisemita militante che condanna *tutti* gli ebrei, e ci invita a condividere le sue opinioni. Ma Flaubert «non ha idee» e non «conclude» – è lui stesso che lo dice. Egli *sente*, e la sua memoria, piena di rancore, rumina senza tregua gli stessi odiosi ricordi. Quando si prende abbastanza a cuore un episodio per riprodurlo, a quindici anni di distanza, in due opere così diverse, è perché è legato a una felicità o a un'infelicità profonde. Fra i tredici e i quindici anni, Flaubert sembra più preoccupato di mettere a punto il suo fatalismo nero (il peggio è sempre sicuro, il mondo è di Satana) che di ritrovare la Fede della sua età dell'oro: la tecnica orgogliosa dei rapimenti

senza Dio dava risultati apprezzabili, egli imparava altri esercizi spirituali, in particolare l'ascesa per mezzo della irrealizzazione, di cui parleremo tra un momento, l'amicizia di Alfred portava i suoi frutti, e poi, inebriato di scrivere, la creatura si permetteva le gioie del Creatore. Ma, vedremo perché, questa calma esteriore non impediva né all'infelicità, né alla noia, né all'angoscia, di crescere. Le grandi parate nichiliste del giovedì – quando, con Le Poittevin, «esauriscono tutto, si fanno passar tutto dinanzi, salutano tutto da una risata grottesca e da una smorfia che li spaventa» – lo lasciano sfiancato e ansioso; il collegio lo opprime, il chirurgo primario non dissimula più la propria preferenza per Achille. Per quel cuore ferito tutto è infelicità e fiele. Le elevazioni, dapprima laiche o panteistiche, terminano ora con ruzzoloni, il Vuoto è infinito; la contemplazione di Tutto diventa l'appercezione di Niente. Il mondo, se non è creato, per Gustave è il Niente. Egli è convinto che soffrirà ogni giorno di più, fino alla morte: se non vi è un'altra vita, i suoi dolori saranno stati grottescamente inutili; senza dubbio egli lo proclama, è il risultato della sua demonologia, del meccanicismo paterno, riveduto e corretto dal suo rancore: ha illuminazioni d'orrore che non gli dispiacciono affatto. Ma, fra i quindici e i sedici anni, si sgomenta e prende paura davanti a quel nichilismo che lui stesso ha modellato. Non per molto tempo: non occorreranno che pochi mesi per farlo tornare al pessimismo assoluto. Ma nelle *Mémoires d'un fou*, che portano la data dell'estate '38, testimonia che l'angoscia, divenuta insostenibile, l'ha obbligato a un periodo di sosta. «Giunsi a dubitare di tutto, ridevo amaramente di me stesso, così giovane, così disincantato dalla vita, dall'amore, dalla gloria, da Dio, da tutto ciò che è, da tutto ciò che può essere. Provai, tuttavia, un orrore naturale prima di abbracciare questa fede nel nulla; sull'orlo dell'abisso, chiusi gli occhi; vi caddi». Vi sono stati dunque tre tempi: il cinismo amaro, l'ironia scettica, è il primo momento. Nel secondo, Gustave si accorge delle conseguenze del suo atteggiamento: se continua quelle che più tardi chiamerà le sue «malsane fantasticherie», se prova troppo compiacimento per le sinistre furfanterie che il rancore gli suggerisce, *finirà per «credere a niente»*. Di questa credenza, all'inizio, egli godeva; ora essa lo sommerge, teme di non esserne più padrone: davanti

all'abisso è colto da un «orrore naturale». Un altro brano del medesimo libro ci indica che Gustave non si è accontentato di «chiudere gli occhi»: ha voluto impedire la caduta: «Uomo... povero insetto dalle deboli zampe, che vuole aggrapparsi sull'orlo dell'abisso a tutti i rami, che si afferra alla virtù, all'amore, all'egoismo, all'ambizione, e che fa di tutto ciò delle virtù per meglio sostenersi, che si avvinghia a Dio e s'indebolisce sempre più, apre le mani e cade». Gustave, a quindici anni, ha visto l'abisso e, colto da vertigine, s'è aggrappato a Dio. Che cosa è questo Dio Misericordioso? Cieco, sordo, insensibile? Un travicello. Non fa un gesto per afferrare il piccolo disperato. Ma non è neanche un ramo marcio che si rompe e volteggia nel vuoto con colui che vi si è aggrappato: sono le *mani* di Gustave che sono state troppo deboli. È lui che ha *abbandonato la presa*.

È fra il 1837 e il 1838, verosimilmente, che ha voluto consultare un prete. Contro suo padre, contro quella parte di se stesso che gli vieta quella Fede di cui ha tanto bisogno. Già da molto tempo entrava furtivamente nelle chiese; molto tempo dopo, non c'è da dubitarne, continuò, saltuariamente, a frequentarle. Ma l'incontro decisivo – forse ve ne furono parecchi – accadde durante il quindicesimo o il sedicesimo anno. Crederei volentieri che egli rimanesse non tanto deluso quanto umiliato. Allorché un adolescente vuole confidare le proprie inquietudini o le proprie pene a un adulto estraneo, non sa farsi intendere, e l'adulto, nove volte su dieci, non ha più i mezzi per ascoltarlo: infatti questi sente avvicinarsi la morte e perde, l'una dopo l'altra, le chiavi della propria vita: che cosa dire a un bambino, quando si comprende così male colui che si è stati? Quanto al ragazzino, si sente offeso; il suo malessere, mal formulato forse, ma profondo e individuale, è stato ridotto alla generalità di una crisi di pubertà. I primi consigli del prete, se ve ne furono, dovettero essere opachi e prudenti: certamente conosceva, foss'anche per sentito dire, il terribile dottor Flaubert, e si guardava bene, dopo la grave disfatta subita dalla Chiesa militante nel 1830, e il trionfo borghese, dal convertire senza precauzioni il secondogenito di quella famiglia di liberi pensatori: i preti avevano scoperto la propria impopolarità e se ne stavano buoni buoni. È codesto atteggiamento riservato – che tien conto della situazione politica, più che dei vitali bisogni di un'anima – e non

la pura e semplice ghiottoneria che le patate simbolizzano. Il curato ha altri interessi da quelli che riguardano il suo ufficio: è un adulto immerso nel suo ruolo d'adulto, nei suoi problemi di adulto, che riguardano essenzialmente i propri rapporti con i superiori e i laici, nella grande massoneria delle persone mature, da cui Gustave è escluso per principio: il bambino lo incolpa di essere più vicino, in fondo, ad Achille-Cléophas che non al suo giovane visitatore, più interessato a rispettare il tacito accordo coi liberali – potenti nelle città – che a placare in un'anima un'instinguibile sete di Dio. In questo senso, l'anticlericalismo di Flaubert è *datato*: la Chiesa ha preso, nel 1815, la vittoria degli Alleati per una sua propria vittoria; ha voluto reagire col terrore alla corrente borghese di scristianizzazione, irrigidirsi sui dogmi, imporli con argomenti formali e già superati, appoggiarsi prima di tutto sul «braccio secolare». Respinta nel '30, ferita ma potente ancora, si piega su se stessa e domina le campagne: i chierici non sanno ancora i veri pericoli che la minacciano; contro lo spirito scientifico – ben diverso dallo scientismo – non hanno avuto il tempo di mettere a punto una strategia difensiva; la loro sola risposta alla lenta erosione dell'ideologia cristiana è tattica: essi si battono per conservare il monopolio dell'insegnamento elementare.

Ora, quel che domanda Flaubert ai ministri del culto, è precisamente di difenderlo contro la Scienza. Dietro il meccanicismo e lo scientismo, che caratterizzano l'ideologia dei liberali, egli presentisce, in effetti, una nuova concezione della verità, che si lascia intravedere come l'unità dei nuovi metodi posti in opera per raggiungerla – metodi il cui uso è vietato alle sue «troppo deboli mani». Ma, passivo e troppo sottomesso, questo bambino non osa domandare ai preti di combattere frontalmente la Scienza: vi *crede*, lui, poiché il suo Signore nero la pratica quotidianamente: crede che una conoscenza anatomica e rigorosa degli organi possa fondarsi sulla dissezione; crede alle proposte delle scienze della natura. E, durante tutto il corso della sua vita, non avrà che sarcasmi per preti ignari, che hanno l'audacia di attaccare le leggi scientifiche in nome dei dogmi. Fra Galileo e il Papa, è Galileo, senza dubbio, che egli sceglie. Ciò che domanda alla Chiesa è più sottile: non si tratta di gettarsi contro la meccanica newtoniana,

come don Chisciotte contro i mulini a vento; ancor meno di moltiplicare i miracoli truccati per farci vedere Dio sulla terra, poiché egli non vi è, e che le leggi di Natura non vi s'interrompono mai. No: il suo problema è più profondo, è quello di tutta una generazione che vuol reagire contro il giacobinismo dei padri, ma si trova gettata in difficoltà nuove dall'arricchimento del Sapere: come serbare o ritrovare la Fede, pur assorbendo la Scienza sperimentale? La domanda sarà posta ben presto alla Chiesa medesima: essa è vitale per questo grande corpo che resta ancora medioevale fin nei primi tempi della rivoluzione industriale. Per ora, essa non si è affatto resa conto del pericolo. È il tormento di alcuni giovani laici, e niente di più. Se si fosse trovato, tra il 1835 e il 1840, un giovane prete di Rouen per dimostrare l'esistenza del Creatore con l'eterno silenzio dei mondi creati, la Sua ubiquità con la Sua assenza universale, la Sua Onnipotenza con la Sua impotenza radicale e consentita, l'inflessibilità della Sua Legge col Suo mutismo e con l'anarchia delle società umane, la Sua Bontà, il Suo Amore con le nostre sofferenze, la Sua Giustizia inesorabile con le sventure della Virtù e la felicità dei cattivi, se, radicalizzando la concezione borghese e giansenista del mondo nascosto, egli avesse detto a Gustave: «Dio non è in nessun luogo: non nello spazio e nemmeno nel tempo, né dentro il tuo cuore: e questo vuoto infinito, dappertutto, questo freddo, la nostra eterna disperazione, che cosa vuoi che sia se non Lui? Tu scruti fuori di te, per scoprire un segno, in te per scoprire un mandato; non c'è nulla, sicuramente: il mandato e il segno sono questa ricerca assurda e vana, che porterai innanzi contro ogni evidenza e contro le ragioni di tuo padre; no, tu non cercheresti Dio se non l'avessi trovato; e, precisamente per questo, non sperar mai di vederLo né di toccarLo: egli è trovato, ti dico, dunque Lo cercherai fino alla fine, nell'ignoranza, gemendo», insomma, se questo precursore avesse inventato da solo, e per l'uso del giovane collegiale, questa dialettica religiosa del Non, oggi messa a punto e praticata in ogni luogo da specialisti, avrebbe convertito per sempre il figlio del filosofo voltairiano. Perché era questo che domandava Gustave, questo e nient'altro: che si trasformasse la sua impotenza religiosa in «piaga spalancata di Dio». L'abbiamo visto, in quello stesso periodo, dichiararsi anti-verità; il che torna



a dire: «La verità esiste, la conosco, ci credo, e le sono *contrario*». Se egli è solo, se la cattolicità lo abbandona a se stesso, un simile rifiuto non ha che un senso: preferisco l'errore, l'irreale, il sogno. In un certo senso, è uno squalificarsi: la verità mi circonda, mi racchiude, mi attraversa, mi occupa, ma non ho la forza di sopportarla, perciò ne evado attraverso il sogno o con la ebetudine estatica. Però codesta insoddisfazione è contestazione profonda; deve esserci qualcosa di putrido nell'uomo o nel mondo perché l'*homo sapiens* non possa sopportare il Sapere che ha prodotto. Se la cattolicità, per mezzo di uno dei suoi ministri, si degnasse di istituire, di santificare codesta insoddisfazione, essa diverrebbe, per Gustave, la più alta sollecitazione: riconosciuta dall'Altro e, con questo, sentita come Altro, essa gli si manifesterebbe come il suo istinto più profondo, come la istanza bestiale di Dio, cioè a dire come il suo essere di *creatura*. Niente di più: non per questo l'infelicità e la frustrazione sono soppresse, poiché è inteso che l'istanza resta vana, che l'istinto non può manifestarsi se non attraverso il malessere, poiché non vi sono parole, non vi sono ragioni per esprimere questo bisogno di credere nell'universo razionale del discorso. Pertanto, grazie alla teologia negativa, Gustave potrebbe mettersi in distanza, considerare la scienza da lontano, dal punto di vista del Non-Sapere che l'avvolge e che i preti avrebbero consacrato. Il ragazzo non contesterebbe il brillante sistema delle verità che gli viene imposto: è il Sole, è il Giorno; s'identificherebbe, semplicemente, con la notte che li circonda. Niente potrebbe convenire meglio a quell'anima passiva, corrosa dal rancore: se ci si insedia nel cuore del Sapere, la Verità è quella che è. Né buona né cattiva. Se si può inerpicarsi fuori della Conoscenza e totalizzare *ciò che è* dal punto di vista di ciò che non è, ma che potrebbe essere, il Vero fa orrore. Una sola condizione è richiesta: che questo sguardo sincretistico sulla Creazione sia socializzato, cioè a dire sottoscritto da una comunità. Effettivamente, quindi, il Non-Sapere cessa di essere un'ignoranza soggettiva, non è più un semplice difetto, una insufficienza; è un niente, certo, ma un niente *garantito*, un richiamo d'essere, insomma un'impossibilità subita (assai più d'un rifiuto) di ridurre l'Essere infinito alla somma degli «essenti» che la conoscenza umana illumina. Il niente *di sapere* s'impone allora come il niente *del*

sapere: l'Assoluto è altrove; mai rivelato, se non da quella terribile potenza devastatrice che riduce finalmente l'umile sistema delle nostre verità a Niente, se non dalla sofferenza infinita dell'anima infinitamente frustrata e, proprio per questo, eletta – certamente senza che se ne avvegga, ma, è questa l'ipocrisia fondamentale, senza che possa, in mezzo alla sua disperazione, impedirsi di presentirlo. È chiaro che sarebbe bastato un colpo di pollice per trasformare la visione del mondo di Flaubert: rancore, passività, misantropia, pessimismo, egli avrebbe conservato tutto, ma tutto salvato attraverso il suo dolorismo; la *credenza in Nulla* diventava il segno contrario della credenza in Dio. Quel Vuoto, nel quale l'autore delle *Mémoires d'un fou* precipita spaventato, poteva essere il primo gradino di un'ascesa di cui non avrebbe mai salito gli altri scalini, ma di cui avrebbe indovinato che conduceva all'Onnipotente. Infatti, questo primo gradino noi sappiamo che è un punto di partenza per i mistici: vi si riconoscerà la «notte oscura» di Giovanni della Croce. Ma la Chiesa di Francia, intorno al 1840, era ben lontana dal favorire il misticismo: si sa quel che costò a Lacordaire l'aver presentato la teologia del Non. Le domande d'una piccola borghesia, vinta fin dall'infanzia dall'ideologia della propria classe, non troveranno risposta che alla fine del secolo, in una Chiesa vinta essa stessa, e imborghesita, quando i chierici, comprendendo che il potere sarebbe restato nelle mani dei borghesi, avranno deciso di servirli, cioè d'inventare uno sbocco religioso compatibile con l'ideologia della classe dominante: essi accetteranno tutto, persino Darwin; si tratta semplicemente di praticare un buco d'ignoranza nello scientismo, la fede sarà una fuga di gas.

Siccome non si è ancora giunti a questo, a metà del secolo scorso, il bambino martire, l'idiota di casa Flaubert, sarà costretto lui stesso – come Baudelaire suo gemello – a inventare domande e risposte; come Baudelaire, egli sarà promotore laico della teologia del Non. Ma vedremo con quali apprensioni; poiché essa non è garantita da una Istituzione, codesta teologia negativa che non oserà mai dire il proprio nome, che egli creerà col «volo a vela» e quasi a propria insaputa, sarà tutto insieme il suo calvario, la sua nevrosi e il suo genio. Aspettando il 1844 e l'opzione nevrotica, Flaubert, adolescente, poi giovinotto, rimprovera ai preti il loro materialismo, che egli

chiama volentieri Stupidità: ciò significa che essi hanno il torto, ai suoi occhi, di opporre l'Essere all'Essere e il Dogma al Sapere, come se le Verità «rivelate» costituissero, per il cristiano, una conoscenza del medesimo ordine che la conoscenza scientifica. Certo, essi parlano della Fede, che è credenza; non nascondono che tali rivelazioni sono misteriose, e i segni di Dio impenetrabili: ma finalmente si ritorna, pensa Flaubert, a un sistema di favole incredibili, garantite dal principio d'autorità, e che mira, attraverso il catechismo, a imporsi con tutto il suo peso materiale di pseudo-conoscenza *altra*, di determinazione pratico-inerte. Per Gustave, la materialità del dogmatismo è tanto più dolorosamente sensibile in quanto la Scienza e lo scientismo gli s'impongono *nello stesso modo*: egli *non fa* la Scienza, a differenza di Achille-Cléophas; incapace di affermare o di negare, la accetta perché un Corpo costituito – l'insieme degli scienziati sulla terra, di cui il *pater familias*, dirigente dell'Hôtel-Dieu, acclamato nelle campagne, gli sembra il capo simbolico – fa uso del principio d'autorità affinché egli lo interiorizzi. Egli *crede* al meccanicismo, l'abbiamo visto, mai però del tutto; desidererebbe contestarlo in nome di un al-di-là da tutte le credenze, ciò che non potrebbe prodursi che se egli avesse l'audacia di affermarsi contro l'esteriore nella propria interiorità; e, non avendone i mezzi, è questo che reclama dapprima dalla Religione: il giovane narratore di *Agonies* va a trovare l'«appassionato di patate» perché questi lo persuada, non mediante prove, ma col proprio prestigio, dell'immortalità dell'anima. Ma, in realtà, non domanda tanto, o piuttosto – chi può il più può il meno – se la sua anima non deve morire, significa che, anzitutto, essa esiste, nodo d'interiorità che sfugge al meccanicismo e, in certo modo, al discorso paterno. La religione, per Flaubert, dovrebbe essere questo: una bontà da Signore e Padrone, che gli facesse dono di un certo rapporto con sé, invisibile ma indistruttibile, che contesterebbe lo sguardo falciante del chirurgo. E che cosa gli dà il prete, cosa pretende di dargli? Un enorme e pesante meccanismo che bisogna installare in sé stessi nella sua integrità: tutto o niente; se voi pretendete di avere un'anima, vi si rifila subito la balena di Giona e l'asina di Balaam; prendere o lasciare; ma con questo, l'anima tanto desiderata si muta in asina, in balena: vi si crede quanto – non

di più – alla traversata del Mar Rosso. Se Gustave potesse sottomettersi, sarebbe abitato da due ordini di credenze altrettanto pesanti, l'una e l'altra esteriori a lui, nel seno stesso dell'interiorità, l'una e l'altra distruggitrici di quella soggettività che si cerca e si sfugge senza tregua, non avendola afferrata in primo luogo attraverso quell'affermazione originale che è l'amore materno. E, di questi due sistemi, l'uno contesterebbe senza tregua la stupidità dell'altro, senza per questo schiacciarlo del tutto: quando lo sguardo d'aquila del padre avesse ridotto in monconi codeste favole da *nursery*, resterebbe l'istinto, la vuota istanza. Ecco dunque quel che Gustave rimprovera ai preti; non chiedeva loro che di confermarlo nel non-sapere, nella non-credenza, che di consacrare il suo malessere; essi non lo fanno: niente sembra loro più chiaro del mondo, specchio di Dio, che Dio stesso, presente al mondo e alle anime; discorso puerile che il loro piccolo universo rivolge alle loro pecorelle e che i fedeli si ripetono fra di loro; in una parola, la battaglia si svolge *al medesimo livello*, laddove il bambino desidererebbe due istanze, la più alta delle quali avviluppasse l'altra e la squalificasse senza negarla. Per Gustave, il cane sapiente e il cane pio si leticano il medesimo osso, quindi l'intelligenza diabolica del primo è la rivelatrice permanente della Bestialità del secondo. Li ritroveremo l'uno e l'altro al capezzale della Bovary, che muore dannata.

«È mia...» I preti non sono dunque i soli colpevoli? No: il giovane pellegrino non esita a dichiararsi loro complice. Gli è che la vera fede – l'ha saputo fin dai quindici anni – non si lascia respingere dalle loro debolezze troppo umane. Rileggiamo il brano già citato della *Main de fer*: «Quegli... che prende la fede come una passione, costui vi si abbandona tutt'intero, s'inginocchia con delizia, crede per istinto; la messa dei morti non è più per lui una grottesca salmodia, il canto dei preti cessa di essere venale, la chiesa è qualche cosa di santo...». L'abbiamo notato prima, sono già riunite qui le gravi accuse che Flaubert dirigerà per tutta la vita contro i preti: venalità, ripetizione senza calore delle medesime buffonate rituali, in nome – la cosa non è detta, ma è sottintesa – delle stesse favole imbecilli. Ma, a legger meglio, notiamo che, per un fedele, codeste «bacchettonerie», trasfigurate dall'«istinto» religioso, divengono i gradini della sua fede, i sostegni

oggettivi del suo «entusiasmo»; codeste cerimonie collettive, poiché egli vi si integra, hanno, per lui, *un altro senso*: la messa dei morti gli riflette insieme la nostra condizione mortale e l'immortalità della sua anima, i canti sono azioni di grazia: egli vi attinge il proprio ottimismo e, nonostante la terribile necessità di morire, ringrazia Dio di averlo creato; il luogo stesso lo restituisce all'epoca antica in cui tutti gli atti della vita erano immersi in una luce sacra. La Chiesa non ha mai detto niente di diverso: i preti sono uomini e, di conseguenza, fallibili e peccaminosi; quegli che si ostina a non vedere che le loro debolezze, che è sensibile soltanto alla contingenza del rito celebrato – l'organista suona male, il cantore ha «il naso bitorzoluto e storto», al chierichetto scoppia dal ridere; le parole latine recitate in fretta, «sbrodolate» come si dice a teatro, sono almeno comprese da questi villani tonsurati che le pronunciano? – costui non può, o non vuole, capire che un mistero trascendente s'incarna, attraverso quelle misere manchevolezze, e che Dio ha scelto di farvelo scintillare, inafferrabile, come il superamento delle nostre insufficienze, così come ha voluto, onnipotente, discendere in un ventre di donna e nascere alla nostra impotenza per prendere su di sé il nostro peccato originale e per morirne. In tal senso, la Messa ha due aspetti: è una certa riunione di uomini e di donne fra quattro mura, ed è misticamente la morte del Cristo, avvenimento archetipo, nostra Salvezza. Per questa via, le nostre brutture, i nostri peccati, i nostri errori – quelli dei fedeli e quelli dei loro pastori – sono *necessari*: occorre che le mura rinchiudano quella massa enorme d'ignominie affinché la Passione, ricominciata, recitata da cattivi attori che non sono meno colpevoli degli spettatori, si manifesti e si svolga come un al di là, invano espresso, e tuttavia accessibile a tutti i cuori, che sia precisamente la Redenzione di tutti i nostri delitti e, per dir tutto, l'inafferrabile rivelazione della nostra partecipazione al Divino.

Dunque, Gustave lo riconosce: la Fede è questa trasfigurazione del quotidiano. È vero che egli la tratta con poco riguardo e vuol non vedervi che una passione profana, che un amore di gioventù. Poco importa, *perché è giovane*; egli scrive da vecchio deluso, che ha visto morire i propri sentimenti gli uni dopo gli altri; ma codesta commedia di disinvoltura non lo inganna: rimane il fatto che esiste in ciascuno la possibilità di decifrare

*altrimenti* i riti e i miti, di vedervi il *sacro*, come manifestazione della soprannatura, non già a dispetto della loro insufficienza, ma precisamente a causa di questa, perché il numinoso prorompe, negativo, dallo sprofondare del reale. Il testo della *Main de fer* dimostra che Gustave è perfettamente cosciente della circolarità della Fede: per credere, ci dice, bisogna già credere. Così, i nasi bitorzoluti, gli sguardi torvi, l'aspetto meschino dei ministri di Dio, egli riconosce qui che non si può invocarli per scusare l'agnosticismo. Egli non è sempre altrettanto sincero. In *Agonies* l'abbiamo visto esclamare, nella sua fretta di mettersi fuori causa: «Non è colpa mia se il prete è troppo brutto, troppo ghiotto». Nella *Main de fer*, e più tardi nella sua meditazione sul *Santo Sepolcro*, si dichiara colpevole: il devoto non ha occhi per queste miserie; il suo sguardo attraversa la commedia umana per non vedere che la tragedia sacra. Con questo, è Gustave stesso a tirarsi in ballo. Direttamente. La sua lucidità crudele non è quel che gli vieta di credere; al contrario, è quel vuoto, nella sua anima, quell'aridità, quell'assenza di fervore, che gli permettono di corrodere, attraverso l'«analisi» le cerimonie e i loro ministri. La religione è un *istinto*. Intendiamo con ciò una pulsione che si ritrova in tutti i membri di una specie animale, immediata e «bestiale» come la vita stessa; se essa viene a mancare in qualcuno, bisogna che questi sia un mostro; egli sarà destinato, d'altronde, ai peggiori supplizi, a una morte prematura, non possedendo quell'*equipaggiamento* protettore che consente di vivere.\*\*\*\*\* Gustave sarebbe dunque un prodotto mostruoso della Natura? Gli mancherebbe l'istinto religioso? No: non è questo che egli vuol dire. Al contrario, trova in sé quel bisogno di credere, quella trans-ascendenza che lo strappa a se stesso: solo che codesta esigenza fondamentale diventa il suo tormento perpetuo, perché non è *mai soddisfatta*: in lui, l'istinto religioso non sfocia mai nella Fede. È a questo livello che la sua inchiesta deve incominciare: perché non può credere? Forse che non ne è degno? È un'imperfezione della sua natura a impedirglielo? Oppure la sua cattiva volontà? Vedremo che Flaubert, approfondendosi, darà successivamente le due risposte: «Sono fatto così» e «mi faccio così».

Per cominciare, non c'è dubbio, diventa rabbioso. Lo hanno frustrato. Sotto le spoglie di Marguerite, si aggira intorno alle chiese e sputa sulla soglia. Alla fine dell'anno 1837, travestito da Mazza, ricomincerà. Gli è che li odia, quei proprietari di Dio, tranquillamente inginocchiati nell'ombra pia: che cos'hanno, dunque, che io non abbia? Ma soprattutto li spia. Entra nei templi, si nasconde dietro a un pilastro e li *guarda credere*. Vedete quel che è accaduto al Santo Sepolcro: egli vi è andato «in buona fede... molto semplice, né voltairiano, né mefistofelico, né sadico...». Tuttavia, restò impassibile: fu, per sua propria confessione, uno dei momenti più amari della sua vita. Perché? Gli è che il dono della rosa ha scatenato la crisi: «Pensai alle anime devote che un simile regalo e in un tal luogo avrebbe dilettrate e quanto era sprecato per me». Non si veda qui non so quale oscuro rimpianto di rubare a dei cristiani poveri un posto che spetta e loro; è esattamente il contrario: il dono inutile ha destato la sua invidia, la gelosia lo rode. Tutto in quel luogo parla del Cristo e dell'amore infinito ch'egli prova per tutti gli uomini, per ciascuno in particolare, ma tutto ne parla *agli altri*. Un'elezione impareggiabile, un reclutamento in base all'assoluto, è offerta in permanenza: non a Gustave. A lui, il Salvatore si nasconde: si dà a degli straccioni che non andranno mai in Palestina, e si rifiuta al viaggiatore che si è preso la briga di andare a vederlo in casa sua, a colui che il fervore ha tenuto sveglio tutta la notte, e che, quella stessa mattina, la vista dei bastioni della Città santa ha sconvolto. Ancora una volta, gli si preferisce Achille. Mentre il Padre Eterno tace ostinatamente in quest'anima, che pertanto gli fu votata dai primi sacramenti, se ne va a chiacchierare in altre mediocrissime. Perché appaga Egli quei cretini che battono le palpebre? dopo tutto non sono che dei pizzicagnoli rouennesi. Da dove viene che si concedano loro delle certezze vivaci, brillanti, felici, quando si rifiutano le stesse certezze al futuro San Policarpo? Gustave resterà compenetrato del sentimento di una tale ingiustizia quando si rivolgerà al terzo colpevole: «Vostri, soprattutto».

Ma l'invidia gioca perdente. Egli ha un bel gridare il suo disprezzo per quei bottegai baciapile, non può fare a meno di vedere in essi dei *beneficiari*. Sono essi che lo rimandano alla sua contingenza nativa e che

denunciano la sua anomalia: questa, adesso, si è arricchita, amplificata, si estende a tutte le nervature del suo essere. Quando l'ostia si scioglie sulla loro lingua ed essi tornano al loro banco, estatici, sicuri di aver mangiato il Cristo, sono loro gli uomini per diritto divino: quelle palpebre socchiuse, quel contegno raccolto, testimoniano di una presenza schiacciante di cui egli è il solo a non sentire il peso. Ecco la Caduta e la Vergogna: *attraverso tutti quegli uomini riuniti*, la religione riveste, inaccessibile di fuori, una maestosa plenitudine, mentre che la Fede resta in lui questa inconsistenza, una maionese sempre sul punto di quagliare e che non quaglia mai.

Curiosamente, vergognosamente, ha bisogno degli altri: quando è sull'orlo di credere, è sempre per interposta persona. Ne è tanto cosciente, che ha descritto il processo, ammirevolmente, in un brano celebre di *Un Coeur simple*, che prende tutto il suo significato alla luce delle note scritte a Gerusalemme. Al Santo Sepolcro, solo, egli non ha il mezzo di captare il sacro. Al contrario, vi è folla quando Félicité assiste alla prima comunione di Virginie: «E, con l'immaginazione che danno le vere tenerezze, le sembrò di essere lei quella bambina... nel momento d'aprire la bocca chiudendo le palpebre, quasi svenne. Il giorno dopo... ricevette devotamente la (comunione) ma non vi gustò il medesimo piacere». L'allusione è evidente alla sua nipote Caroline, che fu credente, fece la comunione, e alla quale egli domandò se il suo parroco la trovava brava in catechismo. È questo che rende così preziose queste righe: per una volta, la devota che lo priva di Dio, egli non la odia: è una bambina a cui vuol bene. Subito, libero da ogni invidia, opera, quasi fino a svenire, un'incredibile identificazione con la nipotina. S'immagini questo pezzo d'uomo, quasi quarantenne, che tenta di *diventare* per un momento quella comunicanda di dieci anni – «Il suo volto diveniva il proprio, il suo abito la vestiva, il suo cuore le batteva nel petto...» – per vampirizzarle la sua emozione sacra, e risuscitare mediante lei il turbamento che egli aveva provato trent'anni prima, quando aveva fatto la sua prima comunione. Non è l'amore, né la vera tenerezza, ad averlo spinto a codesta metamorfosi pitiatrica: altrimenti, l'avrebbe tentata varie volte, prima e dopo la cerimonia, ogni volta che la sua nipote provava una forte gioia o anche una violenta sofferenza: \*\*\*\*\* la tenerezza vera che egli



dedica a Caroline non ha altra funzione, qui, che di sopprimere l'invidia e aprire la via al processo isterico. Ciò che Gustave vuol captare, ciò che capta un attimo, è Dio in quanto Altro, Dio-in-un-essere-amato. Per ottenere codesta straordinaria presenza dell'assenza, codesta accettazione-rifiuto, un solo mezzo – che non è dato a tutti, ma che resta a portata di mano per Gustave, abile tecnico dell'auto-suggestione: occorre irrealizzarsi in sua nipote, *farsi* Caroline in immaginazione: alla fine, regolando il proprio esercizio spirituale sui movimenti e il portamento di quella bambina ben conosciuta, egli installa in sé l'estasi dell'altra, ne gode irrealmente, e tutto termina – come di regola in Flaubert – con un principio di deliquio. Certo non è, a differenza di Félicité, tornato l'indomani alla Santa Messa: se nota che questa si è comunicata «con meno piacere», benché devotamente, è per fare intendere che egli non può godere di Dio se non per interposta persona. A partire del 1844, i suoi rapporti con la Religione cambieranno in profondità. Ma egli continuerà a vampirizzare la fede degli altri. La sua gelosa ossessione lo condurrà così lontano che penserà «seriamente» verso la fine della sua vita, lui, il miscredente, a far dire una messa per l'anima della signora Tardif che era credente.\*\*\*\*\*

Come se codesta anima che – Gustave ne è convinto – non è sopravvissuta alla distruzione del corpo, potesse, suscitata dal nulla grazie alla fede che l'abitava, beneficiare magicamente d'una cerimonia che il suo organizzatore giudica un vano simulacro. Come se codesto organizzatore senza fede potesse, malgrado tutto, ricavare un qualche beneficio da una «farsa» il cui unico senso riposa sulla fede di una morta. Non si direbbe che una parte di codesta devozione scomparsa possa essere rovesciata, quasi a sua insaputa, sul desolato libero pensatore, che contribuisce alla salvezza d'una cristiana defunta per pura devozione umana? A dire il vero, la messa non sarà mai celebrata: Flaubert si limita a pensarci. Pensare, per lui, è, beninteso, *non agire*. Ma, lo vedremo, quest'uomo ha scelto di essere uno che vive nell'immaginario; fantastica, dice i suoi sogni agli amici, li fissa, e con questo si determina in quella che ritiene la propria verità profonda, e che noi chiameremo la sua *irrealtà*. In tale prospettiva è esatissimo che egli abbia *seriamente* pensato a far dire quella messa, e che codesto sogno lo *caratterizzi* ai propri occhi

più che non l'abbiano mai fatto, ai nostri occhi, i nostri. Il sogno è, in Gustave, l'ersatz di un atto, e il sognatore impegna la propria responsabilità nel sogno come in una impresa reale. Gustave si compiace d'immaginare questa messa per dirci: io sono l'uomo che è capace di pensare a questo. E poi, nello stesso tempo, e più profondamente, è invaso, con l'aria di nulla, da una sublime umiltà. Respinto dal Signore che gli ha rifiutato la Grazia, senza speranza né gelosia, il miserabile contribuisce, con una cerimonia comandata, a far salire un'anima eletta in Paradiso.

Dio, dunque, esiste? Ebbene sì. Ma non per Gustave. Chiunque può credere in lui, tranne il secondogenito dei Flaubert, che si spiega chiaramente in *Rage et Impuissance*, sulla sua strana posizione: «Non dovete credere alla gente che si dice atea, essi sono soltanto scettici e negano per vanità». Qualche pagina prima, tuttavia, chiuso nella propria tomba e senza speranza di uscirne, il povero sepolto vivo, il signor Ohlmin, si distraeva invocando l'inferno: «poiché il cielo non aveva voluto salvarlo, chiamò l'inferno; l'inferno venne al suo soccorso e gli diede l'ateismo, la disperazione e le imprecazioni». Ma codesto ateismo è un dono di Satana, una malizia da illusionista, che ci svia un attimo e poi scompare. Insomma, una posizione insostenibile. Gustave-Ohlmin, lui, è «scettico», cioè a dire agnostico. È il caso d'intendere da questo che egli oscilla tra due conclusioni – la negativa e la positiva – senza potersi arrestare su nessuna delle due? È ciò che egli sembra dirci: «Ebbene, quando si dubita e si hanno delle sofferenze, si vuole cancellare ogni probabilità, avere la realtà vuota e nuda; ma il dubbio aumenta e vi rode l'anima». Però l'atteggiamento del povero sepolto vivo non corrisponde a questa descrizione. Come bestemmiare se Dio non esiste? Tuttavia vi si mette d'impegno: «Non starò a implorarti, ti aborro». E, quando sembra professare la miscredenza, non fa, in verità, che insultare il Creatore: «Ti nego, parola inventata dalla gente felice, tu non sei che una potenza fatale e stupida, come la folgore che cade e brucia». Che cosa nega? L'esistenza di Dio? Niente affatto: senza dubbio comincia col dichiarare che è una semplice parola. Ma la proposizione successiva si limita a rifiutare l'intelligenza e la bontà a una «potenza fatale» che il giovane arrabbiato continua a coprire d'insulti in seconda persona. È tentare di ridurre la

Divinità cattolica al Fato – questa religione arcaica che sussiste in fondo all’adolescenza – e, contemporaneamente, col dare del tu, è personalizzare il Destino, soprattutto è *denigrare*, insultare impicciolendo: come se, in un giorno di collera, si rivolgesse a Rousseau, a Voltaire, ai grandi nomi della letteratura classica, per dir loro: «Vi nego, falsi geni, glorie usurpate, non siete che degli scribacchini, e le rare bellezze della vostra prosa sono l’effetto del caso». Quando scrive «parola inventata dalla gente felice», Gustave non pretende sul serio che i felici di questo mondo abbiano inventato il discorso della Religione. Sarebbe assurdo: e, del resto, in contraddizione con l’assieme del contesto: avviciniamo questa apposizione a qualche riga che descrive il suo agnosticismo, e il senso scaturirà da sé: «Quando si dubita e si hanno delle sofferenze... il dubbio aumenta e vi rode l’anima». «Dio, parola inventata dalla gente felice.» Tutto è detto: Dio non è una vana parola, ma si è messo dalla parte della gente felice per renderla più felice ancora: Egli non si presta che ai ricchi. È il coronamento supremo degli usurpatori. Ma a coloro che «hanno delle sofferenze» e che richiedono la sua misericordia, Egli si ricusa e la sua assenza «rode loro l’anima». In questo universo sadico, il Dio di bontà riserva le sue dolcezze ai «soddisfatti» a quei porci che si rotolano nel fango e non hanno nessun bisogno di lui; gli sciagurati, viceversa, il Suo silenzio li condanna e, privandoli di Sé, Egli moltiplica per l’Infinito la loro infelicità. Sotto le invettive si ritrovano le vecchie vergogne, il senso di colpa del bambino deluso: mio padre è buono, è giusto, il mondo intero canta le sue lodi, se egli mi ha maledetto è che ho torto, non si può aver ragione contro tutto l’universo. Del resto, Ohlmin passa dai rimproveri alle suppliche: «Se tu esisti, perché mi hai fatto infelice? Quale piacere hai nel vedermi soffrire? *perché vuoi che io non creda in te? dammi la fede!*». Ho sottolineato le ultime frasi perché esse illuminano di una luce accecante l’agnosticismo di Flaubert: Dio esiste, ci dice il giovane autore, ma non vuole che io creda in Lui. Come, si dirà, può egli affermare e negare una medesima cosa nella stessa frase? Rispondo che non afferma e non nega niente. Sono gli altri, col loro entusiasmo religioso, che affermano Dio e che lo impongono a Gustave come il polo x di tutte le sue frustrazioni; quanto a lui, senza dubitare un

istante di questo Dio doppiamente trascendente, non trova nulla in se stesso che rassomigli alla Fede. Un desiderio di credere, sì, ma che non sfocia in nulla. Il vero rimprovero di Gustave è che Dio è un Altro: sensibile a tutti gli altri, nell'anima religiosa e consacrata di lui Egli non si manifesta e non brilla che per la Sua assenza. Eppure, i desideri del giovane sono modesti: non domanda che l'Onnipotente lo visiti, e non reclama neanche che prove o rivelazioni lo incitino a credere – ciò che indica bene che il dubbio, quale egli lo intende, non è neanche contestazione, ma semplice impotenza. Ciò che egli desidera è una semplice trasmutazione intima del vissuto, un lievito che faccia crescere la pasta troppo molle della sua esistenza, che gli dia la forza che gli manca e la fede che solleva le montagne. In altri termini, si lamenta di non avere la *Grazia*. Ma, forse, dopo tutto, non la meritava? Eccoci tornati al nostro punto di partenza.

«La colpa è mia.» Egli è solo, nel Santo Sepolcro, la storia della rosa ha risuscitato l'invidia e, per un attimo, egli ha odiato tutti, i pellegrini e i sedentari, tutti i credenti del mondo. Ma poiché nessuno era presente per fargli da bersaglio, si è messo a fantasticare su se stesso. Turbato, dubbioso, estraneo a sé, si direbbe che egli scopra in se stesso un'insufficienza d'essere, di cui stavolta non rende nessuno responsabile. Non è più Djaliouh, di cui un capriccio umano ha fatto un mostro, né Almaroës puro prodotto senz'anima del Meccanicismo paterno; è un uomo casuale, che dice tristemente a se stesso: sono punito della mia insufficienza costituzionale e, quindi, dei pochi sforzi che ho fatto. Ha forse ripensato alle sue antichissime elevazioni, e scoperto la tiepidezza nell'*animula vagula*, indefinita, indefinibile che le provava, o che le produceva in lui per provarle essa stessa, che si adattava benissimo ai languori del quietismo e a qualche appercezione incomunicabile? Si è egli detto che non aveva mai puntato forte, né dato niente di sé, e che sarebbe stato più audace tentare Dio con l'efficienza? Ha compreso che la Fede – non importa quale: ve ne sono delle profane – esige una lunga pazienza, un'invincibile ostinazione, dei paraocchi, una fiducia cieca nei funzionari responsabili che sono incaricati di dispensarla e di rinnovarla? Che l'estasi non è nulla senza la dottrina? Ha detto a se stesso che non aveva mai fatto su di sé quel lavoro lungo e

deludente che spezza una tabella di valori, per stilarne un'altra sui resti della prima? Ha fantasticato sulla propria passività costituita, ne ha fatto la trama del proprio essere, ha considerato che la *credenza in Nulla* ne era la conseguenza e che, poco capace di abbracciare con entusiasmo un'idea, e di attenervisi, preferiva, per la comodità della sua anima, il molle guanciale del Dubbio, anche se disperato, in mancanza d'un potere di decisione che gli permettesse di scegliere una volta per tutte, fra il Dogma e la Scienza? Si è confessato che gli ci voleva poco a maledire lo scientismo paterno, dato che esso devastava la sua anima, per l'unica ragione che gliel'aveva abbandonata senza combattere? Certamente avrà rimuginato tutte queste cose, come gli si presentavano, in un ordine rigoroso ma affettivo. Egli ha più di una volta ruminato su questi torti *fatti a se stesso*. Con tanta più disinvoltura in quanto egli non si ama; torna indietro: a prendere le cose per il verso giusto, tutto è incominciato a sette anni; non crede in Dio per la stessa ragione che gli impedì a lungo d'imparare a leggere, per un intorpidimento delle facoltà, per quell'insufficienza d'essere quasi patologica, che il buon dottor Flaubert ha scoperta in lui, ed ha isolata e punita, esiliandolo dal Paradiso. Ma in questo momento, egli non ce l'ha con suo padre, usa la cortesia di non accusare che se stesso. Si crede forse colpevole? Sì: profondamente, poiché l'«amara tenerezza» che l'ha invaso, altro non è che l'infanzia risuscitata: si ritrova dopo la Caduta, disarmato, vergognoso, miserabile; adora il suo Giudice, bacia la mano che l'ha precipitato nell'inferno dello sfavore, *dà ragione a suo padre*: la sentenza era giusta, io sono indegno. Questo tono ci sorprende per la sua modernità: che cosa fa Gustave alla sua scrivania, quando fantastica, o inginocchiato in una chiesa, o sognante e astratto a Gerusalemme, senza tregua ossessionato da un impossibile fervore? Aspetta Godot. Questo genere di attesa era raro nella prima metà del XIX secolo, gli uomini erano meglio inquadrati. Aspettare Godot, a che scopo? Era *già* venuto; si poteva riceverlo ogni mattina sulla punta della lingua. Ma Flaubert, nel 1850, avvitato di traverso nel mondo cristiano, indispettito dal ricordo di un'antica maledizione, ancora schiacciato dallo smacco del *Saint Antoine*, sgomento, arrivato a spingere lo «scetticismo» fino a dubitare di poter mai divenire scrittore, a odiare il

viaggio intrapreso, e ormai vicino a odiare Maxime, Flaubert è vicinissimo agli eroi di Beckett; aspetta, sa di farlo in pura perdita, e non può stancarsi di aspettare: è vivere. Perché non viene, l'Altro? Forse che Gustave è stato male informato, che non esiste nessuno di tal nome, che bisognerebbe cercare o Godin o Godard; oppure quello si sarà attardato, lo avranno chiamato per un caso urgente, a meno che non stia bevendo un bicchierino al caffè, o che abbia perduto l'indirizzo di Flaubert, o che si sia sperduto. Ma anche, ma soprattutto, quel che Beckett vuol farci intendere è che noi siamo troppo fiacchi, troppo flaccidi, per aver veramente bisogno di lui, che non lo aspettiamo abbastanza, e manchiamo di quella pertinacia letteralmente folle, che *sola* potrebbe fare anche di noi un caso urgente; Godot dice a se stesso: non c'è fretta, andrò a fare un giro laggiù quando avrò regolato le mie faccende; tranne che i nostri richiami siano così deboli che egli non li abbia sentiti addirittura. Gustave medita su una rosa: non avrà del genio, Maxime e Bouilhet gliene hanno dato la prova; forse che la fede potrebbe prendere il posto della vocazione vacillante? Ma no: la fede – come il genio – è un dono e una lunga pazienza. Forse si tratta di una sola e medesima cosa. Flaubert pensa amaramente: Godot non è venuto perché non ne valeva la pena.

Ho detto che Gustave, la testa sconvolta da quell'aspra e triste ventata d'infanzia, *credeva* alla propria insufficienza. Non ho detto che vi credesse *sinceramente*. Non che reciti a se stesso la commedia, né che, sornione, contesti quel che pretende di sentire: semplicemente bisogna comprendere che codesta profonda umiltà è strutturata da un'intenzione autodifensiva che non può sfuggirgli. Infatti si avvilito per meglio assolversi: sono così fatto, Dio misericordioso, che non posso credere in Voi; Voi mi siete testimone tuttavia che non mi rassegnò e che moltiplico i miei sforzi, pur sapendo che saranno vani. Consacrato dai sacramenti, ma indegno – causa una manchevolezza dell'essere di cui sono io solo colpevole, poiché non è altro che mia – subisco codesta indegnità nella rabbia e l'impotenza, avendo troppa debolezza per trovarvi mai, e troppa religiosità per smettere di aspettarVi.

Riconosciamo che è da strappare le lagrime: è dunque un martire, che, in un mondo creato, non ha beneficiato affatto delle luci divine, e che aspira

con tutta l'anima a un Creatore che non gliene ha dato affatto i mezzi? Non sarebbe forse un Santo? La miscredenza di cui Dio lo colpisce, lungi dall'essere un segno di disprezzo, non sarebbe forse la prova suprema e il segno della sua elezione? No. Non ancora. Certo, dopo Pont-l'Évêque, Gustave non rifiuterà l'aureola. E la visita al Santo Sepolcro è posteriore alla crisi del '44. In tal senso la ritroveremo più tardi, e gli appunti scritti a Gerusalemme reclameranno una *lettura* supplementare. Ma essi ripetono *nella loro forma* le delusioni religiose di Gustave tra i dieci e i ventidue anni. Dopo l'«attacco di nervi» egli avrà trovato la regola del giuoco, del suo giuoco: il perdi-vinci. Vi torneremo a lungo nel secondo volume di quest'opera. Ma, per adesso, è il giovane arrabbiato degli anni Trenta che ci interessa; ora, questo Gustave non si fa dei regali: colui che perde, perde su tutta la linea. Poiché il mondo è fin qui di Satana, il miscredente è fatto per arrostire eternamente, o per inabissarsi nel nulla. Guardate quel povero signor Ohlmin: nella sua triste situazione si permette di dubitare. Non una bestemmia, un sospiro di dolore: «Il dubbio aumenta e vi rode l'anima». Di colpo, eccolo trasformato in demonio: «I suoi denti battevano come quelli del Demonio quando fu vinto dal Cristo». Gli è che, dubitando in punto di morte, egli sta per commettere il peccato di disperazione. Difatti, l'inferno viene immediatamente al suo soccorso e gli fa questi regali avvelenati: «l'ateismo, la disperazione, e le blasfemie». A quindici anni, a vent'anni, Flaubert ha la sua opinione già fatta: sarà spietatamente dannato. Solo che avrà la soddisfazione amara di sapersi l'eletto del Diavolo: sono le anime più grandi a essere più severamente punite. La cosa va da sé, poiché la *qualità* di un uomo non è altro che la sua potenza di soffrire. Ohlmin-Gustave avrà un posto privilegiato: l'ultimo girone dell'inferno gli è riservato, vi sarà *solo*, Satana è ghiotto di codesta anima infinitamente colpevole, che ha osato disperare dell'infinito.

Trasformazione a vista: ci eravamo impietositi sulle disgrazie d'un essere mal cotto, impastato di religiosità, divezzato da ogni Religione. Un poveraccio, insomma, il cui unico valore gli proveniva dal fatto di continuare ad aspettare Colui di cui sapeva che non sarebbe mai venuto. Bruscamente, tutto si rovescia: l'accento era posto sulla ricerca inutile, si

sposta, eccolo sulla certezza negativa: Dio mi ha abbandonato. Di colpo, il poveraccio diviene immensamente e soprannaturalmente colpevole: è l'eroe della disperazione. Si tratta dello stesso uomo? Non del tutto. Quello che aspettava Godot non faceva altro che *sopportare ciò che era*. Un mostro a causa di privazione. Ma un mostro non è un colpevole. È ciò che lo hanno fatto. L'altro è un principe del male: quando la Chiesa ci insegna che il delitto supremo contro Dio è la disperazione, essa non intende condannare non so quale impossibilità costituzionale di credere, ma, al contrario, quell'*azione negativa* che è il rifiuto della speranza e della fede. Sembra dunque che Gustave si raggiunga in due maniere diverse: a un certo livello, come semplice passività sofferente; più profondamente, come attività demoniaca. È mai possibile? Sì, è possibile *in ogni caso* a Gustave: vedremo perché può simultaneamente rispondere come mi esprimevo poco fa: «Io sono fatto così» e «Io mi faccio così». Ma bisogna prima di tutto precisare il senso della disperazione secondo Flaubert.

Occorre andare svelti: la disperazione totale non è forse lo scopo supremo del rancore? Intendiamo che il rifiuto di Dio era prevedibile fin dalla Caduta, nell'istante in cui è cominciata la lotta senza pietà che oppone il figlio al padre. A vero dire, il figlio solo è spietato, poiché si crede l'oggetto d'una maledizione senza mercé: punirà il padre colpevole con un'inflexibile obbedienza, optando sempre per il peggio, poiché il peggio gli è stato prescritto e, di conseguenza, per le contraddizioni che possono meglio lacerare l'anima sua fino a morirne, ai piedi del *pater familias*, designandolo silenziosamente, accusatore-oggetto, quale suo assassino. Come non dovrebbe scegliere, in queste condizioni, la contraddizione fondamentale: ha *bisogno* di Dio, l'abbiamo visto – come sopporterebbe di vivere, codesta anima vassalla e religiosa, se il Sacro non esistesse? – *dunque* Dio gli è rifiutato. Rifiutato da chi? Ebbene, prima dal Padre, poi dall'Eterno, che si fa suo complice. Ma, nel più profondo, dal martire stesso, cioè a dire con un'opzione intenzionale che lo fa divenire senza tregua ciò che crede di essere, cioè a dire *il più infelice*. È mai possibile, si dirà, che questo agente passivo viva codesta determinazione interiore come una negazione, lui che, lo sappiamo, non nega e non afferma mai? No: ciò non è



possibile. Del resto, se pensasse con chiarezza: Dio esiste e io lo rifiuto, l'astuzia del rancore, smascherata, si abolirebbe subito; è quanto egli esprime indirettamente, dicendo che l'ateismo, perfido soccorso dell'Inferno, non è che un miraggio retorico. In altri termini, non è responsabile della sua miscredenza che gli è offerta dal Maligno; e tuttavia ne è colpevole, perché essa non può trarre la sua provvisoria consistenza che da lui stesso – lui che, d'altronde, in questo momento, è tutt'insieme la vittima, il carnefice e l'Inferno intero. Lo vedremo, un poco più tardi, stupirsi degli ammonimenti che gli vengono talvolta dalle proprie profondità abissali, spaventevoli e noiose, intraviste al brusco spalancarsi d'una voragine, e subito scomparse: eccolo, il suo inferno interiore, è lui, non è lui; queste cavità anonime gli sfuggono: nessuno vi dice Io; le riconosce, tuttavia, e sa che lo condannano: le intenzioni vi sono sue; niente *Ego*, ma quel rinvio perpetuo di un tutto a tutto, che abbiamo chiamato ipseità: di lì nascono l'ateismo e la disperazione, non come una negazione deliberata, né come una decisione criminale, ma semplicemente come una credenza. L'abbiamo visto, la sola maniera con cui quest'anima inerte possa *scegliere*, è di impegnarsi in una credenza, facendovi scivolare un tacito giuramento. Tale è il pessimismo, tale la misantropia di Flaubert. E non basta: egli non può neanche assumersi *ex nihilo* una qualsiasi opinione: bisogna che la subisca prendendo in prestito dall'Altro, che è in lui, la sua sovranità. Achille-Cléophas è questo occupante: Gustave si persuade che lo scetticismo paterno lo abbia convinto. In altri termini, l'ideologia paterna, che è la Ragion pura, col suo corteggio di dimostrazioni rigorose e di prove empiriche, ha fatto presto a distogliere il bambino dai dogmi – che esigono la sua cieca fede – con critiche sistematiche, con analisi rigorose. È vero? No. Certo non era facile *credere* sotto lo sguardo chirurgico del dottor Larivière: ma quando Achille-Cléophas gli espone la sua concezione del mondo, o si diverte a confutare le prove dell'esistenza di Dio, Gustave capisce senza fatica il concatenamento delle idee e tuttavia non ne rimane affatto convinto, non avendo in sé il desiderio e la possibilità pratica di acquisire un *Sapere*, cioè a dire un sistema di verità obiettive e fondate soggettivamente sopra evidenze intuitive o sopra deduzioni. In tal senso, si è ingannato, in *Quidquid*

*volueris* quando ha rifiutato a Djalioh, sua incarnazione, i «*nessi logici*»: non sono questi i legami che gli mancano, ma il progetto ostinato e pratico di utilizzarli per dire sì o no; l'errore più grave, scriverà più tardi, è di concludere. Ciò che non è affatto un assioma, come pretende, ma un tratto del suo carattere costituito: ogni conclusione, quand'essa si imponesse logicamente, non può interiorizzarsi che per una decisione del soggetto e per un atto di appropriazione, tutte cose che fanno difetto a Gustave. Se gli argomenti del *pater familias* lo affascinano, è prima di tutto a causa dell'autorità sovrana del suo Signore, e anche perché non trova nulla da opporvi. Per confutare il medico-filosofo, bisognerebbe in effetti porsi sul suo terreno, ragionare. Le idee del Genitore, egli comprende che sono *per costui*, verità dimostrate: in altri termini, vede in esse l'ordinamento di un *pensiero altro*, luminoso e convincente *per un altro*. E che non sono, per se stesso, che credenze imperative. Vi crederà dunque *per sottomissione*. Ciò significa che si obbliga a credere di non credere ai dogmi. In effetti, se i prodotti della ragione non possono essere per lui che oggetti di fede, non v'è diversità di natura, ai suoi occhi, tra le verità dimostrate e le Verità rivelate. Queste ultime, effettivamente, non sono rivelate che agli altri. La religione pretende d'imporsi agli ignoranti della città con grandi immagini maestose presenti a tutti gli angoli di strada: l'*apparenza* del cattolicesimo invade le vie di Rouen, investe Gustave, lo penetra e lo tenta, ma si rivela nella sua capziosa vanità non appena il piccino tenta di appropriarsela: per altri, che sono stati allevati religiosamente, quei baldacchini pomposi, quelle mitre, quelle pianete, quelle dorature, hanno un senso segreto. Ma codesto pensiero mitico, accessibile ai soli fedeli, esige da Gustave un'opzione; non diversamente dal Discorso della Ragione, tenuto dinanzi a lui da suo padre, esso non può imporsi: è necessario, perché il piccolo esiliato possa goderne, che egli s'impegno, con un segreto giuramento, di credervi. Tale giuramento, il bambino l'ha già fatto: Dio esiste, migliaia di credenti in ginocchio ne testimoniano; Dio esiste, è la sua invidia che glielo mormora all'orecchio; Dio esiste, *perché* Gustave ne è frustrato. Ed è la sua obbedienza alle volontà paterne che ne lo frustra: quella credenza imperativa che il medico-filosofo ha posto in lui, non può niente contro l'esistenza dell'Onnipotente –

perché non si appoggia su nessuna certezza: le ragioni non l'hanno convinto – è semplicemente – comandamento sacro d'un certo Signore che s'indirizza a un certo vassallo e a lui solo – l'ordine di non credervi. Allo stesso modo, quando un bambino, pazzo di solitudine e di noia, s'avvicina a una finestra e guarda con invidia dei monelli che giocano per la strada, esistono dei genitori che gli dicono: «Sono delle piccole canaglie, ti proibisco di raggiungerli».

Gustave va più lontano: fa di sé l'unico miscredente del regno per *rendere omaggio* a suo padre. Il figlio del celebre dottor Flaubert non può far di meno. La camuffatura è perfetta: il bambino «non domanderebbe di meglio» che di credere, ma il vassallo d'un ateo gli deve questo, almeno, di essere agnostico. Sacrificio d'amore inutile, il cadetto dà al suo Signore nero quanto ha di più caro: abdica, per compiacergli, alle sue esigenze più fondamentali; consente che per lui solo la vita non abbia senso, quando constata coi propri occhi che essa ne ha uno per tutti gli altri; contro la disperazione in cui suo padre lo immerge, il Creatore sarebbe un rifugio comodo: egli è là, a portata di mano, ma il povero bambino, per fedeltà di vassallo, non vuol saperne di una doppia sudditanza. L'infinito manicotto del non-sapere, egli lo conserva: è il minimo vitale; ma si rifiuta di personalizzarlo. Insomma, cade nel vuoto e vi resta, volteggiando per l'eternità; ha fatto dono al Genitore della propria vocazione cristiana. Sentiamo il rancore sussurrare: è la tua volontà che m'impedisce di credere; compiendola fino in fondo, smaschero il tuo vero scopo, che è quello di farmi disperare. Ora, volto verso Dio, l'ipocrita mormora: naturalmente, tutto sarebbe stato molto diverso se tu mi avessi dato la tua Grazia; bisognava violarmi, gettarmi in ginocchio davanti alla tua terrificante potenza, e poi prendermi nelle tue mani forti ed innalzarmi verso di te *senza che io potessi resisterti*; in questa maniera nessuno avrebbe potuto accusarmi di tradire mio padre: se tu lo vuoi, l'ateo il più indurito non ti resiste. Non l'hai voluto: e sia. Resto dunque solo, respinto da un Signore capriccioso, e senza altro modo di vedere il mondo che quell'atomismo atroce al quale io non credo del tutto.

Nella *Tentation* del 1849, rimangono molte vestigia di codesta concezione primitiva: la Scienza è una passione, un mostro nato dall'Orgoglio che è *sua madre*. Ma in «quel fanciullo con i capelli bianchi, con una testa smisurata, i piedi gracili», si può vedere anche l'immagine del piccolo Gustave, staffilato, fin dai sette anni, dalla vanità del suo Genitore. Nel dialogo che segue, la curiosa «madre» che porta un nome maschile, non ricorda forse Pedrillo, padre terribile, educatore spietato?

L'ORGOGGIO

Ah, sei tu! Che vuoi?

LA SCIENZA

Che cosa voglio? (*Guardando l'Orgoglio e mettendosi a piangere:*)

Oh! tu mi picchieresti! Già alzi il braccio.

L'ORGOGGIO

No, parla, raccontami tutto.

LA SCIENZA, *mettendo il broncio.*

Ebbene, ho fame, toh! ho sete, la capisci? Ho voglia di dormire, ho voglia di giocare.

L'ORGOGGIO, *sorridendo e alzando le spalle.*

Eh! eh! eh!

LA SCIENZA

Se tu sapessi come sono malata, come mi bruciano le palpebre, quale ronzio ho nella testa! Oh, Orgoglio, madre mia, perché mi costringi a questo mestiere da schiava?... *Quando talvolta sonnecchio un poco, tutt'a un tratto sento il sibilo della tua frusta che mi schiocca nelle orecchie e che mi sfregia la faccia\*\*\*\*\**... Sempre gridi: Ancora! ancora! Continua! Non hai paura di farmi morire?

L'ORGOGGIO

Non sento quel che dici, mi annoi sempre coi tuoi sospiri.

Questo gnomo vecchiotto nutre, lo sappiamo, il sogno di sfuggire all'empirismo, di «rimettere in movimento (i fenomeni sparsi) nella sintesi da cui li ha distaccati (il suo) bisturi». «Tu mi hai promesso che... avrei trovato qualche cosa...» Frattanto, Flaubert è formale: la Scienza è in un periodo di accumulazione semplice: «Cerco, *accumulo*, leggo». Si tratta d'un sapere basato sui dati dei sensi; intendiamo dire che è caratterizzato dalla contingenza dei fatti stessi che colleziona, e dei giudizi assertivi che lo costituiscono. Evidenze *problematiche*: anche quando l'oggetto si dona all'intuizione sensibile, non trascina seco l'adesione totale; tutt'al più, appare con un indice di probabilità che cresce in funzione della frequenza delle riapparizioni. Insomma, il rapporto fra lo scienziato e la proposizione

che formula non supera il livello della *credenza*. Collezioni, enumerazioni e riassunti generali, classificazioni: nient'altro. Ma il figlio, dal nome femminile di quella madre maschile, è *spinto* da sua madre sulla via dell'ambizione: egli vuole conoscere *attraverso le motivazioni*: «Dove viene la vita? Dove viene la morte?»; non s'interessa che ai «perché», ignorando che un allievo del Politecnico, cacciato dalla scuola, tenta, nel medesimo periodo, di sostituirli con dei «*come*». Di colpo, la sua testa si smarrisce, «annega nel proprio pensiero» o «gira intorno ad esse» come il «cavallo d'un frantoio». Il risultato è che cade in «stupori che non finiscono mai», o che ha paura. L'ignoranza e l'angoscia sono lo sbocco della Scienza: il non-sapere in cui il sapere si perde, si fa profetico e demoniaco. «Vedo passare sul muro come delle ombre vaghe che mi spaventano.» Niente di sorprendente in questo: l'Orgoglio, peccato mortale e, a quanto sembra, puttana favorita del Diavolo, non può che mentire: ha promesso al suo rampollo un sapere articolato, ma è un miraggio: più si sa, più si ignora, e più ci si spaventa; la Scienza, presa in trappola, s'accorge, ma un po' tardi, di non essere che un nome per l'ignoranza e, con questo, presentisce di essere l'orribile sogno di un dannato. \*\*\*\*\*

Almeno, si dirà, vi sono, su certi terreni, delle conoscenze esatte che concatenano con rigore. No: è volutamente che Gustave ha separato la *Logica* – altra allegoria tentatrice – dal Sapere. Diavolessa o diavolo, è poco dire che questa creatura del demonio resta strettamente *formale*. Essa è presocratica, nel senso che utilizza il principio del terzo escluso per rifiutare ogni giudizio sintetico, cioè a dire ogni proposizione il cui attributo non sia già contenuto nel soggetto.

LA LOGICA

Se ciò non dispiacesse a Dio, Antonio, potresti peccare. (*Silenzio.*) Dio ascolta la preghiera?

LE VIRTÙ

Sì.

LA LOGICA

Pregalo dunque che ammetta e benedica il peccato perché, essendo onnipotente...

ANTONIO, *sottovoce*.

Che cosa rispondere?

Il nerbo dell'argomento è una tautologia: Colui che è onnipotente, può tutto. Con questa autorità megariana, Gustave intende rifiutare tutte le costruzioni sintetiche (o sincretistiche) di coloro che tentano di limitare il potere di Dio al compimento del Bene – sia che vogliano incatenarLo con la Sua stessa perfezione, sia che Gli vietino, in nome della Sua Bontà, di volerci ingannare, sia che Lo definiscano con la *plenitudine dell'essere*, e con ciò gli rifiutino ogni commercio col Niente.

Essa interverrà, di quando in quando, nel dialogo con riflessioni tutte del medesimo ordine. Per esempio, a proposito del Cristo: «Non era il figlio di David, poiché Giuseppe non era suo padre». Discorso tanto più curioso, in quanto Gesù discende da David da parte di madre e Gustave lo sa benissimo. O ancora: «Perché malediceva il fico, dal momento che non era la stagione dei fichi?». Gustave, d'altronde, non è lontano dal tenere per un miraggio quel penoso megarismo – ciò che è normale, poiché viene dall'inferno. In ogni caso le dà torto qualche volta – come lo mostra il dialogo seguente:

LA SCIENZA

Ricevetemi! Aprite la porta!

LA FEDE

No!

LA LOGICA

Allora lasciate uscire l'eremita, perché le si avvicini!\*\*\*\*\*

LA FEDE

Si perderebbe con lei.

LA LOGICA

Ma la Scienza non è il peccato, perché è nemica dei peccati.

LA FEDE

È peggiore di tutti.

LA LOGICA

Tuttavia, li combatte!

LA FEDE

Anche li aiuta.

LA LOGICA

E come?

LA FEDE, *sottovoce ad Antonio.*

Toh, vedi, è lei che ha fatto quei buchi che io nascondo camminando.

La Scienza, effettivamente, un momento prima, ha mandato a spasso tutti i peccati che si offrivano a lei: l'Avarizia (cosa me n'importa delle tue ricchezze, si producono grazie a me), la Gola (mangiare è sempre la

medesima cosa, farò crescere la vigna e andare a caccia), ecc. Ed è ben vero – in codesta mitologia – che i vizi non possono tentare il figlio dell’Orgoglio, oggi ridotto in miseria, ma la cui ambizione di visionario mira nientemeno che a conquistare il Mondo. Resta il fatto che è figlio di un Peccato, che questa stessa ambizione è peccatrice; resta anche il fatto che la Conoscenza, nella misura in cui si sviluppa contro la Religione, priva gli altri di protezione e li abbandona a tutte le tentazioni – in particolare, come è il caso di Gustave, a quella di disperarsi. Benché nessuno sappia bene che cosa rispondergli, è evidente che l’autore disapprova la logora identità formale (un nemico del Peccato non può essere un peccato), che si dà qui come un argomento contro il Dogma e la cui rigorosa applicazione condurrebbe dritto alla sostanzialità dei concetti e alle famose aporie degli Antichi. Il senso profondo del dialogo è del tutto altrove: ciò che è in giuoco è l’Orgoglio Flaubert, che il figlio ha subito quando il padre lo obbligava a leggere, e che egli allora giudicava demoniaco, pensando che il Genitore non avesse nessun vizio, ma che fosse il Male in persona, fino all’interiorizzazione del medesimo Orgoglio *in negativo*, che diviene l’avvoltoio del cadetto della famiglia, gli rode senza tregua il fegato e, nella miseria assunta, gli appare – senza cessare d’esser demoniaco – come l’unica fonte del suo valore. Le obiezioni di questa Logica formale del Concetto, sono scintillii di superficie: il giovane regola il proprio conto con quei «nessi logici» di cui il povero Djalioh era così crudelmente privato. L’astuzia consiste nel fare della Scienza contemporanea un cumulo di «conseguenze senza premesse» e di toglierle ogni possibilità di legare le sue conoscenze empiriche, facendo della Logica una funzione *a parte*, che, esercitandosi a vuoto attraverso l’infinita varietà dei giudizi analitici, si limiterebbe a ripetere indefinitamente il principio d’identità e, con questo, sarebbe inadatta per natura a produrre e a legare tra di loro rigorosamente i giudizi sintetici. In questo momento, quell’altera e dolorosa passione di farsi eguale al Creatore, conoscendo bene quanto Lui la Creazione, dovrebbe mutarsi in angoscia: ritroveremmo la sentenza dell’altro Satana, quello di Smarh, del quale ho riportato le parole in nota; la Scienza sarebbe «il dubbio, il niente, la menzogna», e si vedrebbe nuda. Ciò significa che il

dubbio scientifico è così poco sopportabile come il dubbio religioso, e che l'uno e l'altro hanno la medesima origine. Codesta presa di coscienza, d'altronde, noi ne vediamo il principio: ha paura, tutto ad un tratto, il figlio dell'Orgoglio. Ma, nell'attimo in cui sta per disperarsi, il Diavolo gli fa segno e gli mostra la Fede: i pianti del bambino si calmano; la sua voce diviene vibrante e chiara, lo gnomo mostruoso volge al povero Antonio «un viso, il cui pallore era dolce e i cui occhi luccicavano come un'aurora». Cos'è dunque che l'ha così rianimato? L'Odio. Egli ha preteso, quando l'Invidia lo tentava, che quel sentimento gli era sconosciuto. Mentiva. Gli uomini, sicuramente, presi uno ad uno, non gli ispirano che indifferenza. Ma la Fede che è in essi, egli la odia. «Ah», dice, «la Fede! Io l'ho cercata dappertutto – e non la trovavo. Ah! Eri qui!» Il Diavolo gli ricorda la sua funzione, non per rinfrescargli la memoria, ma semplicemente per divertirlo: «Dovunque essa sarà, tu andrai, le correrai dietro, e quando l'avrai afferrata, bisognerà rotolarla nel fango, affinché non possa, se si rialza, ripulirsi mai il viso dall'ignominia della sua caduta». Ecco una cosa che gli piace, a quell'aborto di natura; al punto da dimenticare la propria infelicità. Tuttavia, è un rivelargli che egli non ha se non un'esistenza relativa. Satana d'altronde vi insiste pesantemente: «Fintantoché non l'avrai uccisa, non vi sarà per te né felicità né riposo». E il giovane: «La Scienza» esclama *in collera, indispettito*: «Ah! lo so bene, lo so bene». In altri termini, la Fede vien prima; è, si direbbe, la credenza nell'essere nella sua plenitudine; essa determina la Scienza *nella sua essenza*: con l'aiuto del Demonio, essa la suscita e la definisce come sua negazione. Niente felicità né riposo per il marmocchio canuto, finché non abbia distrutto le calme certezze del credente per sostituirvi quest'altra fede, la miscredenza, ignoranza dubbia e disperata. Insomma, l'aggressività è tutta dalla parte della Scienza, la Fede resta sulla difensiva e lo scopo del suo avversario sembra, in questo dialogo, non tanto acquistare un sapere, quanto di sostituire un non-sapere con un altro. In certa maniera, si potrebbe dire che Flaubert, quando si ricorda la sua età dell'oro, è tentato di considerare la Fede come l'immediato, lo stato naturale dell'uomo prima di ogni cultura, la sua animalità: la grazia divina non sarà richiesta che più tardi, dopo la Caduta. Stimolato dall'Orgoglio e dall'Odio,



che il Diavolo gli suggerisce, il piccolo papà La Scienza crede a questo miraggio: la Conoscenza. Non è che un'astuzia dell'Inferno, che manipola il proprio prodotto per farlo adirare contro la Fede: se giungesse, caso impossibile, a distruggerla del tutto, si accorgerebbe di colpo che i ducati del Diavolo sono foglie morte e che un Sapere razionale è per definizione contraddittorio; con la sua angoscia e la sua desolazione confusionaria, egli testimonierebbe della propria delusione – l'Opera di Dio resta sconosciuta – e della propria frustrazione profonda, cioè a dire dell'assenza infinita di un Dio che non ha affatto cessato di circondarlo, ma di cui egli si è istericamente deciso a dubitare e di cui dubiterà senza tregua, ormai, benché non abbia trovato nulla per prenderne il posto e benché non possa concepire il proprio dubbio, la propria blasfema disperazione e la propria angoscia che a partire dalla Sua indubitabile esistenza. In altri termini, Scienza e Fede, per Gustave, sono una coppia. Finché la Fede durerà, la Ricerca del Sapere conserverà la propria acerbità, lo Scienziato potrà sognare una conoscenza totalitaria del Mondo: è la Fede a dare un senso alla sua ricerca; totalitaria e cosmica, è essa che bisogna distruggere per sostituirla un totalitarismo razionale. Ma ciò che non comprendono i suoi accaniti detrattori è che l'idea sintetica viene da essa e scomparirà con essa, lasciando loro tra le mani lo sparpagliamento irrazionale di micro-conoscenze che non potranno mai radunarsi, e denunciando così l'irrazionalità della Ragione.

Nei suoi rapporti con la Scienza, la Fede è dunque prioritaria, e quella si scava il terreno sotto i piedi scalzando questa. A prenderla in se stessa, al contrario, non fa che deludere. Ascoltatela parlare a Sant'Antonio: «Credi in ciò che non vedi, credi in ciò che non sai, e non domandar di vedere quello che speri, né di conoscere quello che adori... In che modo la certezza sarebbe acquisita da ciò che è mortale e transitorio? Attraverso le brume, puoi vedere il Sole?... Che importano le ribellioni della ragione o le negazioni della scienza? La Scienza è l'ignoranza di Dio, e la ragione il turbinio del vuoto. Niente è vero, tranne l'eternità dell'eterno, e la grazia sola ha l'intelligenza di lui. Sperala per acquistarla... Se la ottieni, possederai allora quella comprensione incomprensibile e, sempre bruciando

più forte per salire più in alto, la tua anima aspirata uscirà da se stessa come fa, al disopra del fuoco, la fiamma che se ne sprigiona». Descrizione esatta, ma inquietante, della credenza religiosa, quale può apparire a qualcuno che «non abbia la grazia», che non possa che sperarla e che, senza questo regalo provvidenziale, rischia di naufragare nell'insensatezza: circondato dall'incomprensibile, egli si smarrisce e si angoschia, reclamandone l'incomprensibile comprensione. Diremo che crede? Senza dubbio, ma, come benissimo dice la Logica: «Fede, Fede incrollabile, sei sicura di essere ciò che tu dici? divisa in due metà, benedici con l'una, maledici con l'altra, spera con questa, temi con quella. Ma se hai fiducia in Dio, perché temi il male?». E aggiunge, alludendo alla Speranza: «... Sperare è dubitare con amore, è desiderare che una cosa accada e non sapere se accadrà... Dubiti? Credi? Gioisci di Dio o languisci per lui? ma se tu lo desideri, non lo hai? Se lo hai, non lo desideri più. E... lo vai racchiudendo nelle formule, nei gesti convenuti, nelle... sante sciocchezze». Questi argomenti sono già vecchi; al tempo di Flaubert già mostravano la corda. Se li riproduciamo qui, è perché chiariscono la posizione di Gustave: credere, è dubitare – a meno, *forse*, d'averne la grazia; in realtà, gli oggetti della credenza si definiscono con la loro assenza radicale; dubitare, è credere, poiché gli oggetti di cui si dubita sono gli stessi ai quali si crede. Così, chi dubita *crede* di avere il diritto di dubitare, laddove il credente *crede* di avere il diritto di credere. Colui che crede senza la grazia è un pazzo. Colui che dubita senza neppure sapere se «la Scienza non è ignoranza di Dio», e la Ragione un vano turbine, *crede* alla potenza infinita della comprensione umana. E nel momento in cui, di delusione in delusione, è arrivato a dubitare di quella, il suo dubbio universale, estendendosi fino agli strumenti dello scetticismo, tenta, sottomano, un ricorso all'Essere supremo, e si vive, istericamente, come un'incomprensibile chiusura a Dio.

Così Gustave oppone, in campo chiuso, le due ideologie del suo tempo: nessuna delle due si spaccia per la Verità, e nemmeno per la ricerca del Vero. Si potrebbe anche, forzando un poco, dichiarare che il giovane, dopo esser stato anti-verità, ne è giunto a concludere che la Verità non esiste, o che non ci è accessibile, perché non abbiamo i mezzi per stabilirla. Ciò che lo

colpisce anzitutto, è che i due avversari sono fatti per dilaniarsi a vicenda: la Fede cede, si ritrae, si sente mancare, cade, e si rialza infangata, senza fiato; agli argomenti della Scienza non ha nulla da opporre; tuttavia la Scienza, che spesso la riduce al mutismo, non ne viene mai del tutto a capo. Del resto, comincia appena il suo lavoro, quella collezionista; non sa nulla: più tardi, dice tra sé, il combattimento sarà serio; ma, dopo gli scontri più violenti, si accorge di non aver fatto nulla di più che ridurre a brandelli l'orlo del vestito dell'Infame; si direbbero, spiega Flaubert, dei morsi di topi.

In un certo senso, Gustave ha ragione: le ideologie sono indimostrabili; lo Scientismo quanto la Religione: ciascuna di esse è l'espressione di una classe, la falsa coscienza che questa ha di se stessa, l'assieme mitizzato delle sue opzioni, la soddisfazione simbolica dei suoi desideri e la sua fondamentale astuzia di guerra per demoralizzare le classi nemiche. Questo insieme, complesso, teorico e pratico, arma di guerra e immagine, non può in nessun modo spacciarsi per una Verità: non si può che credervi: l'unico errore del secondogenito Flaubert è che, per un rispettoso rancore verso suo padre, egli assimila la Scienza, produzione di conoscenze esatte, e lo Scientismo, fantasticheria dei borghesi sognatori. Vedremo che codesto errore peserà su tutta la sua vita.

Quel che è certo nella sua adolescenza, è che egli non è stato affatto costretto all'ateismo da una di quelle luminose evidenze che, secondo Descartes, travolgono in un attimo la nostra adesione. Egli ha obbedito alla volontà dell'Altro, ha perfino esagerato, si è lasciato contagiare di miscredenza per fargli piacere: così il Padre è doppiamente colpevole, poiché ha privato il figlio dei lumi della Fede, senza con questo dargli quelli della Scienza, che non esistono. Riversata la colpa sugli altri, Gustave – egli non si *conosce*, ma nessuno si *comprende* meglio di lui – non può impedirsi di intuire che essa è completamente sua. Non stiamo a immaginarci, tuttavia, che scopra in sé, sia pure oscuramente, il *rifiuto* di credere: sappiamo già che non ha i mezzi né per accettare né per rifiutare chicchessia. Non afferra, e non deve afferrare, esaminandosi, che un'impotenza manipolata. Ma il manipolatore non è sempre l'Altro; è talvolta – come in questo caso particolare – lui stesso, che si fa passare per un altro. Dio è da molto tempo

inciso nella sua carne, è un altro nome per il verde paradiso degli amori infantili, e poi, la religione cristiana gli propone ammirevoli favole, talvolta puerili, talvolta profonde, sempre accessibili ai fanciulli. In partenza, è dunque cosiffatto, che avrebbe maggiore inclinazione per codesto cattolicesimo che si propone umilmente alla Fede, piuttosto che per i ragionamenti autoritari del libero pensiero, che pretendono di portargli via un convincimento che egli non ha. Se si lascia trascinare verso la miscredenza, pur conservando la nostalgia di un Dio, che perde senza veramente dubitare della Sua esistenza, se rinuncia per sempre all'infanzia e al Paradiso, il principio d'autorità non può bastare a spiegare questo esilio accettato – da cui Gustave non tornerà indietro; l'Altro è lì, presente, per mascherare una scelta che non poteva imporre, ed è di questo che l'adolescente ha coscienza: un nulla, forse un poco troppo di zelo, non so quale docilità, non occorre di più perché l'operazione intera, sotto una desolazione senza dubbio sofferta, gli appaia come un suo proprio giuramento.

E perché fare il giuramento di essere infelice? Egli non si pone la domanda in questi termini, ma è il senso del suo estrangement, e la risposta gli viene data immediatamente. Se sceglie l'infelicità, ebbene, è perché la Caduta, l'insufficienza, il rancore e l'Orgoglio, lo hanno fatto tale che l'infelicità è divenuta il suo ambiente naturale. Questo adolescente si è costruito, sotto i «sarcasmi» e le frustrazioni, un'orgogliosa morale, il dolorismo, impalcatura di amarezza, la cui base è il vuoto assoluto; egli ha fatto di sé il più infelice, per condannare l'universo che può generare un'infelicità infinita. Ricordiamoci delle parole così forti che prenderà in prestito più tardi da Rachele, conferendo loro una profondità nuova: «Non voglio essere consolato». Si crede forse che possa rompere il suo giuramento di perdere sempre, di essere l'unico perdente del genere umano? Impossibile: ne vive; è il suo unico sostegno. Vi fosse un Paradiso, rifiuterebbe di entrarvi, per invidiare e disprezzare dal di fuori gli eletti o, se vi venisse introdotto per forza, troverebbe la maniera di ricavarne un Inferno. Che se ne fa di Dio, quel miserabile? Se ne accetta la presenza, tutto è compromesso: egli resta il bambino frustrato, insufficiente, inferiore a suo fratello, maledetto da suo

padre, l'Idiota di casa, ma non gli è più permesso di cercare la sua salvezza nell'Orgoglio; il segno è stato cambiato: i rabbuffi e le amarezze sono delle prove, le sue sofferenze diventano delle buone sofferenze, per mezzo di esse Dio gli conferma la sua vocazione cristiana; la maledizione di Achille-Cléophas, ridotta alla sua giusta misura dal Signore supremo, perde il suo rigore satanico, diviene per il Genitore un peccato che sarà amorosamente punito, per il piccolo maledetto il mezzo più sicuro di guadagnarsi il cielo. Insomma, è vietato disperarsi. Gustave è eletto; Achille-Cléophas e Achille forse non lo saranno, se si ostinano nella loro miscredenza scienziata e se Colui che sonda i reni non trova in loro insoddisfazione e nemmeno inquietudine: ecco che i carnefici trionfanti diventano i soli dannati, coloro che mettono fieramente la mano nella mano di pietra del Commendatore. Non è ammissibile: perduti dalla loro intelligenza, finirebbero, quei miserabili, quelle «Meraviglie della Civiltà», col diventare interessanti; l'adolescente fremere d'orrore a quest'idea: e che! il peggio cesserebbe d'esser sicuro? Gustave diverrebbe un credente, una di quelle piccole, buone anime, soddisfatte, anguste, alle quali Dio si dà con parsimonia, perché non sono fatte per contenere il Sacro nella sua terribile immensità? Impossibile! Ciò vuol dire che egli è costituito ora in modo tale che non *può più* mutare in amore, in speranze, le bianche rabbie del rancore. Ora, il «non posso» si trasforma tanto più facilmente in un'assunzione patetica del subito. Non, in quanto, per mezzo dell'impresa sorda, ma mai del tutto ignorata, del rancore, gli sembra di *fare se stesso quale è stato fatto*; e poiché è il profeta del peggio, in lui, che non può accettare la Grazia divina senza scoppiare, egli capisce senz'altro che la sua miscredenza è *sua*, non come un rifiuto attivo, ma in quanto essa è inseparabile da una certa adesione inorridita, ma altera, a quel che egli ha fatto di ciò che hanno fatto di lui. Questo significa, ai suoi occhi, che la sua essenza profonda – la vittima facendosi carnefice di se stessa, per realizzarsi attraverso i propri carnefici, e contro di essi, radicalizzando il loro lavoro – non può essere che la disperazione, e che questa lo mette in causa divenendo peccato inespiable, per il fatto che Dio si propone a lui senza successo. Se si preferisce, Gustave è al corrente dell'operazione attraverso la quale egli fa di Dio – che esiste per tutti tranne

che per lui – la frustrazione portata all’infinito. «Docile discepolo di mio padre, mi affretto a credere che il mondo è un vasto deserto, e che niente vi ha senso, neppure la mia sofferenza; tuttavia non ignoro che l’Onnipotente esiste, ma io sono così fatto che mi privo di lui.» Tutto è perfetto: Dio esiste e si rifiuta, ciò che è un delitto infinito; ma Gustave, nello stesso tempo, è colpevole e gli oppone quest’altro infinito: il peccato della disperazione. Così l’adolescente, immenso e demoniaco, si fa, su un’infelicità infantile perpetuata, il solo eletto dell’Inferno. La presenza di Dio nel suo cuore squalificava le sue ingiuste sofferenze; la Sua assenza, al contrario, le consolida e le fa brillare come premonizioni dell’ingiustizia suprema: l’infinita privazione o, se si preferisce, la creazione di Gustave quale è, che cerca il Padre e, dopo averlo trovato, si strappa dal cuore la Fede con le proprie mani.

Come lo si vede, come *egli si vede*, l’adolescente, lungi dal negare Dio, lo utilizza a tempo pieno: considerata attraverso il suo fatalismo nato dal rancore, la fede diviene, per codesta anima indelebilmente annerita, il più radicale strumento di tortura. Fatto per credere, votato a Dio, ma obliterato dal tampone del Padre, senza tregua tentato dal bisogno di Assoluto che è stato messo in lui, sentirà, quando squilla una campana, quando spinge la porta di una chiesa, o semplicemente quando è troppo infelice, un richiamo dall’alto, indecifrabile, non so quale convocazione; e questi incomprensibili e dubbi messaggi lo turbano, provocano nella sua anima un principio di speranza, un’«aurora», a bella posta perché svanisca, lasciandolo più solo e più miserabile di prima. La ragione profonda di queste false illuminazioni, le quali non hanno altro scopo che di rendere ancora più nera la sua notte, l’ha detta di passata in *Rage et Impuissance*: «Dio, parola inventata *dalla gente felice*». Vi torna nel ’49:

ANTONIO

Imploravo Dio nella mia debolezza, cercavo di avvicinarmi a lui.

LA FEDE

Non è nell’angoscia che bisogna implorare Dio.

Ecco qualcosa di chiaro: Dio non è fatto per coloro che hanno bisogno di Lui. La ragione è che l’anima pia si rallegra della Sua esistenza e che

nell'infelicità – anche se si «implora» il Creatore – resta sempre un non so che di sospetto, una disperazione nascosta: se Egli c'è, le mie miserie devono svanire; che cosa sono dunque queste anime cupe che soffrono come se Egli non vi fosse? Flaubert espone la sua teoria come articolo di fede: infatti – quale che abbia potuto essere l'atteggiamento dei preti – il Nuovo Testamento e la Chiesa hanno sempre detto il contrario: è attraverso la *consolazione*, senza dubbio, che i reclutatori cattolici hanno fatto il più gran numero di reclute. Egli lo sa e, con questo, capisce benissimo che tale idea – l'infelicità che cade per il suo proprio peso nella disperazione – è un partito preso ispiratogli dal suo impegno pessimista, e che si potrebbe tradurre così: colui che soffre è dannato dalla propria sofferenza, che non cesserà mai di accrescersi fino all'irremissibile Peccato di disperazione. Per questo dolorista, la sofferenza è elezione, perché testimonia che Dio si è allontanato da lui per sempre: come potrebbe Gustave non sentire il colpo di pollice che egli dà alla dottrina?

Se ne accorge tanto meglio in quanto lo aiuta la sua aridità interiore. Se Dio si rifiuta, il sistema è perfetto. Tutto è conservato: l'angoscia e il richiamo d'aiuto del credente, l'istinto religioso, il rancore, rimangono. Basta che il Cielo sia muto e che Dio non appaia mai se non come la frustrazione infinita di uno solo. Meglio: Gustave si è procurato i mezzi per accettare il Meccanicismo paterno e disarmarlo senza parere e senza perdere con ciò il proprio orgoglio, né disarmare il proprio rancore. Achille-Cléophas dice a Gustave: «Il Tutto non esiste, non ci sono che aggregati». Gustave risponde: «Può darsi, ma esiste almeno nel mio desiderio; e colui che un istinto porta al di là di se stesso verso la totalità infinita, quegli è ben altra cosa dalla somma degli inscindibili alla quale lo ridurrà il tuo bisturi». Il padre spiega al figlio che non esiste una Natura, e che non si può dare questo nome a un infinito sparpagliamento di atomi, i movimenti dei quali sono retti dal principio d'inerzia o, meglio, d'esteriorità. Il figlio risponde: «Il sentimento unifica ciò che la tua scienza polverizza». Come potrebbe non esservi qualcosa di simile all'unità sintetica del mondo, dal momento che l'istinto unitario d'un aggregato rivela contemporaneamente quest'ultimo, al di là della diversità delle sue molecole, come l'innegabile unità di una

trascendenza, e il cosmo, al di là della dispersione degli aggregati, come l'unità trascendente che, sola, ha potuto produrre codesta nostalgia del Tutto in una delle sue parti? Gustave s'innalza al di sopra degli uomini spiccando un volo magnifico: il suo superamento di sé si dà per un legame diretto del finito con l'infinito, della parte col Tutto. Durante questa operazione è augurabile che non incontri *nessuno*. Soprattutto non il Creatore, il quale lo rimanderebbe, appagato, alla sua particolarità. Infatti, se è Dio ad avere la meglio, tutto il merito va a Dio, e la frustrazione sublime dà luogo alla stupida felicità degli eletti. Se nei suoi viaggi intersiderali, Gustave è irrimediabilmente solo, se non scorge, per quanto in alto sia salito, che assembramenti di atomi separati dal vuoto, se ridiscende mortificato, indolenzito, non avendo serbato dei propri peripli che il ricordo nudo del «silenzio eterno di quegli spazi infiniti», insomma se è costretto a proclamare che *tutto quello che è* dà ragione alla scienza paterna, agli argomenti dei liberi pensatori, se prende in odio l'ignoranza e la stupidità dei preti, i quali parlano così bugiardamente della Creazione da farla prendere in orrore dalle creature, se comprende, nella disperazione, che tutto non è, né può essere, che materia, e che Dio non si concede che agli sciocchi, allora è a lui solo che torna tutto il merito di questa ricerca sfiancante e vana: intrappolato, stretto fra le chiacchiere della Scienza e il mutismo del Mondo, profondamente deluso poiché tutto concorre a confermare l'ateismo di Achille-Cléophas, è semplicemente immenso il piccolo martire che agonizza, respinto da tutti, a condizione che non si rassegni e che il suo cuore non accetti mai le convinzioni che gli sono state insufflate nella mente. Non si tratta di averne delle altre: conviene semplicemente che ne sia insoddisfatto. Che si decida a credere, se vuole, nell'universo meccanicistico, purché s'innalzi al disopra di quel tumultuoso non-senso, con il sentimento puramente negativo, e d'altronde inarticolabile, *della privazione*: «Natura superiore, cuore più elevato, non domandava che passioni per nutrirsi e cercandole sulla terra, secondo il suo istinto, non aveva trovato che uomini... Le nostre povere voluttà, la nostra meschina poesia, il nostro incenso, tutta la terra con le sue gioie e le sue delizie, che gliene importava di tutto ciò, a lui, che aveva qualcosa degli angeli? Tutta



questa natura, il mare, i boschi, il cielo, tutto era piccolo e miserabile...». L'angelismo di Almaroës non si manifesta che con la sua incapacità di adattamento, legata immediatamente alla condanna di tutta intera la realtà: «Povero corpo, come soffrivi, impacciato, tolto dalla tua sfera e ristretto in un mondo come l'anima nel corpo». È palese lo zelo del rancore: egli si è già messo all'opera, e condanna il cosmo: gli è che Gustave, prigioniero della propria finitudine, è in pari tempo al di là degli uomini e delle cose: l'Infinito è il suo tormento – intendiamo parlare piuttosto del Transfinito, preso nel senso d'infinito totalizzato. È quindi attraverso la privazione dell'Infinito che bisogna definirlo. E, se ne è privato, non è appunto perché ha l'anima abbastanza potente per concepirlo, abbastanza grande per contenerlo? Codesta infelice coscienza, la cui finitudine è trafitta da un bisogno d'infinito che non può essere se non un infinito bisogno, Gustave se la rappresenta come una lacuna che si allarga sui margini indefinitamente. Quale ebbrezza d'orgoglio: l'infinito presente nel finito come negazione e come doloroso rifiuto, è *la sua natura*; non l'ha ricevuta da nessuno: né da suo padre, che vuole tentarlo col non-senso dello scientismo e che non crede che a ciò che vede – né da Dio che questo desiderio importuna, che preferisce a lui la gente felice di questo mondo: coloro che Egli colma di doni, sono dei bottegai i quali hanno l'anima ben greve, o, se per dannata ipotesi essa è perforata, che hanno otturato a tempo la considerevole lacuna, tappando i buchi e le fessure con mastice, e che la domenica vanno a fare il pieno di buon Dio alla messa come, un secolo più tardi, faranno, alla stessa ora delle medesime domeniche, il pieno di benzina. A questi, Egli Si dona, permette che i preti Lo sbriciolino acciocché ciascuno abbia la propria porzione di Lui. Il Signore non ha voluto quest'apertura all'essere che è propria del piccolo maledetto: al contrario, infastidito da codesta sovrumana esigenza, egli si sottrae per punire quell'anima della sua grandezza. No: Gustave *si è aperto* da solo: si è aperto il cuore come ci si aprono le vene. Non con qualche azione violenta, ma con la sua altera ripugnanza per il compromesso, si è fatto – contro i piccoli Dio Padri dalla barba bianca e i Cristi bei ragazzi che si vendono intorno alle chiese – testimone del terribile Dio nascosto, la cui assenza gli divora il fegato. È chiaro che è sull'orlo

della teologia negativa. Ma prima del '44 non la inventerà. Ben lontano dal dimostrare Dio attraverso la Sua assenza *universale*, e la Sua bontà attraverso il nostro comune abbandono, egli pensa che l'Onnipotente lo ha lasciato per sempre, o che lo punisce in proporzione delle sue virtù. L'abbandono di Flaubert è l'effetto di un decreto particolare della provvidenza; nulla verrà a compensarlo in questo mondo, e nemmeno nell'altro, dove non accederà non potendo crederci. Questa certezza, lo sa, è in se stessa il peccato di disperazione – il più grande, il più bello dei peccati: la Creatura che si erge contro il silenzio del Creatore, maledicendolo – ciò che porta con sé automaticamente la sua dannazione. Dannato sulla terra, poi carogna, Gustave è il solo abitante dell'Inferno. Vogliamo dire che, in quell'epoca, egli *lo crede profondamente*. Tuttavia, l'immenso vantaggio di codesta penosa situazione è che essa *lo onora*. Per questo pessimista, poiché i buoni sono puniti e i cattivi ricompensati, **\*\*\*\*\*** il valore di un'anima si misura dai tormenti che le vengono inflitti; così, poiché la sua sventura è la frustrazione di Tutto, eccolo superiore a tutti. Sarà punito inflessibilmente, fino in fondo, ma il senso stesso del suo dolore sarà quello di rivelargli la sua incomparabile grandezza. Di questa, non avrà né l'occasione né il permesso di godere: è il senso delle sue sofferenze, nient'altro. Ciò gli basta: l'Orgoglio vi trova il proprio tornaconto. Quell'Orgoglio, che nella prima *Tentation*, grande, pallido, con gli occhi rossi, nasconde le proprie ulcere, batte i denti, bacia in bocca un serpente che gli morde il seno, barcolla sui garretti. Quell'Orgoglio che Flaubert ha scovato in sé, egli ne assume la negatività radicale, poiché lo fa interpellare in questi termini dal Diavolo: «Oh, Orgoglio, tu ti annienterai da te stesso sotto la pressione del tuo cuore; *per il fatto che soffri una pena smisurata, non credere di essere un Dio*». Ho sottolineato l'ultima frase: essa definisce esattamente la camuffatura fondamentale e i suoi limiti: l'Orgoglio è pena smisurata, poiché si definisce come privazione dell'Infinito; questi sono i suoi confini: l'assenza dell'Infinito lo strappa, in quanto tale, alla comune dei mortali, ma gli è vietato di considerare codesta assenza come segno di una sua propria infinità. Forse che aveva voglia di vivere il suo dolore come il segno della sua divinità? Senza il minimo dubbio. Queste righe si

riferiscono, *in ogni caso*, agli anni della sua adolescenza e della prima giovinezza, prima del '44. Vedremo più tardi che, in quell'epoca, egli si prendeva per l'Anticristo, per Satana. Non semplicemente nel libero gioco della sua immaginazione, ma, più concretamente, come autore e come «demoralizzatore»; vedremo che il suo sogno sadico – porsi di fronte al genere umano e ridergli in faccia – non può avere origine che nel suo sentimento della privazione *sacra*. È da gran tempo, del resto, che l'idea di eguagliarsi col suicidio al suo Genitore lo tormenta: Satana non fa qui che portarla all'assoluto: la somma algebrica dell'infinito positivo e dell'infinito negativo è zero;\*\*\*\*\* *dunque*, la privazione totale è eguale alla totale plenitudine, a condizione d'essere cosciente di sé. Ma Gustave, nel '49, è sull'altra sponda della propria giovinezza: se la voglia di essere il Dio del dolorismo torna a coglierlo talvolta, la respinge come una *tentazione*. Non sarà che concepisce l'Orgoglio come un'*impresa*? Gli assegna dei confini: salvami; spingiti fin lì, ma non più lontano. E noi non ne vogliamo come unica prova che la risposta dell'Orgoglio al Demonio, dove Gustave, ricordando la propria Caduta, svela tutto il maneggio: «Ti ricordi... quale delirio del mio possesso devastava la tua anima quando cadesti dai cieli?... Ti ho sollevato il capo, oh maledetto, e il tuo respiro è salito fino a Jehova che, dallo spavento, ha chiuso la porta». Quando l'Orgoglio parla, Gustave, che lo ascolta e lo approva, è *divenuto Satana*: è lui, umiliato dalle proprie insufficienze, che si è contagiato d'Orgoglio, spingendole fino all'assoluta miseria e rivendicandole – non con un atto, ma con una sofferenza sacra. Ecco dunque la scena primitiva, la caduta e l'orgoglio demoniaco, sola salvezza. È un'infermiera, agisce, quella puttana, solleva il povero diavolo; ma quest'azione ci è data, in rapporto a Gustave-Satana, come *subita*, dunque come *Altra*. Tuttavia, nessun altro che lui poteva augurarsi d'esser salvato: per Jehova, la maledizione è definitiva. Ecco dunque il segreto svelato: l'Orgoglio che rialza il miserabile, è lui, in quanto altro, in quanto la sua azione, favorita dalla passività costituita, si fa subire come l'azione di un altro, come l'impresa amorosa di una madre che egli non ha avuto. Il testo è perfettamente chiaro: Gustave non ignora che l'orgoglio è suo, che si tratta in realtà di una *sua* azione – l'assunzione iperbolica del Male infinito, di cui

diviene, in faccia a Dio padre spaventato, il testimone assoluto; se fa dell'Orgoglio la puttana del Diavolo – essa ha la risposta pronta, ma in definitiva gli obbedisce – gli è che un'intenzione profonda – e conforme al suo carattere costituito – l'obbliga a *soffrire* le proprie azioni sotto forma di passioni. Non importa: egli si comprende. Se si potesse tradurre in discorso ciò che gli sembra indicibile, e che egli ci fa capire con un dialogo tra allegorie, bisognerebbe dire: lo so; maledetto, bisognava ardere di vergogna, oppure interiorizzare la maledizione, farne il tessuto stesso della mia anima; il Male significa l'assenza radicale di Dio e la contestazione piena d'odio, sprezzante di ogni cosa, in nome di quel Tutto da cui ho voluto che Egli mi respingesse; ho spinto la follia fino a credermi un contro-Dio, ho avuto incredibili tentazioni, ho conosciuto la fierezza di dannarmi per una disperazione che io stesso manipolavo, pur credendo di riceverla; oggi conosco i miei limiti, e questa conoscenza è una ferita di quell'Orgoglio che io sono: mi tengo in aria, senza radici, al disopra degli uomini, unico dannato, perché sono la sola Creatura che abbia trovato il modo di far sì che l'Infinito sia *il proprio* bisogno e *la propria* impossibilità; ma non sono un Dio: sono l'araldo del silenzio, il nemico *mortale*, in tutti i sensi della parola, dell'Onnipotente, un nemico che perde sempre e che è orgoglioso di perdere, perché le sue disfatte gli fanno sentire ogni volta la proprio Onnipotenza. Se non posso credere in Voi, che esistete, Padre nostro che siete nei cieli, gli è che, per un'incredibile iperbole, mi sono fatto la creatura più in disgrazia dell'universo, e che, votata a Voi, sentendo in me l'umile e tenace istinto di credere, cioè a dire d'integrarmi alla Creazione, ho lasciato il mio Padre infernale scardinare la Vostra opera, per approfondire il mio rancore e per definirmi contro tutti i possibili con la mia impossibilità. Così, benché «ogni fede mi attiri e la cattolica più ancora di tutte le altre»\*\*\*\*\* non so che farmene delle Chiese né dei preti, questi intermediari che offrono un Dio allungato con l'acqua a coloro che non sopporterebbero il Suo vino puro.

*Mia*. Sa come stanno le cose, lo dice. In superficie, ciò significa: per colpa della mia debolezza troppo umana. In profondità: per colpa del mio rancore e del mio folle orgoglio. Per questa ragione, il falso agnosticismo di Gustave

oscilla fra l'amore appassionato, ma vuoto e non sentito in mancanza di una corrispondenza, e la bestemmia; perché è un bestemmiare tentare Dio e pretendere che tutte le condizioni sono presenti perché Egli venga all'appuntamento in modo da riversare su di Lui tutte le responsabilità dell'impegno a cui vien meno di continuo, e a cui ci si è ingegnati di farLo venir meno. Il folle orgoglio porta Gustave a costruirsi in maniera da poter dire: «Io e Dio». Non si tratta d'altronde che di un'amplificazione della maledizione paterna: egli l'ha scagliata in Cielo, ma è la medesima, *egli lo sa*. Achille-Cléophas l'ha generato a bella posta per frustrarlo nel suo amore e nella carica che gli spettava di diritto; Jehova, più crudele ancora, l'ha estratto dal fango a bella posta per frustrarlo di Sé, e gli ha dato con premeditazione quella inestinguibile sete d'infinito, è perché la povera creatura abbia l'orribile appercezione di ciò di cui Egli la priva, e con questo si danni per disperazione. Achille-Cléophas non aveva prodotto che un solo usurpatore: il suo figlio maggiore. Dio, invece, ha fatto gli Achille a legioni: sono *tutti* i credenti, quanto dire l'innumerevole genere umano. Allorché Gustave entra furtivo in una chiesa, è proprio vero che ci vada in umile ricerca della fede? Di rado, ed egli lo capisce molto bene: perché mai, altrimenti, metterebbe *tutto* contro di sé? Perché mai, nel momento in cui bisognerebbe domandar aiuto alle mediazioni cristiane, all'incenso, alle luci, al canto dei preti, gli viene in mente di pensare ai suoi amici atei, all'ilarità folle cui si abbandonerebbero se lo vedessero inginocchiarsi? No: ciò che va a cercare nel tempio, durante le cerimonie, sente che è la conferma del proprio esilio, che è la delusione, l'odio, l'invidia, e l'amara riscoperta della sua vana superiorità su quegli usurpatori che trionferanno sempre su di lui negli ovili dell'Essere, e che egli non potrebbe vincere se non sul proprio terreno, il Niente. E quando pretende di consultare un sacerdote, sa in anticipo che l'uomo di Dio avrà il naso storto, l'occhio stupido, e che l'idiozia dei suoi discorsi lo scoraggerà. Perché dunque compiere quei passi? Perché una disperazione fissa finisce col somigliare a intorpidimento: Gustave non esita a coltivare la propria, frequentando di quando in quando i luoghi santi, per suscitare in se stesso, quando si affretta

verso i santuari, vive speranze che si afflosceranno non appena egli ne avrà varcato la soglia.

Ecco ciò che egli prova. E di essere colpevole agli occhi di tutti, e prima di tutto dinanzi a Dio, che è tanto buono. Ma quanta ragione ha d'aver torto, e quanto ha torto Dio d'aver ragione. Adesso pongo la domanda fondamentale: poiché si coglie con la mano nel sacco, quando si chiude come un'ostrica mentre pretende di aprirsi, invano, all'Essere, può credere per davvero che Dio si rifiuti e di soffrirne smisuratamente? Non *deve egli* vivere quei grandi movimenti dell'anima quali essi sono, quali egli li fa essere, cioè a dire come commedie la cui intenzione non può sfuggirgli? Gustave sogna d'essere il Maledetto; l'unica prova della sua aristocrazia demoniaca è la sua sofferenza, e questa – che è privazione vissuta dell'infinito – dev'essere anch'essa infinita. Tutto riposa su questo sofisma: se l'infinito positivo si sottrae a me, io divengo infinito negativo, ciò che, soggettivamente, si esprime con un'insormontabile e costante disperazione. Ma Gustave ne è persuaso? Dopo tutto, persino a quelli che Dio colma di piccoli favori Egli rifiuta di mostrarsi nella Sua plenitudine: si dirà che una lacuna infinita li divora? Non sono essi, al contrario, ben ripieni dentro, e bene al calduccio? Se appaiono infinitamente rattratti, a paragone dell'Onnipotente che non concede loro di Sé se non quanto possono reggere senza scoppiare, ciò accade agli occhi degli osservatori che li esaminano dall'esterno e che riferiscono – come fa Flaubert stesso – la loro infinita piccolezza all'infinita grandezza dell'Onnipotente. E certo ve ne sono, tra di loro, i quali presentiscono che l'essenziale non gli è concesso e che, fossero anche molto devoti, quanto possiedono di Dio è niente in confronto a quanto ancora si sottrae. Chiameranno codesta frustrazione con tutti i nomi che vorranno: sarà la loro debolezza umana, la loro insufficienza, un richiamo d'amore che si perde nella notte, o, al contrario, i batticuori del dubbio, la fragilità della loro fede, la parte di non-essere che è in ogni creatura e che la rende incapace di ricevere in sé il suo Creatore: non importa, la loro inquietudine, il loro malessere, le loro sofferenze, non eguaglieranno mai in profondità, né in intensità, l'Essere infinito di cui si sentono private; prima di tutto, ogni essere finito è, in ciascuna delle sue manifestazioni, quale che sia,

determinato dalla sua finitudine: fin lì, non più lontano; il che è vero per le pene degli uomini come per i loro piaceri. Così, la privazione dell'infinito non può suscitare, per penosi che siano, se non sentimenti finiti. Gustave è di altra natura? Inoltre, quel Dio nascosto, che si concede da spilorcio ai fedeli, si occulta così bene che nessuno, neanche nelle ipotesi più folli, può concepire ciò che gli dissimula. Il rimpianto desolato di una città che si amava, di una donna appena morta, si basa sui ricordi: ma – tranne che per qualche mistico – gli attributi dell'Onnipotente non sono, per i cristiani, che concetti astratti: si può forse rimpiangere d'ignorare, e rimpiangere quel che si ignora, soprattutto se la ristrettezza della nostra mente le impedisce perfino il potere d'immaginario? Sicuramente vi è la reminiscenza. Lamartine ha fatto molto per la teologia, quando ha descritto l'uomo come un Dio caduto che si ricorda dei cieli. Ma Gustave, a dispetto di un certo platonismo che studieremo, non si è mai preoccupato di fondare la fede sul riaffiorare dei ricordi. E ciò tanto meno, in quanto, se avesse conservato del cielo una certa memoria, anche se oscura, gli sarebbe stato più difficile recriminare contro il proprio abbandono: Dio non l'avrebbe abbandonato senza qualche luce. Il solo brano, a mia conoscenza, in cui il giovane faccia allusione a vaghe rimembranze che si riferirebbero a una vita anteriore, lo si trova – l'abbiamo citato – in *Rêve d'enfer*: Almaroës si ricorda talvolta di non essere sempre vissuto su questa terra che lo imprigiona: *altrove*, ha conosciuto beatitudini di cui non ritrova né il senso né la natura. Ma, il contesto lo dimostra, il robot magnifico, tutto intero materia, impastato nel fango del nostro mondo, e privato d'anima, non può aver vissuto che nell'universo materiale, e la nostalgia del suo giovane autore si riferisce alla propria infanzia, all'età dell'oro. E poi, Flaubert non è un Dio caduto; si renderebbe meglio il suo pensiero dicendo: poiché è un uomo caduto, non è lontano dall'essere un Dio. Del resto, il sofisma è il medesimo in Lamartine e in Gustave, salvo che è negativo in questi, positivo in quegli: abbiamo visto che la privazione dell'infinito non è infinita privazione; così l'uomo, che desidera l'infinito, e che non sa esattamente ciò che vuole, non potendo comprendere davvero e concretamente ciò che può essere l'immortalità dell'anima, l'eternità, ecc., non è vero che sia infinito nei suoi desideri. La

trans-ascendenza, certo, è superamento; il credente ammetterà di superarsi verso l'infinito, e noi non lo metteremo in discussione: ma riconoscerà lui stesso che, senza la grazia di Dio, tale superamento è finito.

Come può Gustave, senza sofismi, credersi il ricettacolo vuoto dell'Infinito? Come può credere, quali che siano le sue «agre passioni», d'averne un'anima abbastanza ampia per contenerci una sofferenza sconfinata? E, se soffre per davvero, come può sentire realmente questa sofferenza come un orrore più vasto e più profondo dell'universo? A codesti interrogativi – che non si pone mai, ma che sopporta come la sfumatura interrogativa del vissuto – Gustave non può dare che due risposte contraddittorie. O la smisuratezza è una determinazione reale della sua interiorità, e allora bisogna che egli abbia la grazia: l'infinito non può rivelarsi al finito, foss'anche come sua infinita penuria, senza il concorso di Dio; in tal caso, tutto il sistema sprofonda, la caccia infernale è vana, il richiamo inascoltato, l'abbandono, la frustrazione, *sono precisamente la Fede*, un dono e una prova del Signore; il blasfema era previsto nel programma, come pure la dannazione-bidone; Gustave, sul suo letto di morte, vedrà tutti i diavoli, saranno in realtà angeli, che vengono a prendere l'anima di colui che, assai prima di nascere, era l'eletto di Dio. Oppure, come si accanisce a ripetere, l'Onnipotente l'ha creato per abbandonarlo, perché niente in lui testimoni della Sua esistenza: allora Dio si è preoccupato che quel cuore maledetto restasse arido e freddo, non potesse contenere l'infinita lacuna: in tal caso, la vera maledizione di Flaubert è di non poter neanche sentire la vastità della propria infelicità: umano, troppo umano, è costretto a recitare il fervore sempre deluso e la disperazione.

Delle due risposte, egli non può accettarne nessuna: per la prima – che riapparirà dopo il '44, arricchita – non è maturo: non ha ancora trovato le pieghe della propria anima e i cassetti a doppio fondo che gli permetteranno di conservare, l'una e l'altra in segreto, tutta la disperazione e una non formulabile speranza; è ancora troppo vicino all'odio e al rancore per voler perdonare, cioè a dire accettare una sola possibilità di essere meno infelice; vuol continuare a punire i propri carnefici su se stesso, spietatamente. Dell'altro termine dell'alternativa, non vuol saperne per niente al mondo;



per lo meno sotto questa forma. Come accetterebbe la mediocrità, quel suo orgoglio così sensibile? E come confessarsi senza vergogna che il «*Maledetto*» non è che un ruolo del repertorio e che Gustave è un disperato *che fa parte dello spettacolo*?

È tuttavia codesta la risposta che egli sceglierà, portandovi alcune modifiche. Diciamo che la adotta tra la fine dell'adolescenza e la chiusura della giovinezza, e che vi si atterrà – per lo meno su un certo piano – persino dopo il '44, benché abbia allora optato per la prima risposta, al livello del fondamentale.

Gli è che uno dei temi principali della sua opera, che corre dalle sue prime novelle fino a *Madame Bovary* inclusa, ove si esaurisce per ricomparire sporadicamente nei suoi romanzi posteriori, potrebbe essere enunciato così: «Sono troppo piccolo per me». Vi torneremo sopra lungamente a proposito di *Novembre*, e vedremo che non si tratta soltanto di un motivo letterario, ma d'un soggetto permanente d'angoscia, ravvivato dal disgusto di sé. Questo mal-amato si ama male e non corre mai il rischio di fidarsi di sé; si arrabbia ogni momento per il contrasto fra le sue immense ambizioni e la sua ridicola mediocrità. L'origine di questa ossessione – che sarà uno dei fattori principali della sua nevrosi – la conosciamo: uno sguardo chirurgico si è abbassato sul bambino, una voce magistrale ha detto: «Non è dotato». È così, per lo meno, che Gustave crede che le cose si siano svolte. Fuggendo codesta condanna, accostandosi ad altri campi, la Religione, l'Arte, egli porta con sé questo schema prefabbricato: l'Orgoglio e l'Ambizione dei Flaubert, che s'incarnano in questo modo finito della sostanza augusta: l'idiota di casa. Più in profondo, gli sembra che i suoi progetti magnifici siano la verità *familiare* del suo essere, la sua determinazione fondamentale e, in ultima analisi, collettiva; da questo punto di vista, la sua verità immediata, il vissuto nel suo scorrere passivo, nella sua impotenza e banalità quotidiana, gli appaiono come una decadenza *nativa*: esistere è peccaminoso, poiché non fa che spicciolare in sentimenti vaghi, mai provati con pienezza, in atteggiamenti poco significativi, in lavoretti confusi e mancati, questo Essere trascendentale e nascosto, il patrimonio Flaubert, rovelto ardente di esigenze imperative, faustiane, che costituisce il suo

Onore, il suo Ego intelligibile. Sì, l'espressione: carattere intelligibile converrebbe abbastanza a quel Dover-Essere che si specifica in un Io nascosto, a condizione d'aggiungere che il carattere empirico di Gustave non è la pura trascrizione della scelta intelligibile in una esperienza umana, e meno ancora quella scelta medesima che si lascia decifrare attraverso le forme spazio-temporali e le strutture unitarie di codesta esperienza: il carattere empirico è una deviazione, un indebolimento, una desostanziazione, in una parola un tradimento di quell'Ego superbo ed esigente che gli hanno dato i Flaubert: il Me empirico è troppo piccolo e troppo inconsistente per l'Io che rappresenta, che Gustave considera suo e che, mai toccato, mai vissuto, non si manifesta che con l'ampiezza dei progetti che impone, e che non sono mai cominciati. È così che Flaubert, in *Novembre*, spiegherà quella instabilità di cui è perfettamente cosciente – poiché l'attribuiva, fin dai suoi quindici anni, a Djaliouh; l'idea di un'opera da intraprendere nasce nell'entusiasmo: l'Io nascosto vede grande, ma l'Io empirico conosce i propri mezzi: comincia il lavoro senza speranza e tosto lo abbandona. La teoria dei due Ego non è stata mai articolata, ma come potrebbe Gustave non credervi, lui che si presenta a Louise, ora come il Maledetto (Ego trascendentale) e ora come una sostanza amorfa e molle (dirà più tardi, una «scemenza»), incapace di conoscersi e giudicarsi per la triplice ragione che ha il naso addosso a se stessa e si vede da troppo vicino, che le sue facoltà sono ristrette e la sua vista confusa, e che non vi è nulla in essa di caratteristico né di preciso? Numida dal cuore indurito, splendidamente stoico, o fungo gonfio di noia? Avventuriero dello spirito, conquistador dell'arte, o borghese che vive in campagna occupandosi di letteratura? Le due cose insieme: quel che voglio notare qui è che – a differenza della maggior parte della gente – le sue ambizioni non gli sembrano, quando dispera, dei voti soggettivi e senz'altra consistenza che quella che egli dà loro, seguendo il suo umore, ma che, specificazione dell'arrivismo Flaubert nel bambino che quella famiglia di spiriti forti ha gettato tra i rifiuti, esse si accampano, ai suoi occhi, come la sua realtà oggettiva – cioè a dire che, anche interiorizzate, esse conservano l'oggettività che viene loro da ciò che esse definiscono la direzione ascendente della piccola impresa – e che gli

appaiono tutto insieme come ciò che egli dovrebbe essere – ordini ferrei, imposti, rigidi, a un'ameba che spinge invano, non importa dove, i suoi protoplasmici indecisi – e come ciò che egli è eminentemente, il vissuto quotidiano non essendo che un miraggio confuso, a meno che non sia, maledizione suprema, l'incarcerazione di una potenza superba nel corpo, senza peli né guscio, di un animale molle. Quel che si applica alle sue vaste imprese, sempre presenti come rimorsi, mai perseguite, vale anche per la sua affettività. Gustave è il *Maledetto*; è Satana, o, per lo meno, quel superbo Caino che uccise suo fratello sotto l'occhio del Padreterno; sente l'abominevole abbandono in cui Dio lo lascia; in lui, il rimpianto dell'Infinito è proprio l'infinito rimpianto e il suo Orgoglio, rendendo colpo per colpo al Creatore, ha scelto l'Inferno attraverso la disperazione. Ecco ciò che egli è, ma che a lui non appare che sotto forma d'un *dover-essere*: in qualche luogo, nell'abisso dell'Infinito, il Dannato magnifico si torce di dolore, e il suo fiato «spaventa Jehova». La notizia ne è comunicata a Gustave il giornaliero – questo giovanottone dal bel viso ostinato, che ride, guardandosi negli specchi – sotto forma di imperativi perfettamente regolari, ma fondati su questa diabolica inversione del principio kantiano: «*Tu devi, dunque non puoi*». La ritroveremo spesso, questa etica del Diavolo; vedremo persino Gustave rivoltarla contro i suoi lettori. Per ora, ciò vuol dire contemporaneamente: *per essere quel che tu sei* dovresti digrignare i denti, maledire, disperare, soprattutto soffrire, soffrire come un Dannato; ma una maledizione speciale, che è venuta ad aggiungersi alla prima, ti ha messo nell'impossibilità di realizzare il tuo essere: tu sei incapace di maledire e non puoi assumerti che delle sofferenze moderate e, nello stesso tempo, rimane il fatto che questo appello ti è direttamente rivolto da te stesso, dall'introvabile Maledetto, e che tu devi sforzarti di rispondervi, pur sapendo che non vi riuscirai. Questa seconda interpretazione degli imperativi diabolici permette a Gustave di recitare la commedia del Dannato, di rendersene conto, e di giustificarsene: fa ciò che può, il poveretto, si getta in ginocchio per credere, non vi riesce, per aver rifiutato in anticipo Colui che lo rifiuta; alza il pugno verso il Cielo, bestemmia nei modi dovuti, si butta sul letto, cerca la paura e la sofferenza, brontola, geme.

La colpa è di Dio padre e di Achille-Cléophas se ciascuna di queste *azioni*, nell'attimo in cui le intraprende, si trasforma in gesto – cioè a dire in *rappresentazione di un'azione* – e se, per quanto debitamente sollecitati con determinati atteggiamenti, gli stati d'animo richiesti, rifiutando d'essere sentiti, lo costringono a recitarli. Egli è in buona fede e di buona volontà: ma che farci? codesta trasmutazione è classica, l'oro puro si trasforma in vile piombo, perché la natura empirica di cui è stato dotato Gustave sta al suo Ego profondo come il piombo sta all'oro. Naturale che egli non senta nulla, o quasi nulla, in rapporto alle sue esigenze assolute – rabbia, tristezza amara e tenera, malinconia – e che l'Infinito si sottragga a doppio titolo: come plenitudine prima di tutto, poi come privazione: non importa, le cose essendo quello che sono, tanto vale lasciarsi ricadere nell'apatia nativa; bisogna recitare quel che si è, poiché non si può esserlo: in questo solo modo il giovanotto apparirà, nella contingenza del vissuto, solidale col proprio essere intelligibile; quelle bestemmie di parata mostreranno che accetta in piena coscienza d'essere il Bestemmiatore che egli deve essere, da qualche parte, per davvero. O forse, questa commedia di dannazione lo fa esistere, altrove, come infinito e dannato: dopo tutto, se recita la disperazione, peccato sublime e inespriabile, ciò accade *su comando* e sotto l'invisibile sguardo d'un Assoluto che si sottrae: ciò non basta forse per trasformare il relativo in assoluto? Egli geme, grida, si strappa i capelli, dice: «Mi dispero» e l'*animula vagula* non ha la forza di disperare, né, d'altronde, di sperare – ma l'intenzione vi era, e Dio non può mancare di averne preso buona nota: recitare il ruolo di Satana, coscienziosamente, questo dovrebbe essere sufficiente per farvi dannare. E poi, se si esige di più, vi è la cosa scritta: *scripta manent*; è perfettamente possibile scrivere il Discorso della Disperazione: tra i quindici e i vent'anni lo riprenderà senza tregua; è meglio che sostenere un ruolo: questo Ego fuori portata, che dev'essere la sua realtà, lo ispira, si descrive, gli suggerisce le parole irreparabili. Autore di *Agonies* o de *La Danse des Morts*, Gustave è più prossimo al *Maledetto* che quando si fa attore di se stesso: tra l'Infinito terribile e quel piccolo mondo vecchiotto, egli si pone come *intermediario*; egli non è del tutto l'infinita sofferenza, ma la svela e la serve, la introduce nella nostra Natura che farà

scoppiare, è sicuro: vedremo, effettivamente, ch'egli considera che lo scrittore dev'essere un demoralizzatore.

Egli soffre, del resto, e si accanisce a soffrire: una delle funzioni, l'abbiamo visto, di questo mito polivalente, la Vecchiaia, è di giustificarlo ai suoi occhi quando soffre meno di quanto vorrebbe. Vi ha dunque «del mallevadore» in quest'anima camuffata. E il camuffamento non comincia che con l'iperbole quando Gustave, di fronte a un Assoluto di plenitudine – che d'altronde egli non concepisce, perché è inconcepibile – vuol essere un Assoluto di vuoto. Di maniera che, dopo questo lungo viaggio, siamo semplicemente tornati al nostro punto di partenza; *la colpa è mia*, significava dapprima: Godot non verrà, perché non ne valgo la pena, non ho abbastanza forza né fervore per attirarlo verso di me; la mia anima tiepida non può che aspettarlo: ignifugato, non conoscerò le delizie dell'incendio. E poi, al disotto di codeste mollezze protoplasmatiche, abbiamo trovato una favola orgogliosa: Dio ha maledetto me, personalmente; senza i Suoi aiuti, agonizzo, e il mio Orgoglio mi spinge a terminare l'opera: vuoto infinito, sono spalancato, inferiore a tutti, superiore al genere umano; contro-Dio, mi eguaglio all'Onnipotente, scegliendo di disperare di Lui. Ma, a guardar meglio, questa folle opzione ci è parsa *irrealizzabile*; Gustave non può credervi che irrealizzandosi – vedremo presto attraverso quale tecnica si diventa un uomo immaginario. Tuttavia, codesta strana commedia gli è imposta dalla sostanza Flaubert, ossia dall'Onore: è per combattere la sua troppo umana natura ch'egli s'impone di dare al Cielo vuoto questa rappresentazione. Lo si vede: l'*animula vagula* che abbiamo incontrato alla partenza, è lei che ritroviamo al ritorno. Non l'avevamo mai lasciata – salvo che per studiare la rappresentazione che Flaubert si dà alla superficie di se stesso e, in profondità, per tentare *tutto insieme* di mostrare, dietro alla sua troppo debole natura, il suo eminente valore (per rovesciamento sistematico della tabella comunemente ammessa) e d'interpretare in superficie la vacuità della sua anima religiosa con l'azione sovversiva delle verità maledette, inflitte da suo padre. Da un lato, egli sfrutta la situazione (ho bisogno della fede, io non posso credere) e dall'altro si difende. Così troviamo in lui *due* Diavoli, uno dei quali è Achille-Cléophas e, al disopra di questi, il

Padreterno, complice col suo silenzio – quei due non fanno che uno, come il Padre e il Figlio della fede cattolica; l'altro è il Maledetto stesso, che diviene il Male, in seguito all'interiorizzazione della sua maledizione in disperazione intenzionale; il cadetto Flaubert in persona, ma fuori portata. Apertura all'Essere e chiusura si corrispondono: la prima, che egli chiama istinto religioso, resta costitutiva e fondamentale: bisogna che vivere abbia un senso assoluto, che questo piccolo soprannumero sappia che cosa ci fa sulla terra. Ma la diade *Padre diabolico-Creatore* glielo vieta; davanti a questa privazione riservata a lui solo, il bambino, in profondità, si chiude a Dio: rimarrà quella privazione d'infinito che gli permette di abbracciare l'universo coi suoi miliardi di stelle, ma, *sapendo* che Dio esiste e si rifiuta, si richiude a sua volta, e sceglie di *totalizzare l'universo meccanicistico*: è il Niente assoluto, ecco ciò che egli chiama il suo peccato di disperazione, o decisione di *credere a Niente* in presenza del Creatore nascosto, e contro di lui.

Impossibile recitare senza aver coscienza che si recita. Persino nello psicodramma – dove si recita spesso ciò che si è – una oscura coscienza ludica è indispensabile per dare via libera a violenze segrete. Gustave sa che sta recitando. Nel momento stesso in cui si giustifica con un dramma prometeico che oppone la terra e il cielo, e di cui egli pretende che si svolga nell'eternità, e che non può evocarlo se non con una rappresentazione – allo stesso modo, dopo tutto, poiché gli si rifiutano i lumi della fede, che la cerimonia della messa non è che una cattiva rappresentazione di un avvenimento archetipo che bisogna collocare, se si è credenti, in un passato millenario e nell'eternità vivente – egli ha coscienza di recitare per sé onde appiccare un fuoco sacro in un'anima fundamentalmente mediocre, con uno stoppino bagnato che non si accenderà mai. In questo momento, la realtà assoluta è il vissuto, questo spurgo di noia, questa miseria. Ecco di nuovo Gustave *in discussione*; di nuovo egli si ripete, al disotto del dramma byroniano che egli interpreta: «Io non sono abbastanza per avere». Anche per Dio è l'idiota di casa. E, per dirla tutta, smette talvolta di recitare la parte di Caino, ma non smette *mai* d'aver coscienza della propria povertà essenziale, poiché la Commedia stessa, giustificata dall'Uomo Flaubert, non

può aver luogo senza denunciare il proprio carattere ludico. Ecco l'insufficienza, la vecchia insufficienza, patita, nei primi tempi, davanti all'alfabeto, e più tardi, fino al termine della sua vita, davanti alla pagina bianca che deve riempire. A tratti, essa stessa è vissuta come testimone a carico: mio Dio, Padre mio, perché mi avete fatto così mediocre? E, a tratti, per esempio al Santo Sepolcro, essa si propone per quello che è, umilmente, senza rapporto alcuno coi suoi Creatori. In questo momento non resta altro che una povera esistenza contingente, percorsa da un bisogno di credere – cioè a dire di sentirsi necessari nel mondo – che essa non ha i mezzi per soddisfare, per le stesse ragioni che gliel'hanno fatto produrre, cioè a dire attraverso quella contingenza che si vive nello scandalo, ma non può superarsi verso la necessità. È in codesti momenti di disgusto di sé, di amara tristezza, che Gustave implora il Dio misericordioso di concedergli la Sua grazia, cioè a dire il mezzo di amarLo e di amarsi in Lui. Mio Dio, siate il padre che io avrei voluto, che non ho avuto; la mia debolezza non può disgustarvi, poiché conoscete la sincerità della mia attesa, e poiché gli Altri, gli unti del Signore, non valgono, a conti fatti, più di me. Niente. Il silenzio. E la ruota gira ancora: il rancore e l'orgoglio negativo, che hanno sonnecchiato per qualche minuto, svegliati di soprassalto, lo scaraventano nella commedia: e perché mi avete fatto tale che io non meriti la vostra visitazione? Il carosello non avrà fine, sino a che, in una notte particolarmente nera, il cadetto, abbandonando le redini del carrozino, si schiaccia ai piedi del suo fratello maggiore, l'usurpatore. Ed ecco per l'appunto che, dopo essersi accusato, una tristezza amara davanti a quella rosa donata e perduta, gli strappa il nome del principale colpevole. *Di essi, Mia...*

*Soprattutto Vostra.* Ritroviamo il circo, almeno in apparenza: *Vostra*, che *mi* allontanate dalla fede facendovi rappresentare *da essi*. Ma piuttosto che ricominciare il carosello, notiamo la nuova dolcezza, il rispetto nuovo di questa invocazione. Il *Tu*, così spesso usato durante gli anni di gioventù, e la cui brutalità mirava a sottolineare l'orgogliosa indipendenza del vassallo maledetto in faccia al suo Signore, constatiamo che ha lasciato il posto a un *Voi* che comincia, come di dovere, con una maiuscola; Gustave, benché la

grazia non l'abbia toccato, adopera qui il discorso della Fede, parla a Dio come uno dei suoi fedeli. Con questa differenza, che quell'amara tenerezza che contraddistingue i suoi rapporti col Dio nascosto, gli appartiene in proprio. Egli tiene nella dovuta forma il Discorso della Fede, per dichiarare appunto che egli non ne gode. In quell'epoca soffre da cinque anni d'una malattia nervosa, e vedremo che la strada da Deauville a Rouen è stata, in certo modo, la sua via di Damasco: egli pensa d'essere stato scelto per perdere Dio senza rimedio e, proprio in fondo a sé, che codesta perdita suprema, a condizione di disperarsene, può essere una maniera di guadagnarselo. Questa metamorfosi non ci tratterrà attualmente: Gustave non la confesserà mai, e per metterla in chiaro saremo costretti a fare un lungo lavoro. Ciò che importa qui è che per il solo fatto di aver lasciato il tono di Ohlmin e di rivolgersi all'Onnipotente come un fedele (pur conservando la condizione di non esserlo), la domanda di *Rage et Impuissance*: «Perché non vuoi che io creda?» assume un'ampiezza e persino un'universalità che non poteva avere quando l'adolescente si considerava l'unico rifiuto della Creazione. Ora parla per se stesso, certo, ma a nome di parecchi altri che non ha mai conosciuto. Non domanda più: «Perché mi hai tirato questo colpo, a me?», ma, in maniera più generale: «Perché avete scelto di eleggerci, noi, i migliori, privandoci di Voi? Perché, quando era così facile, oh Onnipotente, di abbagliarci con la Vostra adorabile e insostenibile Presenza o con la Maestà e la Santità dei Vostri rappresentanti, avete scelto i Vostri ministri nella turba venale di quei pidocchiosi e di quegli ignoranti? Capisco bene che i preti sono degli uomini e che debbono, come tali, restare peccaminosi, e comprendo anche che Voi non abbiate eletto nel sacerdozio esclusivamente i migliori di noi. Ma era davvero necessario scegliere esclusivamente i peggiori? I più stupidi sono davvero i meglio qualificati per insegnare la Vostra Dottrina? I più libidinosi sono i più adatti per liberarci dalle nostre lordure? È col seguire il loro esempio che accederemo più sicuramente alla castità? Questo gran mucchio di materia sonnolenta e ben nutrita sarà formato dai più abili a persuaderci della nostra esistenza spirituale e della nostra immortalità?». Al che ci verrà risposto fin troppo facilmente, lo sappiamo, che i preti non sono né i primi né gli ultimi degli



uomini: quel che conta è che Gustave li giudica abbominevoli; e in effetti lo sono stati – tra il 1815 e il 1830; non si vien su impunemente in uno Stato autoritario e poliziesco, sotto la doppia sorveglianza degli sbirri in tonaca e delle spie laiche, della Congregazione. Tutto accade dunque per lui come se il sacro avesse misteriosamente scelto di essere vestito di stracci, di scintillare sull'immondizia, di essere il senso inafferrabile d'intollerabili buffonate. In questo stupore davanti alla bassezza di coloro che sono tuttavia incaricati d'una missione essenziale, ma che sembrano scelti *precisamente* perché non hanno le qualità per svolgerla, trovo un non so che di comune con le incertezze di K., l'agrimensore, nei suoi rapporti coi messaggeri che sono o si fingono, inviati dal Castello. Sono gentuccia, costoro, spesso ridicoli, talvolta viziosi, sempre incongrui, che vivono all'ultimo gradino d'una burocrazia invisibile e scartoffiera, e non comunicano con i loro superiori se non difficilmente, attraverso telefoni mezzi rotti, ecc., trasmettendo ai borghigiani – quando v'è qualche cosa da trasmettere – informazioni oscure che neppure essi comprendono. La posta di tutto questo maneggio – per lo meno in quanto concerne l'agrimensore – sembra di un'importanza secondaria, in ogni caso secolare: avrà egli o no l'autorizzazione di restare nel villaggio? Tuttavia, l'insignificante maneggio, non già a dispetto di tale insignificanza, ma a causa di essa, prende a poco a poco, sotto i nostri occhi, un'importanza capitale: il Sacro, assente, inintelligibile, rifratto attraverso l'assurdità dei burocrati, deviato e, se oso dire, laicizzato, appare come l'unico senso ammissibile di questa buffonata. Il dramma sacro, per Kafka, non può esser rappresentato agli uomini che sotto la forma di una farsa: senza alcun dubbio, a causa della miseria umana, ma incontestabilmente anche a causa dell'essenza diminutiva del sacro e delle difficoltà forse insormontabili che impediscono a un messaggio religioso di raggiungere i suoi destinatari umani restando religioso; ne risulta per K. che esso è circondato di segni che – per non essere né del tutto natura né del tutto soprannatura – paiono grotteschi e spesso scandalosi e, in certo modo, non significano nulla al livello della connotazione: solo il contrasto fra codesti indicatori testardi e l'assenza comica e sinistra di ogni oggetto indicato, lascia intendere che una notazione, forse, inafferrabile o impossibile,

sarebbe la sola spiegazione valevole di quegli assurdi cartelli in fila nel deserto. \*\*\*\*\*

Su questo terreno, Gustave non ha il rigore di Kafka: non persegue con la stessa umiltà testarda, inflessibile, la contestazione del Sacro – non in sé, ma nelle sue capacità di comunicazione. Tuttavia, ha posto la questione *radicalmente*, esagerando in modo passionale la debolezza umana dei preti. Solo che, nel momento in cui Kafka conclude per una certa impotenza del Sacro, e di colpo sente misticamente il proprio abbandono come una colpevolezza fondamentale, e come angoscia di Dio e Sua incapacità di raggiungere gli uomini, Gustave svolta bruscamente e, in ultima analisi, torna a fare di noi i soli colpevoli *immediati*; la sola colpa di Dio è di averci creati quali siamo o, semplicemente, di averci creati. Quando usciamo dalle Sue mani, completi e contingenti, noi non possiamo *vivere* questo *status* se non tentando di superarlo: la contingenza, prendendo coscienza di sé, come puro non-senso originale, esige di non essere che una apparenza e che, non potendo fondare da noi la nostra esistenza, si scopra che un Grande Orologiaio ci ha messo al mondo perché eravamo necessari al buon funzionamento del suo orologio; la nostra finitudine, afferrandosi come determinazione limitativa, cioè a dire come colpita nel suo essere da un non-essere profondo, non può strapparsi all'orrore di questo niente intimo che dedicandosi feudalmente, fanaticamente, all'Essere infinito; in altri termini, non sfuggiremo al Niente *in questa vita* che facendoci strumenti di Dio. In questo superamento di noi stessi verso l'Essere infinito e necessario, Flaubert vede il senso medesimo della nostra natura: non vi è differenza tra la raccapricciante presa di possesso della nostra inconsistenza, della nostra gratuità, e quella trans-ascendenza che è uno sforzo per sfuggire a noi stessi, per cambiare, retrospettivamente, il significato della nostra nascita. Ecco l'*istinto religioso*: si vede che il figlio del chirurgo razionalista non può fare a meno di razionalizzare il proprio problema: la fede non è niente altro che il bisogno fondamentale di ogni creatura che vive il suo statuto di animale; il rapporto con sé, secondo Gustave, non potendo sopportarsi senza disgusto, comporta *in pari tempo* l'insulsa rivelazione dell'artificiosità, e il suo rifiuto *in nome del suo contrario*. Ma se tutto pare semplice al livello della

*mancanza*, tutto si complica quando si vuol conoscere il Signore supremo che giustifica la nostra esistenza. Il finito può afferrare negativamente l'infinito, ma semplicemente come una certa illuminazione della propria finitudine: come sarebbe possibile, in effetti, di far stare l'uno nell'altro, fosse pure come Gustave lo *rappresenta* quando recita i suoi «auto sacramentales», come privazione infinita? E il triste prodotto d'un accoppiamento fortuito, da dove ricaverebbe la sua conoscenza della Necessità assoluta? Questa non può essere che sentita attraverso il disgusto che si ha di se stessi fin dalla nascita. Si sarà già compreso che questo disgusto – che è, secondo Flaubert, l'istinto religioso stesso – è un rapporto intimo, direttamente legato all'anomalia del cadetto mal-amato, di colui che fu un neonato iperprotetto e privato di sorrisi; allo stesso modo, l'ignoranza proclamata della Necessità assoluta si fonda sull'idiosincrasia di questo agente passivo che è *per passività* refrattario ai nessi logici. Non che basti essere matematici per aver conoscenza della Necessità, quale essa apparirebbe nell'intelletto divino: per lo meno, bisognerebbe avere il senso di ciò che Milhaud chiama la *certezza logica* per porre correttamente il problema e mostrare in partenza la dialettica interiore, negli agenti *pratici*, della contingenza che è irriducibile e della necessità che essi modellano senza tregua come un utensile indispensabile per produrre conoscenze e organizzarle in sistemi. In Gustave non si tratta di ciò, e la Necessità non può essere che la vana e *patetica* insurrezione della contingenza contro se stessa.

L'istinto religioso, secondo Flaubert, escludendo per principio la possibilità di conoscere si offre da sé come un *bisogno di credere*, ma non può definire gli oggetti della propria fede. La conseguenza sarà che, non potendo determinarli per mezzo di concetti, si resterà nell'inquietudine e nel malessere, senza neppure che questo bisogno frustrato sia una prova che esista qualche cosa, in qualche luogo, che possa appagarlo; oppure si inventerà l'oggetto divino. Le religioni non sono nient'altro che *immaginari sociali*. Ma ritroviamo qui la generalizzazione della formula «sono troppo piccolo per me» – l'immaginazione dell'infinito attraverso il finito non può produrre che favole puerili e grossolane. A questo livello super-strutturale, la maledizione di Adamo proviene da ciò, che il suo potere di formare delle

immagini non ha metro comune col bisogno che lo sollecita. L'uomo non può tentar di placare la propria sete, creando un fantasma che possa soddisfarla almeno simbolicamente, senza cadere immancabilmente nella balordaggine. Ciò significa che Adamo, se cede alla tentazione di credere a qualunque costo (come coloro che dicono: «Bisogna pur credere a qualche cosa»), non vi riuscirà che rimbecillendo. La nostra disgrazia è che il bisogno religioso ci strappa da questa terra meschina e avvizzita e che i miti che esso genera ci imprigionano un poco di più nella prigione da cui volevamo evadere: gli è che l'immaginazione – salvo a funzionare da sé e senza altro scopo che se stessa – non può che fornirci delle immagini singolari, umane e terrestri: tentando, guidata dall'istinto, di rappresentarci la Super-natura come un *oggetto* di fede, essa mescola natura e soprannaturale in miti antropomorfici; l'infinito sprofonda e si perde in una pietra nera o in un vecchio con la barba bianca. Fra l'uno e l'altro simbolo non c'è differenza sensibile. Non più che fra i riti feticisti e le cerimonie cattoliche. Dio ha creato l'uomo in tal maniera che questi non può vivere senza di Lui, ma non crede che agli idoli, e muore privo della Sua luce.

Tuttavia, codeste favole grottesche ed effimere – nelle tre versioni del *Saint Antoine*, il Diavolo tenta l'eremita con la *storia* delle religioni: esse sono tutte *mortali*; l'istinto religioso si fissa su un oggetto barbaro, vi si crede durante qualche secolo, e poi il Dio di legno o d'oro crolla, e se ne fabbrica un altro – hanno un aspetto positivo: la materializzazione dell'Onnipotente, nella misura stessa in cui è menzognera e puerile, permette all'istinto di trasformarsi: era malessere, lacuna tollerata, disgusto della finitudine, diventa fede. Flaubert si è espresso con la massima chiarezza su questo argomento, e molto spesso. Mai più nettamente, credo, che nella sua prima lettera alla signorina Leroyer de Chantepie: «L'ipotesi del niente assoluto non ha... nulla che mi terrorizzi. Sono pronto a gettarmi nel grande buco nero placidamente. E tuttavia, quel che mi attira soprattutto è la religione. Voglio dire tutte le religioni, non una più di un'altra. \*\*\*\*\* Ogni dogma in particolare mi riesce ripugnante, ma considero il sentimento che li ha inventati il più naturale e il più poetico dell'umanità... Vi scopro... necessità ed istinto; così rispetto il negro che bacia il suo feticcio quanto il

cattolico ai piedi del Sacro Cuore».\*\*\*\*\* In un'altra lettera, biasima i filosofi che hanno condannato il fanatismo religioso, dichiarando che per lui, al contrario, la tiepidezza o la tolleranza non hanno senso in religione, e che un vero credente non può essere che fanatico. Stupirà un simile elogio del fanatismo sotto la penna di un uomo minato dalla «credenza in Niente». Ma Gustave è perfettamente logico con se stesso: quel che amava nel Primo Impero era la devozione fanatica dei veterani a Napoleone, questo «omaggio» rigoroso, questo impegno senza riserve a prendere la vita altrui e a dare la propria se appena l'Imperatore lo comandi; la personalità del capo non era in discussione: ciò che contava era la feudalità riconquistata, l'inferiore giustificato dalla totale alienazione al superiore, chiunque egli fosse. Anche nella religione *costituita*, è questo che egli ammira: vi è devozione, alienazione perfetta, oblio di ogni determinazione negativa: che sia amuleto o feticcio, che sia la figura del Cristo sulla croce, l'idolo concentra sulla sua grossolana effigie tutto l'amore di cui il fedele è capace. L'anima immensa di Djalioh si concentra tutta intera nel suo amore sconfinato per la graziosa ochetta che Paul sta per sposare. Affetto profano, senza dubbio. Ma ciò ch'egli intende mostrare fin dai quindici anni, è che il valore del polo scelto non ha nessuna importanza: allo stesso modo, nell'amor sacro, è ben vero che la cosa adorata non è in realtà che un pezzo di legno o una pietra scolpita, ma che importa se le circostanze fanno sì che essa attiri su di sé come una folgore tutti i violenti desideri del credente, in un fascio raccolti? Si noterà la prudenza di Gustave: numerosi sono i cristiani i quali pensano oggi che l'amore devoto, attraverso il finito, quale che esso sia, mira, talvolta a propria insaputa, all'Infinito, e lo raggiunge; si arriva fino a concludere, o a lasciar capire, come Mauriac ne *Le Fleuve de feu*, che l'amore carnale, attraverso il corpo dell'altro, si rivolge ciecamente a Dio, come ne testimonia, sembra, la sua insoddisfazione e quel desiderio, nel cuore del desiderio, di un aldilà del possesso. Quanto a Gustave, resta assai circospetto: la cosa sacra mobilita tutte le forze dell'anima, e queste, riunite, piombano su di lui per impadronirsi dell'Infinito; ma se è vero che il fanatismo mira all'Infinito attraverso l'idolo, è anche vero che non lo raggiunge. Anzi: l'oggetto del culto crea la più folle passione, perché

concentra su di sé i sentimenti dispersi, ma *precisamente per questo*, diminuisce la propria ampiezza restringendo il suo campo d'applicazione. L'infinito, per Gustave, si lascia più facilmente intravedere in quelle vaghe estasi cosmiche dove l'anima si dilata all'estremo fino a naufragare nell'incoscienza o in «malinconiche letargie». La prova ne è che Djaliouh «ama dapprima Adèle come la natura intera, di una simpatia dolce e universale» e che «quell'amore aumenta *a misura che la sua tenerezza per gli altri esseri diminuisce*». Insomma, la passione dell'infinito dovrebbe essere infinita; attirandola tutta intera su di sé, l'oggetto sacro la contagia di finitudine. Il fanatismo del musulmano non viene soltanto dal suo amore per Allah, ma dalla violenza testarda che gli fa amare il *suo* Dio nella sua determinazione negativa, cioè a dire nella miserabile differenza che lo separa dal Dio degli ebrei o da quello dei cristiani. La mobilitazione di tutti i suoi poteri – ivi compresa la ferocia che ucciderà quei cani d'infedeli, e il coraggio che gli permetterà di sopportare i supplizi e la morte piuttosto che abiurare – non può essere effettuata che dal non-essere dello pseudo-infinito, cioè a dire attraverso quel differenziale che, nel sistema degli dèi e delle loro opposizioni, ne fa un certo Infinito in mezzo ad altri, dunque un Infinito finito. La violenza della Fede essendo inversamente proporzionale all'ampiezza dell'appercezione religiosa, il risultato, secondo Flaubert, è che il fanatismo, nato dal bisogno d'infinito, è una passione, finita ed esclusiva, per la finitudine d'un oggetto che degli esseri finiti gli presentano come l'infinito che si degna di apparire nel cuore del finito. Il fanatico è in realtà colui che ama contro tutto *un* Infinito per la sua finitudine. Da questo punto di vista, il mondo è cosiffatto – per colpa di Dio – che ogni credenza è una deviazione dell'istinto religioso. Gustave sa che la fede sposta le montagne, ammira in essa quella forza incredibile che, aggiunta all'oblio di sé, ne fa tutt'insieme la realizzazione completa e la distruzione totale della natura umana, non ammira nulla quanto l'*uomo religioso*, a condizione che si chiami San Policarpo o Torquemada piuttosto che César Birotteau. Ma, in pari tempo, smaschera l'astuzia diabolica: nate dal bisogno dell'Infinito, le religioni sono delle *particolarità*; la fede non può nascere che da quelle, perché è necessario che essa si attacchi a dei dogmi precisi, ma, nello stesso

tempo, per l'istinto, sono delle paludi dove s'impantana e si perde. La Religione uccide l'istinto religioso.

Di questa astuzia demoniaca, non è il Demonio ad essere responsabile: è Dio, che ci ha creati *finiti*. Coloro che hanno acquistato coscienza del tranello, non vi cadranno più ormai, e non lasceranno più particolarizzare il loro bisogno, fosse pure da un largo teismo come quello del Vicario savoirdo <sup>\*\*\*\*\*</sup> che, appena professato, si singolarizza all'interno del sistema, come una variante del Dogma che nega i dogmi e, per fare dell'universo la sua specialità, dissolve in sé l'oscura potenza dei riti misteriosi e perfettamente irrazionali, che sono forse, a nostra insaputa, la nostra vera comunicazione col sacro. Insomma, poiché la fede devia l'istinto, per conservare il richiamo nella sua purezza essi rifiuteranno di credere, senza per questo ignorare che si privano così di ogni compimento. È quanto Gustave, nella medesima lettera, spiega alla sua corrispondente: la signorina De Chantepie soffriva allora di una strana nevrosi: cattolica, giudicava la confessione obbligatoria – a giusto titolo – ma non poteva confessarsi senza credersi «carica di tutte le colpe dell'umanità»; nel confessionale, le venivano in mente «le colpe più impensabili, le più strane, le più ridicole». Sul principio, non vi credeva, poi finiva col credersene colpevole. Essa aggiungeva: «... non potendo più esercitare un dovere che mi diviene impossibile, sono un essere perduto, senza Dio, senza speranze...». Flaubert le risponde: «Ecco quel che ho pensato: bisogna cercar di essere più cattolici o più filosofi. Voi avete letto troppo per credere sinceramente. Non vi scandalizzate! Certo che vorreste credere. Ecco tutto. La scarsa pietanza che si serve agli altri non può saziarvi, voi che avete bevuto a coppe troppo grandi e troppo saporite. I preti non vi hanno risposto e lo credo senza fatica. La vita moderna li supera, la nostra anima è per loro un libro chiuso. Fate uno sforzo supremo, uno sforzo che vi salverà. È una cosa o l'altra che bisogna scegliere. In nome del Cristo, non restate nel sacrilegio per paura dell'irreligione! In nome della filosofia, non degradatevi in nome di quella viltà che si chiama abitudine. Gettate tutto a mare, poiché la nave va a picco». Si direbbe dapprima che la risposta di Gustave non si applichi troppo bene al caso che gli viene sottoposto.

Sarebbe un errore. In realtà, egli ha riconosciuto in lei una natura pituitica come la sua. Egli sa benissimo descriverle il malessere che la tormenta, come un'autosuggestione la cui origine è evidentemente sessuale,\*\*\*\*\* che comincia col desiderio di *aver peccato*, accompagnato da un «piacere torbido e spaventoso» e che si sazia oniricamente: il sogno del peccato comincia... e passa, e poi viene l'allucinazione, e la convinzione, la certezza, il rimorso – col bisogno di gridare: «Ho fatto!».

Ma non si limita a questa interpretazione sessuale: la signorina De Chantepie è, certo, una vecchia zitella, probabilmente una vecchia vergine, che rimpianti perversi e conturbanti assalgono nell'età critica; è anche una cattolica e Gustave ha compreso che quelle malattie nevrotiche – sempre sentite in chiesa, nel confessionale, o al momento di entrarvi – hanno un'altra funzione intenzionale: quella di rendere impossibile alla povera signorina ogni vita religiosa di stretta obbedienza. Se non è Mefistofele a suggerirle codesti desideri incongrui, per proibirle di accedere alla Sacra Messa, bisogna che sia lei stessa. Gustave – esperto della materia, come vedremo – giudica che ella ha perduto la fede, che non osa confessarselo, e che le parti basse dell'anima, credendo di far bene, tentano di allontanarla dai sacramenti, lasciando filtrare qualcuno dei suoi spaventosi desideri, aiuto scandaloso e incongruo che la terrorizza senza darle il coraggio di rompere con l'abitudine cattolica. Gustave avrà compreso l'intenzione fondamentale di codesta nevrosi? non ne so nulla. Quel che è certo è che egli giudica il momento adatto all'operazione chirurgica: quella donna *vorrebbe* credere, ma non lo *vuole*: bisogna dunque operarla alla fede. Gustave compie il proprio intervento con delicatezza; non dice: non credete più, ma: siate cattolica interamente, ciecamente, o siate del tutto filosofa.

Tutto ciò è bello e buono. La diagnosi è più che plausibile, la cura valida; resta il fatto che Flaubert, nel prescrivere il regime da seguire, non fa che consigliare il proprio. Altrimenti detto, *parla di sé*. È lui che ha bevuto in coppe troppo grandi e troppo saporite perché la scarsa pietanza che passa il convento possa saziarlo: ciò significa che egli disprezza le favole volgari che si propinano ai bottegai. Per quale ragione? Lo dice nettamente, quasi ingenuamente: ha letto troppo per credere sinceramente. La fede è dunque



per gli analfabeti? Diciamo che in loro soli – o quasi – essa può essere fanatismo, fervore, meraviglia; il Dio che si mostra loro, essi non hanno i mezzi per paragonarlo con gli altri, né per fare della loro religione una certa versione occidentale del monoteismo: non accorgendosi del niente che corrode i miti e le cerimonie, si gettano nella fede, vi si alienano, eccoveli incuneati, confermati senza saperlo nella loro finitudine inzaccherata senza rimedio. Quanto a Gustave, se non crede, non è soltanto perché la religione cattolica appare, alla sua erudizione, come una confessione singolare, localizzata nello spazio, e di cui il significato presente è funzione di una lunga storia: gli è anche che ha bevuto vino più forte: col che bisogna intendere che certe poesie, e persino certe prose, hanno dato un alimento più nutriente al suo istinto religioso. Anche quando non vi si trattava di Dio? *Soprattutto* quando non vi si parlava di Lui. Nessun dogma, allora, rimpiccioliva la Sua Immensità; il sacro, innominabile, innominato, luccicava fra le parole, fra le righe, nel grande silenzio che si richiudeva sull'opera, voltata l'ultima pagina. Nel paragrafo precedente, d'altronde, aveva dichiarato: «È una grande voluttà, quella di apprendere, di assimilarsi il Vero, con il Bello per intermediario. Lo *stato ideale* risultante da questa gioia, mi sembra essere una specie di santità, che è forse più elevata dell'altra, perché è disinteressata». La più alta santità, quella a cui aspira Flaubert, non può nascere che in colui, il quale rinuncia alla fede per conservare l'istinto religioso e che nutre questo – senza alterarlo – con la risplendente e inafferrabile verità che abbaglia senza determinare, quando filtra attraverso la Bellezza. Il Bello, senza dubbio, è forma, dunque determinazione particolare; ma non è la figura del Vero: questo non è che presentito, attraverso di esso, come un'infinita presenza. Non è affatto *dato* – come i preti pretendono di darlo attraverso una reliquia – ma l'oggetto ne testimonia. Questa testimonianza è forse una *prova*? No. Manifesta semplicemente che la trans-ascendenza è possibile, che l'uomo può alienarsi all'opera – la quale lo supera –, che l'*esigenza estetica* è obiettiva e si rivolge al lettore come all'artista per domandargli l'oblio della sua finitudine. A questo livello ritroviamo l'anticlericalismo di Gustave. Meglio fondato, stavolta: i preti non sono condannati per la loro bassezza e i loro

vizi; ma è il mito cristiano che ha fatto il suo tempo. Coloro che lo conservano sono sommersi dalla vita moderna, l'anima di Gustave è per loro un libro chiuso, precisamente perché rinuncia alla Fede – il cui oggetto, qualunque esso sia, è finito, poiché è il prodotto della nostra finitudine – per conservare nella loro purezza il malessere e l'insoddisfazione, in quanto privazione cosciente – e finita, disgraziatamente: Gustave, ora, sa bene che la privazione dell'Infinito non è altro che la determinazione finita dell'Infinito, infinitamente necessaria. Quando ingiunge alla sua corrispondente di scegliere fra il Cristo e la filosofia – cioè a dire, secondo lui, tra la Fede e la Miscredenza – non dobbiamo intendere che la filosofia rappresenti ai suoi occhi il libero pensiero o l'ateismo del Settecento: questo, al contrario, egli lo condanna a più riprese. No: filosofia equivale qui a «presa di coscienza»: Gustave rinuncia a credere perché ha compreso la propria contraddizione: particella finita, egli è, con la propria esistenza, negazione della propria negazione, dunque riferimento all'infinito; ma tutti i prodotti della finitudine sono finiti, ivi comprese le religioni che potrebbero innalzarlo al disopra di se stesso, falsando il suo istinto religioso. Tutte le confessioni sono tentazioni: egli *vorrebbe credere* perché il fanatismo dei fedeli lo affascina. Ma codesto fanatismo, il più alto grado della passione umana, il trionfo dell'alienazione, è, in pari tempo, un'astuzia del Creatore, che obbliga la creatura a scegliere definitivamente la finitudine credendo di darsi all'Infinito. Egli rifiuterà dunque la Fede; quale che essa sia, cioè a dire ogni felice adesione a qualche figurazione umana della Divinità; egli vivrà nell'assoluta indigenza: vuoto di Dio, per avere troppo ben compreso che non può riempirsi di Lui, vivrà dolorosamente l'impossibile Alienazione, lasciando gridare la sua finitudine verso un inconcepibile e necessario infinito. Perché è così, l'ha capito; perché l'Essere – se già non è troppo dire chiamarlo così – ci ha creati cosiffatti, che non possiamo trovarLo, né cessare di cercarlo; poiché la Creatura non può vivere né senza Dio né con Lui, egli darà testimonianza dell'uomo mediante l'accettazione dell'insoddisfazione originaria, vivendo dolorosamente la propria falsa accettazione del nichilismo, al quale, semplicemente, nulla gli impedisce di credere. Testimonierà dell'uomo di fronte a Dio e *contro di Lui. La Vostra,*

soprattutto: perché mai avete fatto fiasco nel crearci, Dio misericordioso? E, se era necessario che i prodotti della Vostra Volontà fossero «limitati nella loro natura», e che sfuggisse loro la propria funzione, perché averci creati? Perché aver deciso che qualche cosa come un Mondo esistesse, piuttosto che Niente? Egli esclamerebbe, assai prima di Valéry:

*Sole, sole!... Mancanza stupenda!  
Sole, che mascheri la morte...  
Togli ai cuori la contezza  
Che l'universo non è che un difetto  
Del Non-essere nella purezza.*

La Creazione è il peccato di Dio, o il suo errore stupendo: se Egli ha creduto di fare l'uomo a Propria immagine, tanto peggio per noi e per Lui: i frammenti dello specchio sono microscopici e non possono riflettere l'immensità che pretende di specchiarsi. Se l'Essere è sofferenza, meglio valeva il Niente.

Tale è la conclusione filosofica del giovane Flaubert: se egli ne ricava un'altra, dopo il '42, non ce la dice. Ma si vede facilmente che il sistema enunciato è divenuto più ampio e più completo: nel primo cerchio, i preti sviano dal credere; nel secondo, Gustave, unico dannato, si fa privazione infinita, rifiutando quel che si rifiuta a lui; nel terzo, il mondo è l'Inferno e Dio è il solo colpevole, perché non poteva produrre le Creature senza contemporaneamente privarle di Lui. La loro finitudine le rende follemente innamorate d'un inafferrabile Infinito.

\* \* \*

Dio esiste, i Suoi ministri e mio padre mi distolgono da Lui; Dio esiste, tranne che per me: Egli si rifiuta alla mia debolezza, si rifiuta per maledizione e mi rende infinito per l'infinita privazione che Egli genera; guitto, recito il mio rifiuto di Lui e la mia infinità negativa; Dio esiste, ma Si rifiuta alle Sue creature; soltanto i più ottusi hanno l'illusione di possederLo; Dio esiste e m'ha eletto, donandomi la disperazione; se voglio vincere, bisogna che io spinga all'estremo l'incredulità e la desolazione che ne risulta. Ecco il mulinello nella sua totalità – occorre soltanto precisare che

l'ultima posizione di Gustave è posteriore alle altre. Se ho dettagliato tutti i momenti del carosello, è per far intendere chiaramente come viviamo le nostre opinioni: vediamo in Gustave «ciò che siete tutti, un certo uomo che vive, che dorme, che mangia... ben chiuso in sé, e che ritrova in sé, ovunque si trasferisca, le medesime rovine di speranze, abbattute non appena innalzate, la medesima polvere delle cose stritolate, i medesimi sentieri mille volte percorsi...»,<sup>\*\*\*\*\*</sup> ed è una di quelle speranze «abbattute non appena innalzate», ma che si ricostruiscono senza tregua, è uno di quei sentieri circolari, mille volte percorsi, e che riconducono ogni volta – in apparenza almeno – al punto di partenza, che ho voluto descrivere: il movimento interiore di Flaubert, che passa e ripassa per gli stessi luoghi ininterrottamente, il *nostro* movimento a proposito di Dio, forse, o, per gli atei dei quali faccio parte, a proposito di tutt'altra cosa. La struttura circolare della «ruminazione» è perfettamente chiara: riferimenti stabili, interpretazioni contraddittorie, che trascorrono l'una nell'altra, senza mai superarsi verso una sintesi. Di punti fissi, qui, ne vedo due: Dio esiste, io non posso credere; non si uscirà mai da codesto pensiero illogico e profondo: non posso credere al Dio nel quale credo. Le interpretazioni ruotano, si oppongono, e spesso s'interpenetrano: benché contraddittorie, nessuna di esse è sostanzialmente distinta dalle altre, poiché mirano tutte a render conto di una illogicità stabile e vissuta. È quello che mostrano chiaramente gli appunti buttati giù a Gerusalemme, poiché Flaubert dà alla rinfusa le ragioni della sua nostalgica miscredenza – di loro, mie, Vostre – che, a svilupparle, rimandano a concezioni incompatibili con la credenza religiosa. Si sarà notato, senza dubbio, che egli dà due interpretazioni contraddittorie del finito nel suo rapporto con l'infinito, poiché nell'una, quello, interiorizzando la privazione di questo, può essere un infinito negativo, mentre, nell'altra, più rigorosa, la privazione dell'infinito traduce esattamente la finitudine nel suo abbandono radicale e le dà semplicemente uno slancio *finito* verso l'infinito. In ogni modo, checché egli faccia, le due ideologie dei suoi tempi resteranno in lui, accanite in quel dubbio combattimento che si svolge fra la Scienza e la Fede sotto gli occhi del povero Antonio. Non sono idee, ma matrici di idee, non sono sentimenti, ma

schemi di sentimenti: tutti gli andrà bene – dottrine contemporanee, invenzioni personali, compromessi venuti dall'esterno o nati nella sua interiorità, scritti iperbolici che mitizzano la contraddizione – per vivere economicamente la sua religiosità e lo scientismo paterno, ossia il gerarchismo feudale e il liberalismo borghese: di questi due sistemi, nessuno è nato in lui; egli li ha interiorizzati uno dopo l'altro: ciò che gli appartiene in proprio sono i tentativi di compromesso, vani come ci si può immaginare; fra quei nemici mortali, egli si fa mediatore indesiderabile. Le mediazioni, le abbiamo appena descritte: che accadano nella rabbia e nel rancore, o nell'umile desiderio di credere, falliscono inevitabilmente, e noi ci avvicineremo un poco di più al vissuto concreto, se immaginiamo che la sua doppia fedeltà – rifiutata certo, ma subita – è una determinazione costante della sua esperienza interiore, paragonabile sia a una sorta di *humus*, dove viene a stamparsi tutto quello ch'egli scorge e sente, e che dà ad ogni «*Erlebnis*» il suo sapore particolare, sia a un'illuminazione doppia e permanente della sua vita affettiva, o, piuttosto, a una strutturazione rigorosa del suo spazio interiore.

Spazio a tre dimensioni. L'Alto e il Basso, dapprima, «speranze, abbattute non appena innalzate». Il sentiero «mille volte percorso» è una strada di montagna. Conduce alle cime, e quando Gustave le raggiunge, eccolo che cade nel vuoto e si ritrova nel punto più basso. Dove? Sotto terra, come Ohlmin, col mondo intero che pesa su di lui? A volteggiare nel vuoto, come Smarh? O, semplicemente, come il Jules della prima *Education*, prima della sua conversione all'Arte, vittima di cadute sempre più profonde, senza che ci venga detto in quale abisso esse lo conducano. Invero, queste determinazioni dello spazio esteriore sono molto diffuse. Quel che è particolare, è l'uso che ne fa Flaubert. Dapprima le fa entrare nella definizione stessa dei concetti di cui fa uso. Potrei citare cento esempi. Il più noto basterà: «L'ignobile è il sublime del basso». L'ignominia, certo, deve descriversi a partire dai sentimenti, dagli atteggiamenti, e dai comportamenti che ispira. Tuttavia essa non sarebbe sufficientemente determinata, secondo lui, se egli non la riportasse nella sua essenza alla verticale assoluta, e se non le desse un orientamento vettoriale; il paragone ci illumina: da una parte il sublime è la

cima più alta – non si parla forse di «punto sublime»? – e dalla quale si scorge l’universo intero; dall’altra, *bisogna raggiungerlo*, il che suppone un conato e forse anche un’ascesa, comunque un’intenzione fondamentale: le vette in se stesse sono pure attese inerti; chi è sublime è l’uomo che vi si arrampica, strappandosi d’un sol colpo (o a prezzo di esercizi penosi e ripetuti) alla condizione umana. Così l’ignominia: è il triste coraggio – ancora ammirevole, tuttavia – di estirparsi dall’umano, tuffandosi nella lordura: l’ignobile è *orientato*, in certo modo, vi si ritrova lo stesso conato, cioè a dire lo stesso disprezzo della nostra specie, e l’intenzione fondamentale di *non esser più uomo*. Si desterà stupore, dunque, accelerando infinitamente la caduta, facendosi palombaro o speleologo, e si potrà, sub-uomo dichiarato, contemplare il genere umano *dal basso*, vale a dire nella verità del rancore. Non è tutto: per un figlio Flaubert, l’ignominia richiede coraggio; maledetto da un padre illustre, egli è in preda agli altri, a tutti gli altri, a quella folla che non domanda se non di confermare il Verdetto: tuffarsi nell’ignobile, come Marguerite nella Senna, vuol dire metterli a tacere, dando loro *più che ragione*, si supera il loro disprezzo dal disotto, rendendosene indegni. Non sarebbe forse che, in un punto invisibile – come le parallele si uniscono all’infinito – la vetta più elevata e il fondo dell’abisso si ricongiungono? Gustave non è lontano dal pensarlo. Vi è una circolarità segreta dell’Alto e del Basso. Ma perché egli se ne persuada del tutto, occorrerà la Caduta del ’44. Quel che è certo, in ogni caso, è che la scelta orgogliosa di cadere nella sub-umanità, non viene, secondo Gustave, che *dopo* l’impossibilità riconosciuta d’innalzarsi al disopra degli uomini. Avremo l’occasione di tornarvi su lungamente. Notiamo, in ogni caso, che egli conserva tutte le sue simpatie ai tuffatori ignominiosi, anche se sono altri da lui. Quel che invece merita il suo disprezzo, è la stabilità compiacente che si trova negli ultimi gradini dell’umanità: «Chiamo borghese tutto ciò che pensa bassamente». Il Basso, qui, non è cercato per disperazione: vi si sta – e d’altronde esiste dell’ancora più basso: il borghese è uomo e si paga il lusso di disprezzare gli ignobili sublimi; là ci si trova a proprio agio. L’ignobile e l’insoddisfazione nata dall’assenza infinita del Padrone; il borghese è

soddisfatto. Cieco dunque dinanzi all'immensa scala della Creazione, che lo schiaccia, e il cui «punto sublime» – nonostante la panca che vi si trova per consentire d'ammirare il panorama – resta deserto indefinitamente. Quando egli è il «*Garçon*» o esegue, davanti ai Goncourt, i più abbottonati dei suoi confratelli, la danza dell'Idiota, Gustave *recita* la parte dell'ignobile. Ma vedremo che codesta commedia ha un significato profondo. Forse, d'altronde, non può che *recitare* l'ignominia, forse i bassifondi abissali non sono più accessibili delle vette. Avremo più tardi da decidere su ciò.

Per ora, ricordiamoci che la prima opera conseguenziale del giovane maledetto è *Le Voyage à l'enfer*, e che egli vi si dipinge come un Colosso, che medita sul mondo dall'alto dell'Atlantide. Il viaggio al quale Satana lo invita, non può servire che a farlo scendere: egli volerà, certo, ma basso, per vedere l'uomo più da vicino. Nella sua ultima opera pubblicata, i *Trois Contes*, Julien l'Hospitalier si accanisce su se stesso e, senza cadere nell'ignobile, cerca l'abiezione fisica. Quando avrà toccato il fondo – al punto di dividere il giaciglio con un lebbroso e di riscaldarlo aderendo col corpo contro quella carne imputridita – Gesù lo porterà in Cielo. Tra quei due estremi, troviamo molto spesso delle elevazioni, che sono cadute rovesciate: è Satana che trasporta negli spazi interstellari Smarh e Antonio spaventati; in questo caso, il sublime si trasforma non certo in ignobile, ma in orrore o disperazione: *non c'è niente lassù*, se non ammassi di molecole: il meccanicismo ha ragione, *dunque* non vi è né alto né basso. Rare sono le persone – Nietzsche ne fa parte per tutt'altre ragioni – che attribuiscono tanta importanza alla verticalità. E, in più, bisogna notare che certuni – come l'autore di *Zarathustra* – cercano di conformare le strutture dello spazio oggettivo, in cui vivono, con quelle del loro spazio interiore: non è un caso se Nietzsche ebbe – o credette avere – la sua illuminazione fondamentale a *Sils-Maria*. Ma Flaubert resta, per quasi tutta la vita, davanti alla propria scrivania; per il resto, è un uomo di pianura, un normanno, i cui spostamenti reali accadono quasi sempre al livello del mare – che risalga il corso del Nilo o ricerchi le tracce della Cartagine punica; una volta nella vita ha passato per la sua salute qualche giorno in montagna, a Kaltbod-Rigi. Vi si «annoia da crepare». Disturbato dai clienti dell'albergo – tedeschi: li detesta

dal '70 –, dice senza calore: «Il paesaggio è molto bello, certo, ma non mi sento disposto ad ammirarlo».\*\*\*\*\* Tuttavia, quest'uomo di pianura, quest'uomo di scrivania, passa la sua vita a salire e a scendere, a volar via come un'aquila, per cadere poi a capofitto, a posarsi, a librarsi, a inabissarsi, si fa di volta in volta talpa – e gratta sotto terra alla ricerca del «fatterello vero» – e coscienza di altissimo volo che si aggira nel vuoto intorno alla terra; l'umiliazione lo getta in basso, ma (lo dice in tutte lettere) l'orgoglio lo fa rimbalzare in alto; oppure, correndo dietro all'Arte, col naso in aria, precipita in un pozzo, come l'Astronomo della favola. Le sue opere e la sua corrispondenza contengono un numero incredibile di metafore e d'immagini che mirano a ridurre il suo comportamento, quello degli altri, o i suoi rapporti con coloro che, secondo lui, pretendono, abusivamente, di essere suoi congeneri, a traslazioni positive o negative, lungo la verticale assoluta, o a rapporti stabili, definiti dalla sola verticalità: al disopra, al disotto.

In questo sistema di simboli, una cosa finisce col colpire: i due termini assoluti, il più alto, il più basso, anche se egli non riesce a raggiungerli, non sono affatto fuori di Gustave, ma in lui: il suo spazio personale è circoscritto. Quello del credente si prolunga all'infinito sopra la sua testa, e, sotto di lui, fino all'ultimo cerchio dell'inferno: insomma, la verticale lo impala e lo attraversa. In un albergo costruito su una delle più alte vette di Francia, e su uno di quegli album destinati ai commenti della clientela, ho letto questa sciocchezza significativa, scritta e firmata da una coppia cattolica in viaggio di nozze: «Più vicini a te, mio Dio!». Si prova ripugnanza a immaginarsi codesti giovani sposi e le loro notti: d'accordo. E tanto più mi figuro, quando si è credenti. Non importa, questa sciocchezza indica chiaramente che la Fede strutturava ciò che i *gestaltisti* chiamavano il loro «spazio odologico». Dio è *in alto*, al di là delle stelle, l'anima, dopo la morte, salirà verso di Lui. Intanto, il corpo si riavvicina al Cielo, salendo sui monti. Ecco l'estensione strutturata: un termine assoluto è preso perpetuamente di mira, non foss'altro che con un rimanere in piedi, che diventa slancio, la calotta cranica si spinge verso Dio. C'è anche, fra gli atei, gente che – per orgoglio o per tutt'altra ragione – si sente schiacciata da



ciò che strapiomba: la verticalità si struttura in *caduta*, in frana; non hanno pace finché non si trovano alla massima altezza. Di questa sistemazione simbolica dello spazio, di queste linee di forza che, secondo le nostre opzioni infantili, lo solcano e ci riflettono la nostra *imago*,<sup>\*\*\*\*\*</sup> Flaubert non se ne cura: per lui, la distesa esteriore non è che l'inerte luogo della nostra residenza. Abbiamo visto, tuttavia, che egli si definisce ai propri occhi con la trans-ascendenza. Ma questa, si dirà, non sembra strapparla a se stesso, benché sia, per definizione, una pulsione verso l'Essere supremo, un superamento di sé dall'Alto. Gli è che il Creatore e il *pater familias* hanno mancato entrambi al loro dovere. Se Dio gli avesse fatto il favore di esistere, e suo padre quello di lasciarsi amare, Flaubert li avrebbe collocati ben al disopra di sé, allo zenit. Ma poiché tutto gli è stato rifiutato, poiché lo si chiude a catenaccio nella sua classe sociale, egli vede in essa la Bassezza, il soggiorno riservato a «tutto ciò che pensa bassamente». In un certo modo egli vi è abbarbicato; in altro modo, essa è in lui come la sua natura borghese, e vedremo che non lo ignora. È la meschineria, è la grettezza, ma bisogna ben confessarlo, è la realtà; egli talvolta si dice: è la *mia* realtà. Perciò riconosceremo che vi è, malgrado tutto, una strutturazione dello spazio odologico: *verso il Basso*. La caduta *al disotto dell'uomo* verso la sub-umanità si è iscritta in questo corpo in permanenza. È ovvio: abbiamo visto che la sua costituzione passiva si traduce, in caso di contrarietà, in una tendenza permanente allo svenimento. Ora, questo non è soltanto, per Gustave, la perdita dei sensi: è rinuncia allo *status* d'essere umano e adozione intenzionale di quello di cosa: Garcia, svenuto, è scopato via come spazzatura, è spazzatura. Così, siccome in Gustave la contrarietà è continuamente rinnovata, la tentazione di sfuggire alla condizione umana con la reificazione è iscritta in permanenza nel suo corpo. Il desiderio di morire, d'essere un giacente di pietra, di trasformare in sé la materia vivente in materia inanimata, e quello di sfuggire agli uomini scegliendo per rancore la sub-umanità, sono una sola e medesima vertigine, un'attrazione della sua grande carcassa, *sentita* dal suolo. Si tratta proprio di una determinazione interiore, ma questa è vissuta come un rapporto esterno-interno, con la distesa esteriore: la passività, nella sua impossibile rivolta, si vede come

una caduta sempre imminente e provvisoriamente differita. Lo star fermi in piedi, sentito dalla giovane coppia cattolica come una gloriosa spinta verso il cielo, è vissuta al contrario da Gustave come una minaccia permanente di *cadere*. Egli d'altronde cade, cade senza tregua: si abbandona, *si lascerà cadere* sul divano di Croisset, cento volte al giorno, e vedremo che il senso primordiale dell'«attacco di nervi» che lo getta a terra nel '44, è di essere una caduta radicale, e consentita, al disotto dell'umano. In una parola, il suolo rappresenta *per il suo corpo* una perpetua sollecitazione a cadere nell'ignobile. Il carattere simbolico di tale attrazione si manifesta curiosamente nel fatto che Gustave, cadendo, come si dice, *a faccia avanti*, si ritrova, nei suoi sogni, disteso, per miracolo, *sul dorso*. L'ignominia, per lui, è la caduta, ma essa non è vissuta come compiacenza all'ignobile: egli non guarda mai questa terra screpolata, dove corrono gli insetti; disteso, toccando il suolo con le spalle, con gli occhi rivolti verso il cielo vuoto, la sua dannazione consiste nel contemplare, al disopra di sé, la gerarchia cosmica da cui è escluso. Non è inutile notare che può, nell'estasi quietistica, capovolgere i segni: ricordiamoci di quell'acqua benedetta giacente, distesa nella sua acquasantiera, che riflette le alte nervature del cielo. Diciamo semplicemente che, per la maggior parte del tempo, il segno è negativo: gli occhi sono aperti, ma non vedono che il mondo orribile degli uomini, che il trionfo dei cattivi.

In un certo senso, dunque, il Basso è una determinazione dello spazio interiore: in questa distesa soggettiva, quando si è in basso, distesi su un letto di sporcizia, si guarda verso l'Alto. Ma è, d'altra parte, un superamento di sé verso un luogo esteriore, una certa maniera che ha Gustave di sentire il proprio corpo, come se, da un momento all'altro, stesse per cadere, per cessare di vivere. Coloro che hanno letto l'inizio di questo libro, non se ne stupiranno: ho mostrato che, fin dall'infanzia, egli si sente come un soldato ferito, esausto, che gli altri trascinano, e che ha la tentazione permanente di lasciarli continuare da soli la loro strada, e di stendersi per aspettare il nemico. A livello della soprastruttura, la caduta diviene tuffo, l'inferno piuttosto che il libero pensiero. Ciò vuol dire: meglio bestemmiare che non credere. La ragione per la quale codesta determinazione interiore si trova ad

essere in pari tempo un montaggio del corpo (disposizione a cadere) e una strutturazione trascendente di quanto lo circonda, si trova in primo luogo nel fatto che il tuffo nell'Inferno – che, in quanto tale, potrebbe restare una determinazione interiore di un agente pratico, deciso a raggiungere con la ribellione le profondità abissali di se stesso – non può viverci, in un agente passivo, che sotto la forma di una brusca abolizione del tono muscolare. Tanto più che Gustave non assume mai le responsabilità dei propri mutamenti di stato: i suoi genitori l'hanno costituito in modo che egli li attribuisce necessariamente a una forza esteriore. Per questo motivo, vivrà necessariamente le proprie velleità di caduta come una vertigine risultante dal fascino che esercita su di lui una realtà estranea, o, se si preferisce, dall'attrazione terrestre, in quanto essa è sentita come un richiamo del peggio – e, in pari tempo, come la sua verità di materia inerte e ossessionata dalla vita. Bisogna aggiungere che, su un altro piano, codesta *posizione* che l'attira – stendersi sul dorso, schiacciato, ridotto all'impotenza – simbolizza ai suoi occhi, senza ch'egli possa dichiararlo esplicitamente, il ritorno alla sua prima infanzia, alla culla, il vano appello alle forti mani materne, perché ricomincino all'infinito quel lavoro diligente che doveva produrre un uomo e che non vi è riuscito. Su questo punto avremo occasione di tornare ulteriormente. Notiamo soltanto che codesto desiderio, in sé, supera tutte le determinazioni interiori di Gustave, poiché si riferisce a un tempo trascorso, a un luogo scomparso, a una posizione reale ma che non può riprodursi. Finalmente, nel sistema simbolico che abbiamo appena descritto, il Basso si propone da sé alla percezione: è visibile e tangibile. Così, il limite inferiore dello spazio soggettivo si trova ad essere, in Gustave, tutt'insieme una determinazione immanente del vissuto e un legame simbolico col mondo trascendente: vedremo che egli cadrà, che non smetterà più di cadere, dopo il '44, o di temere la caduta – al punto di non voler più spostarsi che in carrozza – e che non smetterà di coltivare l'ignobile – al punto da spaventare i Goncourt coi suoi discorsi – come se il suo gusto per la lordura – che, beninteso, maschera un disgusto profondo – rappresentasse la disperazione del Diavolo e il suo accanimento a sfidare Dio, mostrandoGli gli orrori della Sua Creazione.

Vi è un Basso, vi si può cadere: ecco perché lo spazio simbolico è sottinteso da una strutturazione dello spazio circostante. Non vi è un Alto. Oppure, se si vuole, ve ne è uno. Ma inaccessibile; si può fare il gesto di arrampicarsi su una collina, su una montagna; per Gustave, non sono che nidi di talpe; bisognerebbe poter innalzarsi fino al Cielo e, a portata dell'uomo non c'è alcun atto che potrebbe almeno simbolizzare codesta ascensione. Gustave parla volentieri di *spiccare il volo*; nelle sue novelle fantastiche, le sue creature dispiegano volentieri le ali; ma il linguaggio stesso lo tradisce: pretende di descrivere un movimento umano, mentre non fa, tutto sommato, che prestarci i poteri degli uccelli. L'Alto, dunque non può esistere che come determinazione dello spazio interiore: sarà, se esiste, la possibilità che ha Flaubert di sfuggire a se stesso, senza uscire dalla propria pelle. È la speranza pazza, l'illusione cosciente di sé, l'irrealtà vissuta del movimento soggettivo a portare verso esseri che sarebbero *in lui*, superiori a lui stesso, e che non si manifestano. In altri termini, l'ascensione verticale, sulle prime impossibile fervore, diverrà alla lunga il movimento immaginario col quale Gustave si irrealizza verso degli Irreali. In particolare, verso quell'Irreale che è lui stesso in quanto suddito dell'Orgoglio. Ma, lo vedremo, l'irrealtà, per Flaubert, non è l'assenza di ogni realtà, ne è la contestazione. Da questo punto di vista, una luce nuova illumina, per lui, l'impossibilità radicale di afferrare Dio, se non come il polo dell'Immaginazione, preso astrattamente di mira al termine di una derealizzazione sistematica e ascendente di se stesso: non sarebbe forse un messaggio di cui si è perduto il codice? Gustave non deciderà mai esplicitamente se il posto d'onore in quell'empireo inferiore è riservato a un ospite assenteista ed arcigno, ma che esiste, o se, supponendo che non esista, tocca a lui stesso d'innalzarsi fino al trono e di sedervisi, per il motivo che il movimento ascensionale ha, di per sé, un valore sacro. Ma, in effetti, nessuna decisione è richiesta, e le due ipotesi non fanno che esprimere diversamente una medesima cosa: se Dio esiste, tutto accade, per Gustave, come se Egli non fosse; poiché Egli non verrà mai a occupare il posto che Lo attende, il movimento della Fede, sempre seguito da un favoloso capitolombolo e sempre ricominciato, è dunque, agli occhi dell'invisibile spettatore, un merito del giovane Sisifo, poiché questi, per

quanto disperato, non acconsente mai alla propria disperazione. E se, malgrado tutto, il giovanotto si lascia andare a credere che Egli non esista, bisogna che questo abbandono sia contraddetto sotterraneamente da un'invisibile Fede, altrimenti l'ascensione, lungi dal sembrargli un merito, non varrebbe la pena d'esser tentata, foss'anche per una volta sola. In altri termini, ogni tanto Gustave spicca il volo verso le regioni superiori della sua anima, nella speranza d'incontrarvi finalmente il fervore e la fede, pur essendo cosciente che non vi troverà nient'altro che se stesso. E ogni tanto, sotto il pungolo della vergogna, si arrampica al sommo di quell'anima deserta, per incontrarvi nella propria orgogliosa verità, cioè a dire, quale dovrebbe essere. Dio non è neanche nominato: ma chi dunque farebbe di questo volo un merito assoluto, se non colui che ha distinto per sempre il fuoco puro delle Altezze dagli oscuri brulichii delle Bassure? La trascendenza di Gustave non lo fa uscire da se stesso: essa non si cambierà mai in quel vero superamento verso la trascendenza che è la Fede; e quando l'utilizza per elevarsi al disopra d'un ingiurioso scacco e dei sarcasmi che lo corrodono, sa di non poterlo fare che strappandosi alla realtà, per installarsi, principe immaginario, sul suo trono. Ma benché codesta verticale interiore, lungi dall'essere parte di un vettore infinito, sia un infimo segmento di una retta spezzata ai due estremi e divisa da ogni altra linea, in basso come in alto, con una *soluzione di continuità*; benché il movimento ascensionale – come d'altronde il suo contrario, il tuffo – non possa condurre Gustave dall'apparenza all'essere, ma, partendo dal reale, lo conduca, attraverso una derealizzazione progressiva, fino all'apparenza pura, resta il fatto che quella scaletta interiore non si dia mai a Gustave come relativa alla sua persona. Al contrario, essa ha ricevuto l'Alto e il Basso come determinazioni assolute. Talvolta, lo sappiamo, il giovanotto, al termine della sua ascensione, trova il Diavolo che, manifestamente, è il Signore del Basso; non c'è che fare: se il Maligno è in cielo, è perché vi è entrato con l'astuzia e che ne sarà ben presto scaraventato fuori, o, se vi si installa, lo fa perché egli è Gustave stesso o, meglio ancora, perché è lui l'Onnipotente. In ogni modo, ciò che è in alto, bene o male che sia, è adorabile, è la Norma, il principio di tutti i valori. Ciò che è in basso, quale

che ne sia la natura, è l'Ignobile, formidabile putridume, perso e salvato dalla propria disperazione. All'infinito, può darsi che i due termini si uniscano: qui, ora, nella coscienza di Flaubert, una potenza infinita li distingue e li contrappone, ma, lungi dal definirli con tale opposizione, dà a ciascuno un significato indipendente – come se il Basso potesse esistere anche se si abolisse l'Alto –, allarga la sovranità di ciascuno a un intero settore dell'Essere. Tutto accade, per Flaubert, come se quel troncone di verticale, decaduto, andato a finire in una testa umana, vi stesse in piedi da solo e, pur non potendone uscire, continuasse a indicare le due direzioni cardinali dell'Essere. O piuttosto, come se il Creatore, con la sua destra onnipotente, lo tenesse in equilibrio, rigidamente puntato verso il Cielo e verso l'Inferno. L'inflessibilità di quel palo doppiamente indicatore sarebbe dunque, per Gustave, la prova silenziosa dell'esistenza di Dio. *A condizione di non parlarne mai*, poco importa che non vi sia nessuno sulle vette: *le vette ci sono*, ecco tutto; agli antipodi come a Rouen, esse sono *assolutamente* al disopra delle pianure e delle vallate, e il cielo è *assolutamente* al disopra delle Alpi e delle Ande. Per tal ragione salire, scendere, sono attività sacre; e l'Alto e il Basso sono per Gustave come lo ying e lo yang per l'antica Cina, forze di attrazione e principi di classificazione. Vi torneremo più tardi: notiamo semplicemente che l'anima di Gustave è in perpetuo movimento, e che egli si trasporta senza tregua al disopra di sé, nel disprezzo stoico e sacro del genere umano oppure, nella ricerca angosciosa d'un principio, al disotto di sé, per punire il suo genitore dannandosi per disperazione o cadendo nella sub-umanità. Dunque egli rifiuta di essere sé? Eh sì! Gli è che il sé, per il giovanotto, non è affatto un'«essenza particolare e affermativa», è la sua dimensione in profondità o, se si preferisce, il suo appartenere a una classe, vissuto come un Destino. A questo livello, una religione arcaica sussiste: la credenza nel Fato. Del Padreterno egli dubita senza tregua; non ha mai dubitato di questa divinità feroce e beffarda. Il peggio è sicuro, perché il *pater familias* ha maledetto il proprio rampollo. Ma anche, messa da parte ogni maledizione – perché questi è costituito in modo tale che l'avvenire non può essere per lui che un oggetto di spavento. Chi ne dubitasse, questa lettera basterebbe a

convincerlo. Ha compiuto diciassette anni, quando la scrive a Ernest Chevalier:\*\*\*\*\*

«Che cosa farai, che cosa conti di diventare? Te lo domandi qualche volta? No: che te ne importa? E fai bene. *L'avvenire è quel che vi è di peggio nel presente.* Questa domanda: *Che cosa sarai?* gettata all'uomo, è un abisso aperto dinanzi a lui e che si avvicina sempre più, via via che egli procede. Oltre all'avvenire metafisico (di cui me ne frego, perché non posso credere che il nostro corpo di fango... i cui istinti sono più bassi di quelli del maiale... racchiuda alcunché di puro e di immateriale, quando tutto ciò che lo circonda è così impuro e così ignobile), oltre a quell'avvenire, vi è anche l'avvenire della vita... *Io sono di quelli che sono sempre disgustati l'indomani, ma ai quali l'avvenire si presenta senza tregua...* ciò che ha il mondo di più bello, modestamente me l'ero dato in anticipo. Ma tu non avrai, come gli altri, che la noia durante la vita e una tomba dopo la morte, e la putredine per l'eternità...».

Gli è che, per l'agente passivo, l'avvenire non si presenta mai come *da fare*, ma *da subire*. Un giovane, se è attivo, ha tendenza a esagerarsi i propri poteri: la sua vita non sarà nient'altro che la *sua* impresa. Egli ignora che se, come dice Hegel, nell'azione il contingente si trasforma in necessario, e il necessario diventa contingente, questo fa sì che l'impresa stessa ingannerà, realizzandosi, colui che la intraprende, perché ciò che sembrava a questi il più necessario, ciò che doveva essere la sua oggettivazione fondamentale, diviene alla lunga l'origine, del tutto contingente, della prassi iniziata mentre certe condizioni che egli giudicava contingenti, o che ignorava, le daranno a poco a poco il suo inaspettato volto di cosa necessaria. Gustave invece si giudica senza potere sulla propria vita: essa gli avverrà necessariamente *altra*, e la sua necessità trasformerà di momento in momento in semplice contingenze trascurabili, o meglio come occasione di realizzarsi – distruggendoli o ridicolizzandoli – contro i suoi desideri più fondamentali. Bisognerà viverla, tuttavia, cioè a dire, foss'anche nella «rabbia e nell'impotenza», farla propria, lasciarsi definire da essa, e allontanarsi progressivamente da ciò che si voleva essere, per morire definitivamente *altro*, traditore dei propri sogni, delle proprie ambizioni, dei propri impegni

di gioventù e, ciò che è peggio, disprezzandoli. In tal senso, è di se stesso che ha paura, di quella scolopendra che lo disgusta e che sta per diventare. Tale abietta metamorfosi è sacra nella misura in cui, per Flaubert, non è il caso, né semplicemente il corso delle cose a realizzarla – benché queste si faranno i docili mezzi della sua trasformazione: è la volontà sovrana del Padre, truce idolo il quale esige che sia immolato il suo figlio minore. A questo livello, come si vede, il sé di Gustave non può darsi, né viverci, come un insieme articolato e permanente di caratteri distintivi: questi, effettivamente, se pure esistono (il desiderio di gloria ne è uno, in ogni caso), non sono presenti che per essere beffati e sostituiti da altri. È un processo interminabile che resta in gran parte futuro, ma che egli può vedere per intero grazie a quella certezza sacra che gli spalanca la vita in ogni istante, fino all'ultimo: «Studierò Legge, prenderò la laurea, e poi andrò, per finire degnamente, a vivere in una piccola città di provincia come Yvetot o Dieppe, con un posto di sostituto o di procuratore del re. Povero pazzo, che aveva sognato la gloria».\*\*\*\*\* Non vi è contraddizione *logica* nell'idea che un procuratore del re possa scrivere un buon libro. Tuttavia, la contraddizione esiste. Diciamo che essa non è nella forma, ma nel contenuto di queste due idee: pubblico ministero, capolavoro. È questo che Gustave vuol dire: l'opera che egli ora vuole scrivere, sa che non la scriverà. Non che il mestiere di un sostituto sia assorbente a tal segno, né che il talento – non ne sa nulla, non ne saprà mai nulla – gli faccia necessariamente difetto. Non la scriverà, *perché sarà divenuto procuratore del re*, perché penserà, parlerà, agirà da procuratore, e perché i procuratori disprezzano i libri, giungono talvolta a far imprigionare coloro che ne hanno scritti, ma per niente al mondo vorrebbero scriverne, anche se si ricordano, con un sorriso, che, all'epoca della loro ingenua giovinezza, hanno sognato di essere scrittori. Morte e trasfigurazione di Gustave, tale è l'avvenimento sacro di quella religione selvaggia: ciò che brucio, lo adorerò; ciò che adoro, lo brucerò. Il Sé non esiste: diviene il contrario di se stessi; bisogna spiare ogni istante, mettersi alla posta dell'avvenire immediato, per sorprendervi l'insensibile cambiamento che prepara il lontano Avvenire. Tutto quello che ancora non è, è sospetto, foss'anche il prossimo giro di ruota del calessino:



la scolopendra futura penetra l'infelice ad ogni respiro. Codesto spionaggio di sé è sicuramente benefico per un giovane che già non si ama poi troppo. Insomma, il Fato, il Sé, è la profondità temporale di Gustave, quella «caduta orizzontale» di cui ho parlato più sopra. Si noterà che è, inoltre, la realizzazione del suo *appartenere a una classe*: nato nei ceti medi, da un padre che esercita una professione liberale, un bambino, invaso suo malgrado dal liberalismo, si destina a sua volta a una professione liberale. E, in certo modo, tale realizzazione può ben passare, *anche oggettivamente*, per un Fato: l'uomo è il figlio dell'uomo, e suo padre, generandolo nella classe in cui è nato lui stesso, lo costringe, fin da prima della sua nascita, a farsi ciò che è.

Codesta classe, Gustave la rifiuta – vedremo perché – ma l'epoca è tale, che non gli è stato dato il mezzo di sfuggirvi. Non ve n'è che uno: il declassarsi. E non basta: occorre che sia possibile. Ora, nel 1830, terminava di morire la realtà sociale che avrebbe potuto rendere effettive le sue ascensioni e anche i suoi capitolomboli: la Religione – quale, per lo meno, Gustave l'ha conosciuta – non essendosi adattata alla nuova borghesia, apparteneva ad un sistema di cui si ignorava ancora che fosse definitivamente superato. Il piccolo Gustave ritrovava in essa l'immagine d'un reclutamento mezzo rovinato, ancora affascinante, di cui i suoi genitori gli dicevano che era stato ristabilito dopo il ritorno dei Borboni. La borghesia, lentamente, obliquamente, non progredisce che verso se stessa: vi si nasce, oppure vi si entra, automaticamente, da qualunque classe si provenga, a condizione di adempiere a certe condizioni di ordine essenzialmente economico. Nell'aristocrazia bisognava, in linea di principio, esserci nati. Vi erano delle eccezioni, è vero; ma severamente controllate. Non vi s'incontravano degli intrusi, non vi si viveva nell'ignobile promiscuità borghese: i più alti dignitari di codesta classe fortemente gerarchizzata, si curvavano talvolta verso l'élite delle classi inferiori e li reclutavano *dall'alto*, indicando i migliori al capo supremo, al principe per diritto divino che, in nome di Dio, li *nobilitava*. Il ragazzetto, in verità, non era nemico di un simile reclutamento, di questo richiamo dall'alto. Sua madre pretendeva di essere *nata bene*; il dottor Flaubert

lasciava dire: questo rurale poneva la sua passione nel libero pensiero, ma nulla permette di credere che fosse repubblicano; anzi, aveva ereditato dal padre un vecchio fondo di monarchismo e, se aveva qualche rivendicazione politica da avanzare – ciò di cui possiamo star sicuri – era un abbassamento del minimo di censo, che gli avrebbe permesso talvolta di dire la sua parola in una società monarchica. Non occorre di più perché il bambino fosse legittimista. Ne abbiamo l'indicazione nella sua Corrispondenza.

Certo, non è mai stato tenero per i Borboni. Ecco tuttavia il più bel ricordo della sua infanzia, quale egli lo richiama a Louise, malinconico e orgoglioso: «Un giorno che la duchessa di Berry passava per Rouen e che passeggiava lungo il fiume, ella mi notò, nella folla, tenuto in collo da mio padre che mi sollevava perché io potessi vedere il corteo. La sua carrozza andava al passo, ella la fece fermare e si compiacque di guardarmi e di baciarmi. Il mio povero padre rincasò felice di questo trionfo. È il solo che io mai riporterò. Trasalisco ancora al pensiero di quel movimento di gioia orgogliosa che ha dovuto agitare quel grande e buon cuore estinto».<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Vi pensa ancora nel '59: nell'autobiografia comica che dà a Feydeau per farsi beffe del genere, non manca di ricordare: «La duchessa di Berry fece fermare la sua carrozza per baciarmi (storico)».<sup>\*\*\*\*\*</sup> Bisogna riconoscerlo, tutto, in questo incidente, è fatto per renderlo indimenticabile: vi è il padre, prima di tutto, l'età dell'oro non è ancora finita; quel libero pensatore – il quale, come si vede, non detestava la monarchia – ha avuto cura di porsi sul passaggio dell'Altezza Reale, e ha portato con sé il figlio minore per farlo partecipare a quella sacra gioia. Meglio: lo ha sollevato sulle braccia verso quella graziosa donna numinosa; il buon Signore di Gustave lo innalza, lo porta, passivo, verso il Cielo, e il bambinetto ha la gioia di sentire quella forza virile penetrare il suo corpo intorpidito. E che fa il Genitore, se non presentarlo a Dio, o piuttosto – perché la futura avventuriera che conoscerà le prigioni di Luigi Filippo recita qui il suo ruolo – alla Vergine Maria? Presentazione seguita da elezione. La duchessa di Berry si curva, e distingue fra tutti il bambino che le viene offerto: ordina al cocchiere di fermare la vettura, prende il piccino dalle mani paterne, lo tiene fra le proprie; rappresentante d'un potere per diritto divino, ella accetta

l'omaggio e lo sigilla con due baci sulle guance del vassallo, abbraccio simbolico che lo consacra. Non è tutto: quello che il bambino acquista in un istante è ciò che il suo cuore ha sempre desiderato, ciò che è sul punto di perdere per sempre: diventa l'orgoglio di suo padre. Quella gloria che Achille-Cléophas gli permette di condividere, quando entra, illustre, al trotto dei suoi due cavalli, in un villaggio emozionato, Gustave gliela rende tutta intera in un istante d'abbarbagliamento: è, dice, un trionfo. Ecco ciò che cercherà, invano, dopo la Caduta, di ritrovare, ecco ciò che gli farà desiderare prestissimo la gloria: che un nuovo trionfo susciti in suo padre «un movimento di gioia orgogliosa», e il bambino maledetto avrà riguadagnato ciò che ha perduto. Ma Gustave scrive ciò molto dopo la Caduta, e subito aggiunge che è il solo trionfo che mai riporterà. Falsa modestia? No; sicuramente, davanti a Louise non può impedirsi di posare e, per ragioni evidenti, ha scelto, quella sera, di recitare una parte di «grande sventurato», ma non fa che *utilizzare* il proprio profondo convincimento: il peggio è sicuro, ciò che segna a qual punto quel primo trionfo ha contato ai suoi occhi. In quell'epoca, Gustave, abbacinato, sentì la propria elevazione come un contatto col soprannaturale, ma non se ne stupì: era l'età dell'oro, suo padre lo amava, e quell'amore che lo strappava alla contingenza naturale era la vera supernatura, il miracolo permanente che rendeva possibili tutti i miracoli. Più tardi egli è tornato, dopo la caduta, su questo episodio, vi ha ripensato *nell'amarezza*, l'ha evocato per rancore, per disperazione: la Caduta gli sembrava giustamente l'avvenimento capitale che non poteva cancellarsi se non col ritorno di quel trionfo mentre lo rendeva definitivamente impossibile. Tale impossibilità ha contemporaneamente attinenza con l'«*anomalia*» e con la scomparsa delle due convinzioni indispensabili al manifestarsi della supernatura: la Santa Monarchia e il potere sacro del Genitore, che si riflettono l'una nell'altro, il Re per diritto divino che conferma l'onnipotenza del *pater familias* nella persona del figlio.

Ciò che apparirà più convincente ancora è che Gustave evoca questo ricordo per far comprendere a Louise una frase che scriveva a Eulalie Foucault: *\*\*\*\*\** «Te ne domanderai il senso», dice alla sua amante, «è

quando dico che sono imbruttito». E aggiunge: «Dieci anni fa dovevi conoscermi. Avevo una distinzione del volto che ho perduta; il mio naso era meno grosso e la mia fronte non aveva rughe». Dieci anni: nel 1836, dunque, a quindici anni.\*\*\*\*\* Nonostante la sua volgarità deliberata, ha la cortesia di non scrivere: era nel 1840 che si sarebbe dovuto conoscermi, a Marsiglia, quando Eulalie mi ha ghermito. Quel che è certo è che la signora Foucault lo ammirava senza riserve: avrebbe egli avuto, altrimenti, la falsa precauzione di avvertirla che era imbruttito? E la Musa? Essa deve ripetergli cento volte al giorno – quando lo vede – che lo trova bello, poiché egli si prende la pena – ancora sadismo – di spiegarle dolcemente, gentilmente, quella frase di cui essa non può mancare di «domandarsi il senso». Qualche anno prima, in teatro, mentre, dopo l'intervallo, tornava al suo posto, accompagnato dalla sorella Caroline, gli spettatori furono così colpiti dalla loro splendida giovinezza, da scoppiare in applausi. Ciò che è notevole è che Gustave non se ne curi: quel plebiscito ha un non so che di repubblicano che lo nausea. Egli si guarda spesso allo specchio, lo sappiamo; talvolta con un immenso stupore, altre volte ridendo di compassione, molto raramente con soddisfazione, mai per narcisismo. Tale narcisismo, tuttavia, egli lo immagina: che Gustave si sia irrealizzato, talvolta, in Mazza, che si sia masturbato, carezzandola sulla propria pelle, vedremo che ciò non è da mettersi in dubbio. Ma, senza codesta mediazione attraverso l'immaginario, sembra che abbia avuto poche comunicazioni reali col proprio riflesso o con la propria persona: forse concepiva una certa vanità fredda quando, studente a Parigi, sapeva d'essere più bello dei propri compagni; ma i suoi problemi erano altrove. Ed avrebbe preferito cento volte di avere il naso storto e che un'eredità gli permettesse di pranzare al Tortoni. Bisogna dunque leggere queste dichiarazioni sorprendenti ricordando che, per Gustave, non esiste altra temporalità, dopo l'età dell'oro, se non quella dell'involuzione e della decadenza: dunque, la benedizione della duchessa lo ha preservato dall'imbruttimento naturale per più di dieci anni. A quindici, aveva conservato, intatti, i benefici di quell'abbraccio. E poi, a partire dal 1836, la decadenza incomincia, la carne riprende la propria opera e imputridisce pian piano. Forse che l'omaggio e la nobilitazione sono finiti con la caduta dei

Borboni? Senza forzare i testi, e soprattutto senza immaginare in Flaubert una credenza orientata verso il miracolo, si sarà colpiti da questa frase, dove egli tenta di spiegare la propria decadenza: «Vi sono ancora dei momenti in cui, quando mi guardo, mi trovo di bell'aspetto; ma ve ne sono parecchi, in cui mi faccio l'effetto di un grasso borghese. Sai che, nella mia infanzia, le principesse fermavano le loro carrozze per prendermi fra le braccia...?». In effetti, quel «trionfo» non si è verificato che una volta, ma la generalizzazione è significativa. La bruttezza, per Gustave, è l'esteriorizzazione del suo appartenere-a-una-classe: ciò che vede nello specchio è che la borghesia, in lui, guadagna terreno, si installa nel suo corpo, e che il lento invecchiamento di questo coincide con la detestata vittoria della volgarità: ritroviamo qui il Fato sotto il suo aspetto psicologico; è il Sostituto di Yvetot che si annuncia con quell'ingrossamento del naso, con quelle rughe. E, immediatamente, soprassalto d'orgoglio e di rabbia: «Sai che le principesse...». Questo ricordo non è suscitato logicamente dalla spiegazione che Gustave pretende dare a Louise: ha delle rughe, un grosso naso, meno distinzione; basta questo. Ma il pensiero affettivo che cammina sotto la scrittura passa ingenuamente da *distinzione a borghese*: egli diviene borghese perché non è più distinto. E, subito, l'idea regale si drizza nel fondo della sua memoria. Non si può essere distinti che da un superiore: io sono decaduto, ma, nella mia infanzia, le *principesse reali* mi hanno nobilitato. Quel bambino che, nelle braccia di suo padre, assisteva religiosamente al passaggio delle sacre carrozze della regalità, non ha che derisione, qualche anno dopo, per gli sfaccendati che corrono a veder passare Luigi Filippo: «Come sono stupidi gli uomini, come è limitato il popolo! Correre per un re... darsi da fare per chi? per un re!... Ah!!! com'è stupida la gente. Io non ho visto niente, né la rivista, né l'arrivo del re, né le principesse, né i principi. Sono uscito soltanto ieri sera per vedere le luminarie, e l'ho fatto perché mi hanno seccato». \*\*\*\*\* Non ha ancora dodici anni; sono tre anni che Luigi Filippo regna. Ha forse scoperto la vanità del principio monarchico? Lo si crederebbe, perché egli si dirà, per qualche mese, repubblicano. Ma noi sappiamo che conserva in sé, religiosamente, un ricordo di festa: non è poi tanto tempo che anche lui, in

compagnia di suo padre, era uno sfaccendato che aspettava l'arrivo della duchessa di Berry. E poi, decisamente no, non ha budella repubblicane. Se vuole la Repubblica, è prima di tutto per dispetto: i borghesi gli hanno rubato il *suo* re, colui che una sera, sul lungo-fiume di Rouen, l'aveva fatto suo vassallo. Essi l'hanno cacciato, hanno messo un re borghese, un falso re al posto suo. Che abbiano il coraggio di dichiarare ciò che sono, di manifestare la volgarità del loro egualitarismo, proclamando la Seconda Repubblica. Tiene il broncio a quella mascherata, si rinchiude. I suoi genitori, che, prima di tutto, sono governativi, lo esortano a uscire: papà Flaubert, senza dubbio, con qualche riflessione maligna, lo avrà «seccato» – forse mettendo in dubbio la sincerità del suo nuovo atteggiamento. Se tale è il caso, il medico-filosofo si è ingannato: il disprezzo che Gustave ostenta per il re-cittadino nasconde ciò che bisogna ben chiamare il suo legittimismo.

Noi lo conosciamo: c'è appena bisogno di dire che quel legittimismo di frustrazione sarà vissuto nel rancore. Non soltanto contro i borghesi regicidi, ma anche contro i Borboni. L'aristocrazia è esistita, logora e brutale, ma santificata dalla sua devozione fanatica alla Casa Reale: i suoi errori, e la stupidità dei re, l'hanno perduta: la borghesia non ha conquistato il potere coi propri meriti, ma con la decadenza progressiva degli aristocratici. Dopo il 1830, i nobili tengono il broncio sulle loro terre, o s'imborghesiscono: non hanno più neppure il diritto di *onorare* e di *incorporare*. Al contrario, il borghese regnante, Gustave sa che è pronto a creare aristocratici a palate, ma questo diritto, che si è conferito istituzionalmente, non lo riceve da Dio, e, con questo, la nobilitazione non è che una mascherata, il Martedì grasso dei bottegai.

Gustave rimpiange di non essere *nato bene*? Avrebbe desiderato che un'aristocrazia qualificata gli desse delle terre e un titolo? Può darsi che talvolta vi abbia pensato: i giovani borghesi della sua età, quelli che nacquero venti anni prima o dieci anni dopo di lui, non hanno mancato di farlo: Hugo, per esempio, e Baudelaire; ahimè, persino Mallarmé.\*\*\*\*\* Ma Gustave, se talvolta si divertì, in segreto, a darsi del «Signor di Flaubert», non ne ricavò mai un vero piacere. Suo padre è un Principe della Scienza: a

dispetto del rancore, l'orgoglio Flaubert, in Gustave, gli viene dal Genitore e torna verso di lui e, attraverso lui, verso quella famiglia di cervelloni che misconosce il figlio cadetto. L'episodio che riferisce a Louise mostra esattamente ciò che egli avrebbe desiderato da una società legittimamente gerarchizzata: che il favore dall'alto lo *imponesse* a suo padre, consacrando con un pubblico riconoscimento le qualità eccezionali che questi gli contesta. Ma non per questo egli tiene a ricevere un titolo: difatti non prova simpatia che per le società aristocratiche, ma disprezza troppo gli aristocratici dei suoi tempi, per desiderar di diventare uno di loro. La consacrazione di cui fantastica sarebbe una nobilitazione marginale: quando la duchessa di Berry lo teneva fra le braccia, lo poneva di colpo al disopra di tutti, e lo strappava alla borghesia che oziava intorno alla carrozza, senza per questo integrarlo alla classe superiore. Gustave non chiede di più: che un robusto pugno disceso dal cielo lo elevi e lo ponga al livello più alto, *a fianco* dei grandi vassalli titolati, ma staccato da essi. Lo vedremo più tardi: non appena vorrà parlare di loro, proverà una gelosia folle per Diderot e per Voltaire i quali interpellavano familiarmente i monarchi: superiori ai re con la loro intelligenza borghese, erano superiori ai borghesi per aver meritato il favore dei re. Soli. Appartati. Aristocratici senza titolo. Che c'è di meglio?

È quel tipo particolare di *super-natura* che Gustave, dopo la Caduta, contro la maledizione paterna, contro la religione del Fato, doveva ambire *per prima cosa*. Pur persuadendosi che quell'accesso gli sarebbe rifiutato. In altri termini, vi fu in lui, per un certo tempo, in una coesistenza pacifica, un deismo senza eccessivo calore e l'aspirazione appassionata a un Sacro senza Dio, meglio: al rito della consacrazione. La caduta dei Borboni distrusse il suo sogno di una *super-natura* sociale: essa determinerà in lui – come in molti dei suoi contemporanei – questo mito del rancore: l'Aristocrazia introvabile. È allora che la Religione cattolica gli offre le sue immagini fastose ed egli si sente invitato a interiorizzare l'impossibile elevazione oggettiva: la Chiesa, grande corpo gerarchizzato, è fatta a immagine della società secolare e sacra, di cui egli sente amaramente la mancanza. Ciò che egli chiede ora, è la ripetizione, *nell'ordine soggettivo*, del proprio reclutamento oggettivo da parte della duchessa di Berry. Lo si è visto: egli

vuole salire a Dio; ciò significa che i preti lo porteranno verso di Lui, e che, affacciato al finestrino della Sua carrozza, Dio gli tenderà le mani e lo *distinguerà* con la Sua Grazia.

Per quell'anima passiva, bisognava che una forza ascensionale lo penetrasse dall'esterno e lo trasportasse verso Dio; è soltanto allora che Questi, affacciato dall'alto dei Cieli, gli avrebbe teso le braccia: e quale poteva essere codesta forza semi-terrestre e celeste a metà, se non la Chiesa che egli non poteva trattenersi dal condannare per la sua Stupidità? Non è ancora ad essa che egli ricorrerà, quando chiede ai Luoghi santi di Gerusalemme di suscitare il suo entusiasmo? Il fervore dovrebbe, pensa allora, venirgli *dal di fuori*, dalla contemplazione stessa della tomba dell'Uomo-Dio. «Ce l'ho con loro», disse poi, «di non essermi commosso.» Certo la colpa è loro: troppo odio, troppe liti, sono i mercanti del tempio. Ma egli dimentica semplicemente che *sono essi* che fanno circolare la voce e garantiscono che un certo Cristo, Dio fatto uomo, fu seppellito in quel buco. In tal senso, il rimprovero che Gustave muove alla Chiesa, è di non esser degna di se stessa. Se la cosa sta così, non esistono braccia abbastanza robuste per innalzarlo verso l'Onnipotente. Poco danno, Dio farà da sé il reclutamento. Ecco la nota che a sedici anni ha vergato sul suo quaderno: «Vorrei essere mistico; vi debbono essere delle belle voluttà a credere nel Paradiso, ad annegarsi nei flutti d'incenso, ad annientarsi ai piedi della Croce, a rifugiarsi sotto le ali della colomba, la prima comunione è qualcosa di ingenuo – non ci facciamo beffe di coloro che vi piangono – è una bella cosa l'altare coperto di fiori che olezzano – è una bella vita quella dei santi, avrei voluto morire martire e, se c'è un Dio, un Dio buono, un Dio padre di Gesù, mi mandi la sua grazia, il suo spirito, lo riceverò e mi prosternerò».\*\*\*\*\* Non è più soltanto la fede che egli reclama, ma il misticismo. Per due ragioni. Prima di tutto, se la Chiesa, degradata, avvilita, non è più in condizione di garantire i dogmi, come conservare la fede, senza che Dio se ne faccia personalmente garante? Ma se Egli viene, non c'è più bisogno di *credere*: Egli è qui; davanti a questa insostenibile evidenza, la creatura scoppia e, smarrendo i propri limiti cade in deliquio, adorando: senza la Chiesa, non c'è via di mezzo: la «credenza in Niente» o l'estasi.



Di colpo – ecco l'altra ragione – l'anima visitata diviene essa stessa numinosa. Il credente senza la grazia può essere meritevole: non è consacrato dalla sua arida ostinazione. Ma colui che Dio ha eletto e penetrato, è un vaso sacro e, anche se poi se ne ritrarrà, Egli lo ha designato per sempre come Suo uomo. Sarebbe l'ideale: non più preti; su certi Ganimedi, la grazia piomba come l'aquila di Giove, viene a cercarli fin sulla terra e li trasporta, divini favoriti, nei suoi artigli. La feudalità spirituale è scomparsa, ma, nel più profondo dell'egualitarismo borghese, Gustave fantastica ancora di mutar classe: un *gesto regale* viene dall'alto a strapparli al suo ambiente. Gustave reclama il martirio, perché questa penosa prova gli permetterà, una volta che l'abbia superata, di accedere alla cavalleria dei Santi. Codesta élite *marginale* – come quella dei «filosofi», aristocratici senza titolo, in margine all'aristocrazia titolata – è la più vicina a Dio, benché la maggioranza dei suoi membri non siano stati reclutati tra gli alti dignitari della Chiesa, e che Egli abbia persino ordinato loro di obbedire ciecamente ai prelati. E che, si dirà, la Chiesa esiste ancora? Gustave non l'ha abolita? Per l'appunto: i martiri e i Santi l'hanno, con un semplice gesto, ristabilita. Dandosi ad essi, Dio l'ha risolleata dalle sue rovine. È probabilmente putrefatta, e straparla un poco, ma poiché essi Lo hanno ricevuto in se stessi, bisogna pur ammettere che, nell'insieme, essa dica il vero. Se Dio si degnasse di visitarlo, l'unica vendetta che Gustave trarrebbe contro i Suoi ministri, sarebbe di *testimoniare* a loro favore. Infatti, nell'appunto succitato, la Chiesa è passata sotto silenzio, ma rimane presente: quelle onde d'incenso dove egli spera di annegare, chi può spanderle se non i preti? Chi, se non essi, potrebbe organizzare in tutta la Francia le innumerevoli cerimonie della prima comunione, in cui Flaubert ha pianto? Tale è il nuovo mulinello che si organizza in lui: il suo rapporto diretto e solitario con Dio – che trae origine dal protestantesimo spontaneo delle classi «liberali» – egli non può concepirlo che nel quadro della confessione cattolica, e la sua concezione dell'Onnipotente è essa stessa gerarchica. Se Dio è *Tutto*, è in Se stesso un ordine ascensionale: «Oh! l'infinito: l'infinito: immenso abisso, spirale che s'innalza dalle voragini alle più alte regioni dell'infinito», scriverà nei *Mémoires d'un fou*. Non

bisognerebbe prendere la ripetizione – senza dubbio involontaria – della parola «infinito» per una ridondanza: si tratta infatti di un pensiero «indicibile». L'Infinito si trova nelle più alte regioni dell'Essere; è un Dio personale e onnipotente; ma questo Dio è anche l'ascensione della materia infinita verso Lui stesso, poiché è la sua forza che produce codesta aspirazione a gradi verso di Lui; Egli è contemporaneamente *in cima* alla piramide feudale, come calma attrazione di Tutto e, nel punto più basso, come pulsione intima, nascente nelle cupe profondità abissali. Egli è il Principe e la Spirale che va dagli umili valvassori ai grandi vassalli. Questo testo dimostra che anche quando Gustave sembra dare nello spinozismo, il suo panteismo resta sospetto: le forme della materia sono gerarchizzate. \*\*\*\*\*

Ma, per tornare all'appunto dove il giovanotto ci fa conoscere il suo desiderio di essere martire e mistico, è da notare che egli vi si mostra cosciente della propria vacuità: Dio si nasconde, egli vorrebbe credere, ma questa stessa aspirazione non gli appare, nel brano citato, come un segno della propria elezione. Niente di più laico: egli è pronto a ricevere Dio, se esiste, ma dubita ancora. Si osserverà d'altronde, che codesta incertezza non riguarda tanto l'esistenza dell'Onnipotente, quanto la Sua Bontà. In effetti, si prende cura di precisare, perché non ci siano malintesi: se il Dio che esiste è proprio il padre di Gesù, \*\*\*\*\* mi faccia segno. Ma noi sappiamo che il Creatore, o semplicemente l'amministratore, di questo mondo potrebbe essere, ai suoi occhi, a pari titolo il Grande Illusionista. In questo caso, la gerarchia sussiste, ma rovesciata. Gustave domanda semplicemente a Satana, se è questi a gestire i nostri affari, di avere la cortesia di restarsene a casa: niente visita, per favore. In realtà, è il Maligno che sta per manifestarsi a Smarh, a Sant'Antonio: resta la vecchia credenza fatalista; il peggio è sicuro, questo mondo non è altro che l'Inferno. Che bello scherzo demoniaco, se l'anima più nobile, quella che si apre a Dio, suscitasse, *proprio a causa di ciò*, l'apparizione del diavolo. In ogni modo, Gustave lo sa, nessuno viene, né verrà. Questa invocazione disperata è gettata, d'altronde, in mezzo ad altri rimpianti – più laici, almeno in apparenza. Il secondogenito mal-amato avrebbe voluto conoscere l'amore terrestre e

carnale, l'immenso affetto di una donna lo avrebbe valorizzato; egli ha richiesto vanamente il genio. Niente di tutto ciò: «Non conto neanche su di me – sarò forse un vile... credo tuttavia che avrei più virtù degli altri, perché ho più orgoglio». Aggiunge ironicamente: «Lodatemi dunque». Perché si è convinto, lo sappiamo, che la virtù fondata sull'orgoglio è, in essenza, infernale. Circa alla medesima epoca, annota nel suo quaderno questi pensieri, forse ispirati da un kantismo mal compreso: «Mai l'uomo conoscerà la Causa, perché la Causa è Dio – egli non conosce che delle successioni di Forme fantasmi, Fantasma lui stesso, corre in mezzo a loro, vuole afferrarli, essi lo fuggono... egli non si ferma che quando cade nel vuoto assoluto, allora si riposa». La credenza nel Niente e la credenza in Dio, fanno tutt'uno, in questo testo: la Causa esiste, ma per definizione non può produrre che degli effetti, e questi, in essenza, non possono risalire a lei; così, l'esistenza stessa di Dio è la ragione per la quale, vani fantasmi, non conosceremo mai altro che fantasmi, prima di cadere nel Niente assoluto. Ciò che torna a dire: senza Chiesa, il misticismo non è, o è la commedia voluttuosa, ma senza significato, che un Fantasma si recita. Tuttavia, «io voglio che il Cristo sia esistito, ne sono certo». Niente Cristo senza apostoli: «Tu sei Pietro e su questa pietra...». Niente Cristo senza Chiesa. Ebbene sì: vi è stata, in passato, nei primi tempi del cristianesimo e senza dubbio fino al Medio Evo, una Santa Chiesa, espressamente incaricata di assicurare per via gerarchica le comunicazioni del villaggio col castello, ma essa ha fallito il suo compito, proprio come l'aristocrazia secolare nella medesima epoca e per le medesime ragioni: poi le comunicazioni si sono interrotte. Il misticismo è un'esca: non aveva senso che in un universo religioso, e governato dai papi: si concedeva a certe persone un telefono bianco per parlare direttamente col Castellano. Ma, a differenza dal pietismo borghese, questo privilegio, lungi dal distruggere la gerarchia, *la supposeva in anticipo*: senza dubbio, l'Ordine si considerava contestato e reagiva, dapprima, abbastanza male; ma faceva presto a capire che la presenza diretta di Dio, in certe anime scelte, non poteva che confermare, per tutte le altre, la necessità di una intercessione: si permetteva eccezionalmente a qualcuno di prendere una scorciatoia, mentre la massa dei fedeli approfittava della scala

monumentale, ma il punto d'arrivo dell'ascesa era il medesimo, e quei privilegiati, saliti più svelti e più in alto, ne davano testimonianza all'intera cattolicità. Gustave sognerà tutta la vita l'esperienza mistica, ma ha compreso ben presto che questa, lungi dal compensare la scomparsa della Santa Chiesa, si è abolita con essa. Diremmo oggi che, per Gustave, la feudalità spirituale, perdendo il proprio potere carismatico, si è mutata in burocrazia. Flaubert non uscirà dal suo ceto: in ogni caso, non in questa maniera. Tutto ciò che può fare è di non consentirvi mai, non rassegnarsi davanti al fatto compiuto, rattristare il proprio cuore con un inconsolabile rimpianto, trasformarsi, lui, borghese liberale, in martire dell'impossibile ascesa.

Ciò che deplora quel fido cuore è il fallimento della Monarchia. Un papa rappresentante di Dio sulla terra, una Chiesa; un monarca per diritto divino, la sua Aristocrazia; al disotto, la marmaglia, illuminata tuttavia dalla fedeltà e dalla fede nei due grandi corpi sacri: la *santità* di questi viene loro effettivamente, all'uno come all'altro, dal fatto che, preti o soldati, i loro membri istituiti, ad ogni gradino, sono caratterizzati dal loro fanatismo – oblio radicale di sé, devozione senza riserve ai loro superiori, al corpo tutto intero, al principio trascendente che, riassunto in una persona, fa la loro unità. È in quella società che Gustave, senza lasciare il ceto medio, avrebbe potuto, con un bel martirio o con un capolavoro, sfuggire alla borghesia, è in essa che un *trionfo* gli avrebbe fatto cambiare classe.

Disgraziatamente, questo stesso rimpianto è falso. Prima di tutto per il rancore: in un certo senso, Gustave lo detesta, quel bel mondo feudale; ce l'ha ferocemente con esso, perché non esiste più. La maggior parte del tempo, non si può misurare, nelle sue lettere e nei suoi discorsi, la forza della sua battaglia, se non con la violenza delle sue invettive contro il regime scomparso o contro coloro che pretendono ancora di rappresentarlo. E poi, nel fatto stesso che quella società non abbia resistito al colpo, egli trova la dimostrazione che essa non era nient'altro che un compromesso troppo umano: se Dio l'avesse stabilita, come avrebbe permesso che decadesse? Se l'avesse sostenuto col Suo concorso provvidenziale durante più di un millennio e contro l'umana natura, si può immaginare che Egli l'abbia una

bella mattina abbandonata a se stessa? Così, la nostalgia di Gustave si distrugge da sé: egli non può portare il lutto che di una bella menzogna: se fossi vissuto nel secolo d'oro del cristianesimo, nel Quattrocento, avrei avuto una testa così combinata che non avrei potuto non credere in quelle ingenuie fantasmagorie. Altrimenti detto, sono nato troppo tardi per essere il felice zimbello della menzogna vitale di cui avevo tanto bisogno. Che cosa resta allora? Una religione così ben inventata, d'aver potuto rispondere per parecchi secoli alle esigenze dell'istinto religioso, ma che, a parte ciò, non è che un tessuto di assurdità, né più né meno del feticismo. Gli Dèi muoiono, ecco ciò che Gustave vuol dire. Ma codesto stesso pensiero – che, razionalizzato, significherebbe che le illusioni religiose non durano che un certo tempo e che una Fede sostituisce l'altra – bisogna tener presente che Gustave gli dà spesso una portata *magica*: gli Dèi muoiono, dunque sono vissuti; essi non erano del tutto invenzioni degli uomini, a meno che codeste invenzioni non abbiano preso, prima di disseccarsi, non so quale virulenza soprannaturale. Nell'attimo stesso che il giovane borghese dissolve le religioni nella Storia, conferisce a questa una dimensione sacra. Come se, per lui, l'ideologia religiosa, nel momento in cui l'ideologia liberale la schiaccia, s'infiltrasse in questa, con l'aria di niente, e la stregasse. In tal senso, per lui, la Monarchia – errore trionfante e unico appagamento *possibile* dell'istinto religioso – non è mai stata né sarà mai, e tuttavia non cesserà mai di essere, in quanto sistema normativo il quale, inflessibile e irrealizzabile, denuncia la piccolezza dei nostri valori e delle nostre istituzioni e, nelle società feudali, smaschera la stupidità e l'egoismo delle aristocrazie; è essa il solo obiettivo valevole che possa darsi la nostra specie nella sua trans-ascendenza; ma è anche quello che non raggiunge mai; in tal senso, bisogna concepirlo come la luce misteriosa che rischiara la storia e dà, a questo cumulo di casi incongrui e di stupidi misfatti, il senso oscuro e conturbante di un formidabile smacco, iniziato con la caduta di Adamo e indefinitamente ricominciato poi. Non ce ne stupiamo: Gustave non è il primo, e non sarà l'ultimo, a considerare la propria vita come un riassunto dell'avventura umana.

Adolescente, Gustave ha già scoperto la struttura tridimensionale della propria specie interiore. Elevazioni e cadute sono determinazioni ripetitive della verticale assoluta, cioè a dire dei suoi rapporti con l'Eterno: la profondità, al contrario, è un movimento irreversibile verso quell'altro assoluto, la Morte, è l'orientamento verso il Peggio. Così, quale che sia l'occasione, il vissuto si dispiega su un triplice registro. Alienazione religiosa e primitiva alla famiglia o Fato; alienazione razionale e laica in apparenza – in profondità irrazionale e sacra – all'ideologia del *pater familias*; alienazione alla gerarchia monarchica e teocratica che si rifiuta, e tuttavia lo asservisce: tre sistemi, tre tipi d'interpretazione che si propongono contemporaneamente per ogni esperienza e, di conseguenza, lo squartano. Intendiamoci bene: anche se i grandi temi religiosi, etici o sociali, non sono in causa, anche se si tratta della percezione più banale, della riflessione più semplice, queste saranno tese fino a spezzarsi, e contorte da quelle forze divergenti: per tal motivo, tutto ciò che egli concepisce, tutto ciò che sente, tutto ciò che scrive, ci apparirà sempre a triplice fondo; accadrà anche che i suoi discorsi o le sue reazioni ci sembrino forzati o, come egli dice, «sforzati»: la colpa è dell'estrema tensione che subisce un'appercezione, penetrata, non appena nasce, da tre intenzioni costitutive e divergenti. Pensiamo che una semplice occhiata in uno specchio, quando egli si rade, sveglia, contemporaneamente a una feroce voglia di ridere, la Ragione analitica sotto la sua forma primitiva di superstizione terrificante: Gustave vede la propria carogna. Ma, insieme, il suo rancore condanna, in nome della Morte e del Niente, gli stupidi costumi borghesi: quale follia, radere il proprio cadavere futuro. Ciò che non impedisce al giovane di osservare attentamente la propria immagine per decidere se il suo naso ingrossa, se la volgarità borghese è sul punto di vincere la Grazia di lassù, quella bellezza che un bacio di principessa ha fissato per alcuni anni sopra il suo viso. Come si vede, le intenzioni fondamentali e divergenti lo travagliano tutte insieme, ivi compresa la soddisfazione senza calore di non trovarsi poi tanto brutto, cancellandola con un tratto rabbioso, l'intenzione piena di rancore di ricondurre tutto al peggio e di farsi orrore, non soltanto come specie, ma nella sua contingenza di creatura senza Creatore.

Ho parlato di squartamento: nell'esempio scelto, effettivamente, ogni dimensione-forza appare come un albero che è stato tirato giù verso il suolo e che si raddrizza con foga, strappando dal terreno i paletti che lo trattenevano. Ma, abbiamo visto anche questo, non è raro che quelle medesime linee di forza, invece di divergere le une dalle altre, si vivano come le strutture di uno spazio curvo – talvolta persino sferico – che determinano l'appercezione a piegarsi secondo quella curvatura: in questo caso, i termini estremi si congiungono, e la pleora dei significati, lungi dallo scatenarsi in un insostenibile strappo, si smercia in circuito chiuso, le contraddizioni passano l'una nell'altra: è lo smarrimento dei mulinelli; in questi mobili labirinti, la violenza fa posto allo stupore, ma il malessere di Gustave non è, per questo, men grande, poiché il movimento stesso del suo pensiero lo trascina da un'idea al suo contrario, senza che egli possa né rinnegare né riconoscere il rigore di quelle transizioni. Abbiamo indicato di passata un certo numero di mulinelli, in cui Fato, Scientismo, Fede, Dio, Niente, gerarchia feudale e borghesia egualitaria, si organizzano in caroselli, obbligando il giovane, sfiancato, a «girare intorno al proprio pensiero», come dice nella prima *Tentation*.

C. – La «stupidità» di Gustave

*Lo sciocco non ha sempre l'aria  
oppressa che gli si addice.*

Marcello Jouhandeau

La conclusione di questo combattimento, senza vincitore né vinto, fra le due ideologie, parrà insieme sorprendente e rigorosa: Gustave è *stupido*.

Su un punto, tutti gli intellettuali borghesi dell'Ottocento sono d'accordo: il borghese è il filisteo. Joseph Prudhomme, a partire dal 1830 – data della apparizione delle *Scènes populaires* – ossessiona la loro conversazione e la loro corrispondenza; in tutti – in Flaubert stesso – egli oscilla tra l'universalità singolare del mito e la precisione astratta del concetto. Ora si dice: «Parla come Giuseppe Prudhomme» e ora: «È un Prudhomme». E ciascuno, beninteso, mette ciò che vuole in quella figura leggendaria.\*\*\*\*\*

Ma questa denuncia della stupidità borghese si accompagna, negli scrittori, costituiti in un corpo più o meno organizzato, e che si *riconoscono* nei salotti letterari, a un piacevole sentimento di superiorità. Si tratti di giovani nobili, di scapigliati, o di borghesi idealisti e del tutto incoscienti della propria classe, essi credono che la loro ironia, o le declamazioni vendicative, bastino a dimostrare che non sono della medesima specie dei sub-uomini che stigmatizzano. La loro indignazione è tonica e non manca d'una certa alacrità. Senza dubbio, la Stupidità ha il mondo dalla sua, «il suo nome è legione», ma essa rimane, ai loro occhi, una privazione, un'assenza; colui che ne è afflitto, lo si ritiene nocivo, ma nuoce prima di tutto a se stesso. Per Flaubert, e per lui solo, la stupidità è una forza positiva e lo sciocco diviene un oppressore. Codesta abietta plenitudine trionfa, ha *già* trionfato, e l'artista sta sulla difensiva. Ma la lotta è troppo sproporzionata: in rapporto a quella presenza opaca, universale, è lui che si sente una negazione impotente e rattratta, una diminuzione d'essere. Ma bisogna guardarci più da vicino. Perché Flaubert riunisce sotto lo stesso nome due Stupidità contraddittorie, una delle quali è la sostanza fondamentale, e l'altra l'acido che la corrode. Tra di loro la lotta continua, e l'incontro è sempre nullo. Una sola cosa è sicura: sotto l'uno o l'altro di codesti aspetti, la Stupidità trionfa sempre. È ciò che suggerisce intenzionalmente l'orrendo spettacolo dell'abate Bournisien e del signor Homais, schiacciati dal medesimo sonno e che mescolano i loro stronfiamenti al capezzale di una morta, che non hanno saputo né guarire né salvare dall'Inferno.

### *1. Della Stupidità come sostanza*

A nove anni, Flaubert l'ha scoperta sotto due aspetti complementari: la cerimonia e il linguaggio. Infatti scrive a Ernest, il 31 dicembre 1830: «Hai ragione di dire che il Capodanno è stupido». E, alla fine della stessa lettera: «C'è una signora che viene da papà e che ci racconta sempre stupidaggini, che io scriverò».

#### *a. La cerimonia*



Il Capodanno: regali e complimenti, visite, abbracci, auguri. I bambini sono vittime e complici: hanno indossato i loro abiti più belli, salutano e dicono ciò che conviene. Gustave scopre la stupidaggine di queste solennità. A vero dire, è Ernest che – pur essendo meglio integrato – ha fatto la scoperta per primo. Gustave non fa che *realizzare* la situazione. Ma è per sempre. Guidato dall'osservazione, forse stordita, del suo amico, arretra appena di quel tanto che la sua frustrazione, incrinatura invisibile, gli permette. Bisogna notare, d'altronde, che si tratta di una previsione, più che di un'esperienza, poiché la stupidità del 1° gennaio gli appare il 31 dicembre. Ma gli è che sa in anticipo ciò che accadrà l'indomani: qualcosa lo irrita o lo annoia; Achille sarà presente, forse, e sarà oggetto di attenzioni particolari. Il fatto è che Gustave, esiliato nel cuore della cerimonia, si strappa all'immediato, smette di prenderla sul serio, ne scopre il carattere convenzionale. Non per questo la distrugge: lungi dal riassorbirsi negli individui, il rapporto obiettivo si appesantisce, si carica di mistero. La cerimonia è assurda, poiché non si basa sulla credenza religiosa: Natale e la messa di mezzanotte non risvegliano certo nel bambino una tale sdegnosa diffidenza. Il Capodanno, festa laica, appare a Gustave, già misantropo, come un seguito di congratulazioni sprovviste di senso, che uniscono per qualche ora persone che si amano poco o niente. Peggio ancora, i sentimenti vi sono inculcati: si viene educati ad amarsi al disopra dell'odio. Vi è una banalità affettiva, che maschera un momento per i soggetti stessi il vero colore dei sentimenti. Flaubert non lo dimenticherà: è stato spesso mostrato come i suoi personaggi ricevano dal di fuori – e particolarmente dalla letteratura – delle «astrazioni emotive», che pretendono di anticipare sulle emozioni reali. Il *Dictionnaire* che egli si accanirà, durante trent'anni, ad aggiornare, non fa nessuna differenza tra le idee fatte, delle quali parleremo tra poco, e i sentimenti ricevuti. Esempio: «*Baragouin*, maniera di parlare agli (*sic*) stranieri. *Ridere sempre* dello straniero che parla male il francese. *Intonaco*. Nelle chiese. Tuonare contro. Questa *collera artistica* è estremamente elegante». Si dirà che questa ilarità imposta sia forzata? che questa collera sia recitata? Niente affatto: sono cerimonie emotive, si

celebrano partendo dall'interno, ma in superficie. E vi si crede: è la stupidità sentimentale.

Ma, in pari tempo, gesti e sentimenti inculcati costituiscono i riti dell'integrazione: il 1° gennaio, il bambino sente che, se potesse aderire seriamente all'usanza, parteciperebbe per davvero alla riunione. La stupidità del cerimoniale, egli non sa decidere se è l'occhio che gliela scopre o se esiste soltanto perché la scopre. In ogni modo Gustave non è, a nove anni, né l'Ingenuo né Micromegas: le visite di Capodanno le fa con la sua famiglia. La prima lettera a Ernest porta la data del 31 dicembre e il giorno prima aveva ancora scritto alla sua nonna, in un biglietto senza dubbio dettato e corretto: \*\*\*\*\* «Mi affretto a compiere i miei doveri augurandovi Buon Anno». Vi è di meglio: in quella stessa lettera che denuncia la stupidità di una simile etichetta, egli vi si adatta di buon grado, spontaneamente: «Ti auguro un buon anno 1831, abbraccia di tutto cuore la tua buona famiglia da parte mia». Gli auguri di buon anno acquisterebbero dunque un significato quando si rivolgono a veri amici? Il bambino, beninteso, non decide nulla in proposito, non vede la contraddizione della propria condotta. Gli è perché è più che a metà *subornato* dagli usi: solo un adolescente ribelle potrebbe pretendere di vedere la tale o la tal'altra usanza con piena obiettività, dal di fuori, e rifiutare di conformarvisi. Gustave esita: indovina la stranezza di quei costumi che sono anche i suoi, non potendo condividere del tutto gli scopi comuni. Si potrebbe parlare qui di una obiettività diffusa, di un appesantimento dei comportamenti: le persone diventano astratte, inessenziali; l'essenziale è la commedia che esse recitano, *credendovi*. L'atteggiamento collettivo assorbe gli individui, li utilizza, e si afferma, nella propria assurdità, come la realtà materiale che li sopprime a proprio vantaggio. Il balletto si propone per se stesso; non è più regolato da nessuno; è esso, al contrario, che si dà per regolato. Si produce qui un'inversione completa del rapporto classico: *mens agit molem*; è la materia ad agitare lo spirito. Ogni anno, effettivamente, la cerimonia emerge dalla notte dei tempi, sempre più densa, più spessa, più inerte, più assurda, ed è essa, con la successione meccanica dei suoi riti, a rimescolare la comunità dei viventi. Fino al termine della sua vita, Gustave ha conservato le stesse opinioni sugli

atteggiamenti collettivi: mai egli immagina che essi possano avere altro scopo fuor che quello di unire provvisoriamente esseri la cui essenza è l'impenetrabilità, né che possano riflettere un movimento difensivo o offensivo del suo ceto, delle classi dirigenti. Nel 1866, per parlare delle cose alla moda «questa religione moderna», ha gli stessi accenti che nella sua lettera a Chevalier: «Opinioni alla moda: essere per il cattolicesimo (senza crederne una parola), essere per la schiavitù, essere per la Casa d'Austria, portare il lutto per la regina Amelia, ammirare *Orphée aux Enfers*, occuparsi di comizi agricoli, parlare di sport, mostrarsi freddi, essere talmente idioti da rimpiangere i trattati del 1815. È tutto ciò che vi è di più moderno!».\*\*\*\*\* Non si tratta per lui di una propaganda e di una pratica reazionaria, che tentano di opporsi all'ascesa delle forze liberali: è un lotto di scemenze scalcagnate che s'impongono alla nuova generazione perché si sono imposte alle generazioni precedenti («tutto ciò che vi è di più moderno!»); suscitate da un movimento che viene loro dai tempi passati, esse sono governate esteriormente come le forze motrici della meccanica newtoniana. Così, la stupidità è infinita, perché viene sempre da un altrove – da un'altra epoca, da un altro luogo; è inerte e opaca perché s'impone con la propria pesantezza, e perché non è possibile modificarne le leggi; essa è cosa, infine, poiché possiede l'impassibilità e l'impenetrabilità dei fatti di natura. Ciò che è meccanico si applica su ciò che è vivo, la generalità sopprime l'originalità dell'esperienza singola, la reazione prefabbricata si sostituisce alla prassi adattata. È il regno impersonale del «Si»: faccio visita a mio zio, perché si fa visita agli zii, in occasione del Capodanno. Ma, altrimenti, è la reificazione propria della società borghese vissuta nella complicità e nel rifiuto da un borghese ignaro di sé: nella misura, in effetti, in cui talune cerimonie «distinte» hanno perduto il loro significato cristiano e si rivelano come semplici convenzioni, nella misura in cui la borghesia appare al giovane Flaubert come incapace d'inventare un sacro e d'instaurare rapporti veramente umani, essa altro non fa che denunciare la propria impresa di atomizzazione, nella maniera stessa con cui tenta di lottare in superficie contro di essa, o, quanto meno, di mascherarla.

Se la stupidità è cosa, le cose possono essere stupide: Gustave detesterà tutti gli abiti, tutti gli utensili che mirano, attraverso la sua persona, a un'usanza *qualsiasi*: si conoscono le sue tirate contro le scarpe, la ferrovia, gli «omnibus». «Che c'è di più triste, d'una camera d'albergo coi suoi mobili che furono nuovi, consumati da tutti?» Qui la materia si afferma e denuncia i clienti come intercambiabili, inessenziali. «È l'arte sola... a fornirvi tutte le vostre seduzioni... Si è innamorati del vestito e non della donna, della scarpa e non del piede, e se non possedeste la seta, i merletti e il velluto, il patchouli e il capretto, pietre che scintillano e colori per dipingervi, neanche i selvaggi vi vorrebbero, poiché hanno spose tatuate... D'altronde, l'abito, essendo il segno manifesto della castità, fa parte della virtù ed è per se stesso una virtù... Dunque, più il vestito vestirà, cioè sarà anti-naturale, scomodo e brutto, più sarà bello... e distinto, soprattutto!»<sup>\*\*\*\*\*</sup> Ecco dunque la donna ridotta ai suoi ornamenti. Con ciò, la sottana, il corpetto, i guanti o il belletto, fanno da soli tutta la donna.

All'incontrario, Gustave contemplerà, stupito, ogni oggetto materiale che nel suo spirito singolare rifletta la materialità del suo proprietario. Si sa quanta importanza hanno avuto, per Flaubert, le «pantofoline marroni» di Louise Colet («nel guardar[le] penso ai movimenti del tuo piede quando le riempiva e se ne scaldavano») o, dopo la morte di sua madre, gli abiti che portava. Ma bisogna soprattutto ricordarsi il berretto di «Charbovary» che rende manifesta la stupidità del suo proprietario, al punto di non essere in realtà che Charles stesso, trasformato in berretto. Il doppio movimento che fa della donna frivola una cosa, e che innalza un copricapo usato alla dignità umana, si può considerarlo qui come un certo aspetto di ciò che ho chiamato il pratico-inerte: in questo settore, gli uomini, assorbiti dalla materialità, e le cose, stregate dall'azione che le sigilla, sono intercambiabili; l'inerte unità del *sigillo*, che s'impone alle persone dal di fuori, s'identifica con l'unificazione attiva della materia lavorata, che si degrada col suo stesso trionfo e non sussiste che per inerzia. E non basta: il pratico-inerte è un genere, la cui stupidità, quale Flaubert la concepisce, non è che una specie. In realtà, non si tratta qui degli avatar della produzione, ma di quelli dell'uso: nel movimento complesso dell'appropriazione e del godimento, e

delle cerimonie che l'accompagnano, la cosa inanimata e la persona umana si scambiano continuamente le loro funzioni e i loro *status*, senza che mai la seconda abbia prodotto la prima.

Ciascuno ha il suo modo d'incorporarsi l'inerzia obiettiva. Nell'abate Bournisien, i principi del cattolicesimo hanno assunto la pesantezza massiccia del piombo, sono scesi in basso. La sua fede stupida si è beatamente appiattita fino al livello dei suoi bisogni materiali: mentre dovrebbe negare il corpo, è diventata corporea. L'intransigenza settaria del prete gli dà da vivere e non si distingue più dai suoi grossolani appetiti carnali. Al contrario, le donne «distinte» si trasformeranno in meccanismi leggeri. Nel *Château des Coeurs*, la regina delle fate spiega con quale operazione diabolica gli «Gnomi» hanno messo in noi l'*esteriore* al posto dell'*interiorità*: «Gli Gnomi rubano (il cuore) degli uomini per nutrirsi, ponendo al loro posto non so quale ingranaggio meccanico di loro invenzione, che imita perfettamente i movimenti della natura... E i poveri uomini si lasciano fare senza ripugnanza. Qualcuno di essi vi troverà persino del piacere... Gli uomini... si abbandonano alle esigenze della natura. Lo spirito degli Gnomi (la materialità) è passato nel midollo delle loro ossa, li avvolge... e nasconde loro come una nebbia lo splendore della verità, il sole dell'ideale». Spingendo fino in fondo la metamorfosi, la stessa commedia ci mostra una fanciulla che si prova a riprodurre i gesti e i discorsi di due robot per potere «in qualunque luogo si trovi, chiacchierare arditamente sulla natura, la letteratura, i fanciulli dalle testine bionde, l'ideale, il *turf*, e altre cose». La scena riproduce il doppio movimento precedentemente indicato: si dà un giro di chiave, i manichini si animano, *diventano uomini* e la ragazza, spaventata, affascinata, cerca di farsi manichino. Ma la materialità della coppia di robot si riduce alla *spazialità*. Quando «il Signore e la Signora» si mettono a danzare, il *gesto imposto* s'impadronisce della coppia e la unifica meccanizzandola: resta una forma spaziale, animata da un movimento esteriore, la rotazione di un poliedro: «Lui, col mento alzato e il gomito in aria, lei, dritta come una I e col naso verso il basso: tutti e due infilano i loro angoli duri nello spazio, una vera figura di geometria scherzosa».\*\*\*\*\*

### *b. Il linguaggio*

In ogni modo la Stupidità in prima istanza è l' Idea diventata materia, o la materia che scimmiotta l' Idea. Questo ci induce a considerarla sotto il suo altro aspetto, forse il più importante. Perché talvolta il Pensiero si trasforma da sé in un sistema meccanico, e talvolta lo spirito è invaso da meccanismi autonomi. Il Capodanno è stupido, ma vi è anche, in casa Flaubert, una «signora che *dice* delle sciocchezze». Delle sciocchezze: frasi che erano in lei, che escono bruscamente dalla sua bocca, e la rigidità meccanica delle quali esclude ogni vivo rapporto con la situazione, con la verità o, semplicemente, con le frasi che le precedono. Esiste dunque una coscienza dei sistemi inerti e isolati? Ancora poco fa, la cosa era *di fuori*: era il berretto di Charles, il breviario di Bournisien, l' abito e i guanti della civetta. Adesso queste cose entrano in noi e pullulano nelle nostre teste; l' esterietà fa intrusione nella nostra vita interiore, provocando lo scoppio del pensiero. *Le cose nello Spirito*, il bambino le chiamerà «sciocchezze» e l' uomo «idee ricevute». Quel che ci è mostrato qui è il linguaggio nudo, quella materia sonora che entra dall' orecchio e si stabilisce nel cervello. In ogni istante, non importa dove, nell' anonimato, si fabbrica un sistema di parole, si trasmette dalla bocca all' orecchio e, per finire, non può far a meno di venire a depositarsi in me. Il senso di ogni parola è l' inerte unità della sua materia, l' inerte riunione delle parole determina una contaminazione passiva di ogni senso per opera degli altri, uno pseudo-pensiero si perpetua nella mia testa, l' apparente significato del quale non dissimula la sua profonda assurdità: perché esso non ha altra mira che di unire gli uomini, e di rassicurarli, permettendo loro di fare il *gesto dell' accordo*; e su che cosa dunque quegli esseri impenetrabili, e dagli interessi così diversi, potrebbero accordarsi se non sul *nulla*? La spessa materialità del «boccone intelligibile» si accompagna con un' assenza, con un niente, che altro non è che il significato. C' è qualcosa di più grave: se l' idea ricevuta è uno pseudo-pensiero, essa produce in noi, di per sé, una pseudo-coscienza: quel che noi chiamiamo riflessione non è che un rinvio del linguaggio a se stesso, una piega nel sistema delle parole. I robot del *Château des Coeurs* presentano una falsa apparenza di vita interiore: ciò significa che si fabbricano delle idee

ricevute apposta per il segreto delle anime: perfettamente uguali alle altre, d'altronde, salvo che risuonano nella scatola cranica invece di colpire l'aria esterna.

«– *Il Signore*:

«Ai vostri ordini.

«(*A parte*) Un'immaginazione!... Scintillante!

«(*Forte*) Ma, permettete un consiglio: per i vostri investimenti, me ne incarico io.»<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Come si vede, il monologo interiore del «Signore» porta seco banalità stantie che tradiscono la sua origine: soltanto un «borghese» può dire, o dire *tra sé* (è equivalente, poiché l'esteriore è all'interno), che una donna scintilla d'immaginazione.

Flaubert passerà la vita a riesaminare i luoghi comuni che spacciamo agli altri o a noi stessi. Alla fine della vita, scriverà in *Bouvard et Pécuchet*: «Li rattristavano cose insignificanti: la pubblicità dei giornali, il profilo d'un borghese, una stupida riflessione ascoltata per caso; pensando a quello che si dice nel loro villaggio, e che fino agli antipodi vi sono altri Coulon e altri Marescot, sentono gravare su di sé tutta la pesantezza della terra».

Diverse domande vengono subito in mente: da dove ricava egli ciò che Dumesnil chiama semplicemente «la sua sorprendente attitudine a cogliere (le) sciocchezze»? perché ne va a caccia con tanta furia? e per quale ragione la stupidità degli altri gli è diventata un fardello così insopportabile?

Daremo loro un principio di risposta se rinunciamo a quest'altro luogo comune: che bisogna essere intelligenti per individuare la stupidità. Dico subito: in tali operazioni, l'intelligenza è inutile; spesso impaccia. Ogni scrittore lo sa: quando si correggono bozze, gli sbagli di stampa sfuggono se si considera il testo dal punto di vista del significato o dello stile; per accorgersi che una parola ha perduto una o due lettere, o che ve n'è una di troppo, bisogna mettersi al livello stesso della grafia, fare il vuoto in sé e lasciare passivamente i caratteri tipografici formarsi e scomparire sotto i nostri occhi. In altre parole, per scoprire un luogo comune, bisogna subirlo, e non superarlo con l'utilizzazione che se ne fa. Se Flaubert è schiacciato dalle

idee ricevute, gli è che è condizionato in tal maniera da afferrare il linguaggio al livello di quelle.

Un esempio ci farà capire meglio il suo partito preso. Apriamo il suo *Dictionnaire*: alla voce «Ferrovie», leggiamo: «... estasiarsi sull'invenzione e dire: "Io signore, io che vi parlo, ero questa mattina a X; sono partito col treno di X; laggiù ho fatto i miei affari e, all'ora X, ero di ritorno"». È vero, tutti i viaggiatori tenevano allora discorsi del genere. Li hanno tenuti, appena modificati, quando è apparsa l'automobile; li tengono ancora oggi, press'a poco, per parlare dei loro spostamenti in aereo. Vi è dunque, all'apparire di ogni nuovo mezzo di trasporto, un certo discorso, sempre il medesimo, che si riferisce alla velocità del veicolo e che si trova su tutte le bocche. È «sciocco»? È una idea ricevuta? La risposta dipende dal punto di vista adottato. Senza il minimo dubbio, si tratta di una banalità: se sappiamo in anticipo, infatti, che la velocità di un aeroplano è di ottocento chilometri l'ora, non vi è motivo di stupirsi che ci abbia trasportati in due ore a milleseicento chilometri dal nostro punto di partenza. Ma, per far diventare questi discorsi una verità lapalissiana, bisogna prima aver deciso di rinchiudersi nei concetti. Se, al contrario, ci si mette dal punto di vista dei sentimenti, tutto cambia. Lo stupore di ritrovarsi a Mosca quattro ore dopo aver lasciato Parigi, non è certo un sentimento profondo: nessun dubbio, tuttavia, che non sia ingenuo e spontaneo. Quelle quattro ore sono trascorse al disopra delle nuvole, in una sorta di ambiente nullo, di spazio indifferenziato: sembra che esse non contino nella nostra vita e che si sia passati senza transizione da un mondo in un altro. Ad ogni perfezionamento della macchina, quando, per esempio, l'aereo a reazione si sostituisce al quadrimotore, il nostro lieto stupore rinasce: sembra che tutta la terra sia a portata di mano; il contrasto fra Parigi e la capitale sovietica è più brutale, ci si compiace di fantasticherie logicamente assurde, ma di cui non è dubbia la sincerità affettiva: si dirà, per esempio, che Mosca è più vicina a Parigi di Lione. Ciò è «sciocco», poiché il mezzo di trasporto non è il medesimo nell'uno e nell'altro caso; la frase logicamente corretta: «Mosca è più vicina a Parigi, *se ci si va in aeroplano*, di Lione, *se ci si va in treno*» è, dal punto di vista della comprensione, insignificante. Essa assume tutto il suo



significato se si considera che uno stesso viaggiatore va regolarmente in treno a Lione e in aereo a Mosca: il suo stupore proviene dunque dal paragone pratico di due velocità *assolute*: per il medesimo tempo «perduto» (quattro ore), lo spostamento è più o meno radicale, ecc.

Se dunque le medesime frasi ricompaiono su tutte le labbra, non è, in verità, che esse si siano introdotte in ciascuno attraverso l'orecchio, è che esse esprimono in modo maldestro una reazione comune, ma spontanea e giusta, se non logica, a una situazione identica per tutti. Per tutti, tranne che per Flaubert, per il quale i viaggi in treno sono una prova spaventosa \*\*\*\*\* e che ha assunto la ferrovia come simbolo della civiltà industriale che egli detesta, e del progresso sociale al quale non crede. Non condividendo gli scopi e i valori degli altri viaggiatori, non riconosce, nella frase che tutti quanti pronunciano, un'espressione della loro sensibilità. Fin dalla partenza, il loro entusiasmo gli sembra sospetto: essi «si estasiano»; niente di stupefacente, perciò, se l'insieme delle parole proferite, tagliato via dal sentimento che vi si esprime, sembra un prodotto meccanico di riflessi condizionati. Fin dall'infanzia, Flaubert ha una «sorprendente attitudine» ad afferrare i luoghi comuni e la stupidità, perché egli li spia, ed ascolta i discorsi senza tener conto dell'attività sintetica e delle intenzioni reali di chi parla. Resta da domandarsi perché è così: conosciamo già la risposta: egli è quel che l'hanno fatto. Ora, noi sappiamo che, fin dalla sua protostoria, lo hanno chiuso nella passività. Ciò torna a dire che, nella sua prima infanzia, egli è incapace di compiere un atto affermativo. Ho mostrato poco fa che ignorava allora la reciprocità – che è la garanzia del Vero – e che era stato condannato dall'indifferenza di una madre accigliata a non abbandonare il terreno della semplice credenza. In conseguenza, ha ricevuto il linguaggio non come un insieme strutturato di utensili che vengono riuniti o disuniti per produrre un significato, ma come un interminabile luogo comune che non si fonda mai né sull'intenzione di dar a vedere, né sull'oggetto da designare, e che, serbando una sorta di consistenza propria, lo occupa e si parla dentro di lui, lo designa anche, senza che il bambino invasato possa farne uso. Certo, Gustave si è faticosamente mutato: ha dovuto per forza imparare a *giudicare*. Ma troppo tardi. È già del tutto sprofondato in un mondo in cui la Verità è

l'Altro. Allorché giudicherà, cesserà di *credere*, ma senza per questo arrivare a creare una reciprocità: l'Altro perderà la sua autorità, ecco tutto. In altri termini, egli non crede mai del tutto a ciò che dice, né a ciò che gli si dice. Ma non crede nemmeno al contrario: è insincero, per quanto lo concerne, è scettico per quanto concerne il suo interlocutore. In mancanza d'intuizione – cioè a dire di una rivelazione pratica – fa il gioco di giudicare. L'atto giudicante è, in lui, parzialmente un gesto: non sceglie le parole, ma, fra le idee ricevute, quelle che convengono alla situazione; esse sono fabbricate in anticipo, cioè a dire, che i vocaboli e il loro stesso ordine sono già dati. La frase è bell'e pronta: egli la enuncia e si stupisce di sentirla; sente lo sfasamento tra i rumori tristi e vaghi della sua vita e quelle pietruzze sonore, le parole. Contemporaneamente, riceve le frasi degli altri, come determinazioni prefabbricate del discorso: perché la cosa andasse diversamente, sarebbe necessario che egli le ritenesse giudizi (veri o falsi), vale a dire che opinasse pro o contro. Il pensiero è una prassi comune e rivelatrice, che non ha altri strumenti che le parole, ma che, appena effettua l'opera della reciprocità, le fa scomparire, a profitto della cosa detta. Quando questa attività significativa – che supera verso il mondo lo strumento di cui si serve – cessa di manifestarsi, la parola riappare nella sua pesantezza materiale come pura negazione del qualificato. Effettivamente, la parola «bove» è un modo di accostarsi alla mandria effettiva, quando fa parte d'un segnale complesso che si riferisce a un fatto pratico o a un'azione (il bove è malato, bisogna radunare la mandria), Ma, in pari tempo, passa sotto silenzio: nessuno si accorge che sia stata pronunciata. Quando rimane nell'onda passiva del vissuto, si propone, al contrario, per se stessa e si presenta come la negazione del bove, cioè a dire come una determinazione sonora o visiva, che non rimanda se non ad altre determinazioni del medesimo ordine. Flaubert non *pensa* mai: il difensore dell'«obiettivismo» non ha nessuna obiettività; ciò significa che egli non prende le sue *vere* distanze tra se stesso e la gente; di conseguenza, il linguaggio riappare in lui, e fuori di lui, come una ossessionante materialità. Non per questo perde la propria essenza, che è di significare, ma i significati restano nelle parole; egli non rinvia, alla fine, che a se stesso. È, in certo modo, il *pensiero*

*altro* – la materialità che scimmietta il pensiero, o, se si preferisce, il pensiero che ossessiona la materia senza poter uscirne. Il linguaggio, organizzandosi in sé, secondo i nessi che gli sono propri, gli ruba il suo pensiero (che non è abbastanza esplicito per governare le parole) e lo contagia di pseudo-pensieri, che sono le «idee ricevute» e che non appartengono a nessuno poiché, secondo Gustave, sono, in ciascuno degli Altri, altro che questi. A questo livello, Flaubert non crede che *si parli*: *si è parlati*: il linguaggio, in quanto assieme pratico-inerte e strutturato, ha la propria organizzazione di materialità sigillata: così, risuonando da solo in noi, secondo le sue leggi – cioè a dire per l'appunto secondo il sigillo imposto alla sua inerzia – ci infetta d'un pensiero alla rovescia (prodotto dalle parole invece di governarle) che non è se non la conseguenza del lavoro semantico o, se si vuole, la sua contro-finalità. Il linguaggio, per Flaubert, altro non è che la stupidità, in quanto, lasciata a se stessa, la materialità verbale si organizza in semi-esteriorità e produce un *pensiero-materia*.

In un certo senso, non ha torto, siamo tutti stupidi nella misura in cui ogni parola pronunciata comprende in sé la contro-finalità che la divora. E, se si vuole, noi ci esprimiamo tutti, e tutto il tempo, per luoghi comuni. La parola, di per sé, è idea fatta, poiché si definisce al di fuori di noi, attraverso le sue differenze con altre parole nell'insieme verbale. Ma, in altro modo, noi siamo tutti intelligenti: i luoghi comuni sono delle parole, nel senso che noi le superiamo verso un pensiero sempre nuovo, nella misura in cui le utilizziamo. Vuol dire che non ci rubano il nostro pensiero? Al contrario, non cessano di assorbirlo e di deviarlo. Ho mostrato altrove che la parola *Natura*, luogo comune del Settecento, limita e devia il pensiero di Sade, e che il sadismo è una antinatura che non può pensarsi che come un naturalismo. Ma l'intelligenza è un rapporto dialettico tra l'intenzione verbale e le parole. Sempre deviato, sempre riafferrato e governato e poi deviato ancora – così di seguito all'infinito – il pensiero è preso in trappola dai luoghi comuni quando crede di utilizzarli e, inversamente, quando lo si crede intrappolato, esso li supera e li piega alla propria intenzione originaria. Questo combattimento incerto ha esiti variabili: in ogni caso è

una fatica di tutti i momenti. Per non condurre questo combattimento in tutto il suo rigore, Flaubert si trova senza tregua in stato di *estrangement* in cospetto delle parole: è il difuori passato all'interno, è l'interno afferrato come esteriore. Egli scrive, e scopre con terrore che un luogo comune gli è uscito dalla penna a sua insaputa. È questo che spiega le sue precauzioni oratorie. Gli capita cento volte di aggiungere alla sua frase questa parentesi: «come dice la portinaia», «per parlare come il pizzicagnolo». O anche: «sono come Prudhomme che...»,<sup>\*\*\*\*\*</sup> «come direbbe il signor Prudhomme»,<sup>\*\*\*\*\*</sup> «Dichiaro... (come il signor Prudhomme)».<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Questo paragone gli viene spontaneo in mente; appena vergata la parola, Flaubert la vede e non la riconosce; un borghese deve avergli rubato la penna. In realtà, è la sua stessa borghesia che torna a lui come un'estranea e che egli si affretta a rinnegare. Vuol farci credere che si diverte, che imita i commessi e i bottegai. Ma perché dunque lo farebbe? E perché *proprio in questo punto*? La maggior parte del tempo, effettivamente, l'elemento della frase aggiunto in fretta «come direbbe... per parlare come...» sembra perfettamente assurdo; la lettera è seria, violenta, eloquente, e il movimento del pensiero si trova bruscamente interrotto da quella disgraziata aggiunta. Infatti, Flaubert non si esprime *come* il borghese; parla *da* borghese, *perché è borghese*. Non ha scritto la frase incriminata *per farsi beffe* della propria classe: essa gli è presentata spontanea sotto la penna, se n'è accorto d'un tratto e ha voluto salvarsi con la lucidità: eh sì, lo so, parlo come un pizzicagnolo – e, in pari tempo, prevenire la canzonatura del suo corrispondente: parli come Joseph Prudhomme – eh via! non vedi che l'ho fatto apposta?

Ma la stupidità esplode – nel senso in cui egli la intende – soprattutto quando codesta lucidità tardiva manca, ed egli ha lasciato passare una frase senza commenti: luoghi comuni e prudhommerie formicolano nella sua corrispondenza.

Il socialismo, direbbe Prudhomme, è una pericolosa illusione. E Flaubert: «Le deplorevoli utopie che agitano la nostra società e minacciano di coprirla di rovine». Per l'eroe di Henri Monnier, i viaggi aprono la mente alla gioventù. Gustave è d'accordo con lui: «Ci si struscia a tanti uomini

differenti che, in conclusione, si finisce col conoscere un po' il mondo (a forza di percorrerlo)». «Non c'è rosa senza spine», dice l'uno. E l'altro: «Non vi è, in fondo alle migliori tenerezze, un lievito amaro?». Joseph è celebre per aver detto: «Il carro dello Stato naviga sopra un vulcano» e «Questa sciabola è il più bel giorno della mia vita». Ed ora, ecco Gustave: «L'orgoglio è una bestia feroce che vive nelle caverne e nei deserti. La vanità, al contrario, come un pappagallo, salta di ramo in ramo e chiacchiera alla luce del giorno», e «Il genio, come un robusto cavallo, trascina, attaccata al sedere, l'umanità sulle strade dell'idea», o ancora: «L'umanità, perpetuo vegliardo, nelle sue agonie periodiche, prende delle infusioni di sangue».\*\*\*\*\* È lui, e non il pizzicagnolo, a scrivere: «Questo bravo organo genitale è in fondo a tutte le tenerezze umane» o che dichiara, desolato: «Ecco dove conduce l'amore esagerato per l'alcool». Si vedrebbe figurare, abbastanza bene, nel suo *Dictionnaire: Grecia*: ammirare il miracolo greco. *Statue*. Quando è bella, dire che sta per mettersi a camminare (o a vivere). Infatti egli scrive da Atene: «Ecco l'eterno monologo imbambolato e ammirativo che mi ripetevo guardando quell'angoletto di terra in mezzo alle alte montagne che lo dominano: «Non c'è che dire, sono usciti di qui dei tipi in gamba e delle cose in gamba» e, (a proposito di una statua spezzata): «Si direbbe che (il seno) stia per gonfiarsi e che i polmoni che vi stanno sotto stiano per riempirsi e respirare».\*\*\*\*\*

Di tutto ciò, si può essere sicuri che egli ne ha più o meno coscienza. Non ha una chiara consapevolezza di tutte le banalità che gli sfuggono, ma non dubita che il linguaggio non sia in lui, come negli altri, un «tapis roulant» di banalità. Ed è proprio questo che è, effettivamente, a condizione di non servirsene. Si può, partendo di qui, comprendere il doppio atteggiamento di Gustave nei confronti della Stupidità. Ora, effettivamente, essa lo affascina, e ora gli ripugna. È un abisso che gli dà la vertigine, ed è, gravante su di lui, tutta la pesantezza della terra.

Il fascino, per prima cosa; la stupidità, sintesi passiva, è la plenitudine, è l'essere. È anche l'ordine. O, quanto meno, è *un* ordine: quello che s'impone dal di fuori, imprigionando ogni persona in un busto di cerimonie. Egli ha scritto ironicamente che il *Dictionnaire* avrebbe riaffezionato il pubblico

«alla tradizione, all'ordine, alla convenzione generale». Ma, sotto questa ironia, J.P. Richard ha avuto ragione d'intravedere la serietà e l'invidia. Fra l'integrazione per mezzo dei riti e il successo sociale degli sciocchi vi è poi tanta differenza? Per riuscire, bisogna condurre il gioco a fondo, tutto qui. Per comunicare, bisogna prendersi sul serio. Allora, il gruppo o l'individuo si mineralizzano; Flaubert, mistificato, contempla, con stupore, quel blocco compatto, di un'unica colata, che si è formato contro di lui e che contiene ancora, nella sua inerte coesione, significati umani in corso di pietrificazione. La Stupidità è un'operazione passiva, con la quale l'uomo si contagia d'inerzia per interiorizzare l'impassibilità, la profondità infinita, la permanenza, la presenza totale ed istantanea della materia. Ogni volta che Flaubert assiste all'operazione, si sente ingannato e insieme frustrato, e suo zio Parain, il 6 ottobre 1850, ha ricevuto «dalla quarantena di Rodi», una lettera molto strana:

«Avete riflettuto qualche volta, caro vecchio compagno, sulla serenità degli imbecilli? La stupidità è qualcosa d'incrollabile; niente la assale senza spezzarsi contro di essa, che ha la natura del granito, dura e resistente. Ad Alessandria, un certo Thompson, di Sunderland, ha, sulla colonna di Pompeo, scritto il proprio nome in lettere alte sei piedi. Il che si legge a un quarto di lega di distanza. Non c'è modo di vedere la colonna senza vedere il nome di Thompson. Quel cretino si è incorporato al monumento e si perpetua con esso. Che dico? Lo schiaccia con lo splendore delle sue lettere gigantesche. Non è un bel fatto, obbligare i viaggiatori futuri a pensare a voi, e a ricordarsi di voi? Tutti gli imbecilli sono più o meno dei Thompson di Sunderland. Quanti nella vita se ne incontrano, nei punti più belli e sotto le angolazioni più dure. E poi, succede che sempre ci sprofondano; sono così numerosi, tornano così spesso, hanno una così buona salute! In viaggio, se ne incontrano molti... ma siccome passano presto, divertono. Non è come nella vita ordinaria dove finiscono col rendervi feroci». \*\*\*\*\*

Agli occhi dei viaggiatori, Thompson si trasforma continuamente in colonna: basta che leggano il suo nome per risuscitare l'operazione iniziale, altrimenti detta *scrittura*, delitto perfetto, atto puro di stupidità, inerte e virulento, di cui Flaubert non sa, per concludere, se trasforma Thompson in

monumento, o la colonna di Pompeo in Thompson. Diremo che quell'inglese ha dato prova d'inventiva nell'imbecillità? Per niente: tutti i monumenti della terra sono coperti d'iscrizioni. Il comportamento di Thompson è, in sé, del tutto convenzionale. Esso lo designa, d'altra parte, come viaggiatore e borghese: per quel negoziante, la colonna romana ha perduto ogni significato, egli appartiene a un secolo e a un mondo per cui la civiltà antica non rappresenta più niente, è dunque caduto – secondo Flaubert – al di sotto di essa. Ma tale comportamento ci informa anche sulla sua morale e sul suo carattere; è un utilitarista: invece di ammirare l'opera d'arte come un fine assoluto, egli fa della bellezza un mezzo, se ne serve per la sua pubblicità personale; quale serenità d'animo occorre per tentare un colpo simile! Senza dubbio essa si fonda sull'ignoranza, la mancanza di gusto, l'insensibilità, la cieca boria e la «volgarità». Ma questi vizi non hanno che l'apparenza della negazione: infatti, rappresentano il rovescio di una plenitudine. Thompson ha conquistato la materia, perché la materia nella sua anima aveva già da lungo tempo trionfato. Cosciente, egli sarebbe un iconoclasta, un sadico, un pazzo, un ansioso: il carattere nevrotico della sua impresa lo avrebbe probabilmente votato allo smacco. La sua riuscita si basa sull'incoscienza (che, per Flaubert, è senza rapporto con l'incosciente) e codesta incoscienza è già materialità. È dunque un successo, quello di deteriorare un'opera d'arte, sporcandola col proprio nome? È un trionfo, Flaubert lo crede seriamente. La «tirata» su Thompson compare nella lettera attraverso un'oscura allusione ai rapporti tra l'Hôtel-Dieu e una giovane coppia. L'Hôtel-Dieu è allora abitato da Achille e sua moglie. Achille e Thompson si rassomigliano in questo, che l'uno e l'altro sono degli usurpatori. Il primo ha confiscato a proprio profitto la gloria del padre; l'altro si è fatto parassita di un'opera eterna, usurpa la gloria che dovrebbe appartenere ad artisti di cui la storia, per loro disgrazia, non ha serbato il nome. Perché è proprio di gloria che si tratta. Gustave ha sognato a lungo di perpetuarsi fino alla fine dei secoli, incorporando la rude materialità di un'opera. Ora, nel 1850, durante il viaggio in Oriente, si sta appena rimettendo da una caduta che per poco non gli spezzava le reni: il primo *Saint Antoine* ha fatto fiasco di fronte a Maxime, e per opera di Bouilhet. È infelicissimo, ansioso, dubita di se

stesso: forse non sarà mai uno scrittore, forse il suo nome scomparirà dalla terra insieme a lui. Con Louise Colet ha fatto a lungo il fanfarone: annientarsi, svanire come un brutto sogno, ecco ciò che desidera – e che l'umanità non resti segnata dalla sua breve esistenza più che se egli non fosse mai esistito. Ma noi cominciamo a conoscerlo e sappiamo che bisogna spesso cambiar segno alle sue dichiarazioni: dietro a quella che abbiamo citato, si nasconde un'orribile angoscia. Non che tema la morte; al contrario. Ma la vita, per lui, è quel troppo breve rinvio che gli si concede per preparare il proprio seppellimento. Quando recitava personaggi sinistri agli occhi della sua amante, se non altro aveva la propria opera *dinanzi a sé*: col *Saint Antoine* voleva tentare un colpo grosso. Nel 1850, l'opera è scancellata, essa è *alle sue spalle*, vita e morte sono egualmente assurde: un caso provoca una purulenza: allorché la decomposizione è terminata e le ossa scarnificate, non resta nulla. Ed ecco per l'appunto che quella colonna s'innalza e porta un nome: Thompson ha rubato l'opera di un altro, ha rubato la gloria, vive da parassita un'eternità estranea. *Ha vinto*. Ma è vincere, si dirà, farsi trattar da imbecille *in saecula saeculorum*? Sì, poiché gli imbecilli sono legione, poiché sono tutti capaci di ricominciare per conto loro quel gesto ripugnante. Poiché l'umanità è stupida, Thompson s'impone all'umanità. Come Achille ai rouennesi. Quel che indigna Flaubert, quel che lo abbatte, non è il gesto della stupidità: è che quel gesto riceve immediatamente il concorso dell'uomo e della natura. La materia dell'esterno gli presta compiacentemente la propria permanenza *eterna*, la propria plenitudine *attuale*; la materia dell'interno, quella che si è infiltrata nei cuori, gli conferisce l'immortalità. Ora comprendiamo come la stupidità sia vertiginosa per Flaubert: è una caduta libera al fondo dell'eternità materiale e sociale; comprendiamo che gli sembri infinita: in realtà, il gesto dell'imbecille non è che una miserabile meccanica; ma la complicità di tutto gli dà un'incredibile consistenza; Thompson è infinito, perché il giovane viaggiatore scopre che a quell'inglese è riuscito di colpo ciò che l'adolescente di Rouen osava appena sognare: la mineralizzazione dell'uomo. \*\*\*\*\* L'imbecille e l'artista hanno la medesima ambizione. Senza dubbio, Flaubert aveva tentato di realizzare la propria con altri



metodi: la gloria è una mineralizzazione superiore: s'innalza la gloria fino a farle sostenere dei significati, invece di appesantire i significati fino a mutarli in materia. Genet diceva un giorno: «Una statua di Giacometti è una vittoria del bronzo su se stesso». Ed è proprio così che Flaubert considererà la propria opera: una vittoria del linguaggio sulla propria materialità. Resta tuttavia l'inerzia del libro, che le generazioni si trasmettono come una torcia, l'inerzia del nome sulla copertina. La gloria non è che un ciottolo o – che fa lo stesso – è il mio cadavere nelle mani degli altri. Se la cosa sta in questi termini, come condannare Thompson? È un barbaro? D'accordo. Un usurpatore? Sicuramente. Ma che cosa ha fatto se non prendere una scorciatoia?

Sant'Antonio, in una versione più tarda, esprimerà un'aspirazione del tutto diversa: «Essere la materia». Ciò significa reclamare l'abolizione radicale della determinazione umana, a profitto della totalità. L'anacoreta condanna nell'uomo i suoi limiti, la sua inquietudine, la sua coscienza, e persino la sua vita; ma non pensa ad abbassarlo: se la particolarità prorompe, resta l'essere nella sua impassibile verginità. Codeste due aspirazioni opposte – una vittoria materiale della materia nella sua materialità, la materia che realizza la propria plenitudine, abolendo la vita e il pensiero – ci permettono di comprendere tutt'insieme ciò che Flaubert detesta nella stupidità e ciò che, in essa, gli dà la vertigine.

In verità, tra i due estremi, essa realizza un ignobile «giusto mezzo». Lungi dall'irrealizzare la materia nell'Arte, essa la ammalia, compenetrandola di significati degradati; si guarda bene dall'abolire l'umano, ma fa dell'uomo un senso inerte che ancora si decifra sui meccanismi che hanno sostituito l'intelletto. Non importa, la doppia istanza di Flaubert si apparenta al progetto degli imbecilli: uno vuol lasciare un nome su una colonna, e un altro sul dorso di un libro; non c'è poi tanta differenza. Flaubert lo sa tanto più in quanto dapprima ha scoperto la stupidità, e i suoi sogni d'Artista e di Monaco sona difensivi. E soprattutto, se allo sciocco non è riuscita la fusione panteistica nell'Universo, almeno egli si è fuso nell'unità materiale di una società materialista. Nel mondo reale, codesta vittoria fraudolenta è la sola possibile, e Flaubert, in fondo al cuore, non è mai sicuro di non

desiderarla. A questo stesso livello, possiamo scoprire e comprendere l'ambivalenza dei suoi sentimenti. Lo Sciocco, egli lo condanna senza rimedio, con la «ferocia» della disperazione. Ma la stupidità in se stessa, codesta sostanza impersonale, anonima, lo affascina. Dall'adolescenza alla morte, collezionerà, da maniaco, ostinatamente, le *Idee ricevute*. È un perseguire due fini contraddittori. Il primo – il solo che egli abbia espresso chiaramente – è, se si vuole, d'ordine catartico. Nessuno *vede* i luoghi comuni: si adottano per unirsi, per piacere; sono dei mezzi per «arrivare»; ma, nel momento stesso in cui si rifilano al vicino, il loro aspetto familiare permette di passarli sotto silenzio: né visti né conosciuti, detti e ridetti, restano nascosti in piena luce. Basterebbe *mostrarli* perché facciano orrore: nessuno oserebbe più parlare. E tale presentazione purificatrice non può essere fatta che da un escluso. Ma, per presentarli, bisogna dar loro la caccia, acciuffarli a volo e *scriverli*. E, nel momento in cui si scrivono, si rafforza ancora la loro consistenza, essi si incidono nella materia; si partecipa – foss'anche per meglio distruggerla – alla cerimonia. Nell'odio che Flaubert ostenta contro i luoghi comuni, si nasconde un godimento indiretto, egli se ne compenetra scrivendoli; se è il solo a non beneficiare dell'unificazione sociale, si vendica essendo il solo a scoprire e annotare – prima di tutto per se stesso – lo strumento di codesta unificazione. Attraverso di esso, egli intravede ciò che ancora gli sfugge, l'infinito della materia e la mineralizzazione della società; ma il capogiro che prova, quando rimane affascinato dalla frase scritta, comporta, *in se stesso* e come sua struttura fondamentale, l'abbozzo di una caduta libera fino al cuore della materia; Flaubert sogna di appiattare il proprio pensiero sulle parole, insomma di rendersi sciocco. L'ambiguità del suo atteggiamento spicca chiaramente dalle righe che seguono: «Assalirei tutto (nel *Dictionnaire des idées reçues*): sarebbe la glorificazione storica di tutto ciò che si approva. Dimostrerei che le maggioranze hanno sempre ragione, le minoranze sempre torto. Immolerei i grandi uomini a tutti gli imbecilli e ciò in uno stile esagerato, a fuochi d'artificio... Codesta apologia della cialtroneria umana in tutti i suoi aspetti, ironica e urlante da un capo all'altro, piena di citazioni, di prove (che dimostrerebbero il contrario), e di testi spaventevoli (sarebbe

facile), ha lo scopo, direi, di finirla, una volta per tutte, con le eccentricità, quali che siano. Rientrerei, così, nell'idea democratica moderna di eguaglianza, nella frase di Fourier che i grandi uomini diventeranno inutili, ed è a questo scopo, dirò, che questo libro è fatto».\*\*\*\*\* Senza dubbio, l'intenzione è ironica. Ma il procedimento non resta per ciò meno sorprendente: si tratta di combattere la stupidità negli altri senza mai avversarla, ma, al contrario, *realizzandola*, facendosene il mediatore e il martire – per *manifestarla* nella propria persona: in una parola, Flaubert sogna di assumere tutta la Stupidità del mondo, di farsene il capro espiatorio, per liberarne gli altri e perdervisi un attimo, per denunciarla e portarla al limite, fino all'ignobile, questo «sublime del basso». Quanto al procedimento in se stesso – per quanto evidentemente voluto ne sia l'eccesso, e anche se nessun lettore ne resti ingannato – spiega molte cose sulla sottomissione profonda di Gustave alla famiglia, all'ordine sociale. Come? Egli comincia la sua lettera dichiarando di avere «un atroce prurito d'insolentire l'umanità», e che lo farà un giorno o l'altro, «fra una decina d'anni». Poi aggiunge che «*frattanto*» torna alla sua vecchia idea del *Dictionnaire des idées reçues*. Questo ragazzo trentunenne, che muore dalla voglia d'insolentire il borghese, non ne ha dunque ancora il coraggio? Che cosa aspetta? La gloria? La fortuna? La potenza? E perché, subito dopo, si preoccupa di spiegare: «*Nessuna legge potrebbe azzannarmi*, sebbene me la rifarei con tutto (nel *Dictionnaire*)». Quante preoccupazioni! E quale strano assalto, che prende l'aspetto della sottomissione: vi è tutto Flaubert, sornione e docile: la crudeltà imbecille delle leggi sociali, egli preferisce dimostrarla per assurdo, con una sollecitudine ipocrita, con uno sciopero dello zelo. Cedere in apparenza, esagerare con aria di nulla, spingere al limite e, in pari tempo, *mostrarsi*, puro risultato passivo della volontà degli altri, farsi oggetto per ispirar loro il ribrezzo di se stessi; combattere francamente, direttamente, *mai*. Ma, nel caso che ci occupa, si tratta di strappare agli uomini la loro materialità per compenetrarcene noi stessi. Al quale livello, la Stupidità fondamentale è *la sua tentazione*. E cerchiamo di capire bene che egli ricerca in essa, *contemporaneamente*, la materialità e l'integrazione sociale. Tutto accade come se ripettesse con odio e orrore: «E

se il Buon Dio fosse stupido?». In questo caso non vi sarebbe nient'altro da fare che imitare Achille e Thompson. Meglio vale essere un porco soddisfatto che un Socrate scontento. Perché Socrate non sa di essere Socrate – e gli altri, che lo circondano e lo condannano a morte, non lo sanno neanche loro. Mentre il porco, bene a suo agio nello stabbio, in mezzo ai suoi pari, gode di essere porco.

Ma Flaubert non sarebbe forse un porco scontento? Questo pensiero lo empie di terrore; la tentazione si muta in disgusto, quando scopre *in sé* le idee ricevute che lo affascinavano negli altri, cioè a dire il linguaggio come sintesi passiva, vissuta nella sottomissione. In tal caso, la sua particolarità non sarebbe di volare al disopra della Stupidità, ma di esserne divorato, l'esilio non avrebbe luogo dal basso verso l'alto, ma dall'alto verso il basso; egli non scoprirebbe la sciocchezza degli altri che per esserne infettato lui stesso. Meglio: forse non vi sarebbe sciocchezza che *in lui*, e sarebbe lui che, per la ristrettezza delle sue idee, porrebbe al pensiero altrui limiti che non vi sono. Qui, il ruolo dei genitori non può essere sopravvalutato: mentre le cure senza calore della signora Flaubert sviluppavano in lui la passività, l'impazienza di Achille-Cléophas lo designava ai suoi propri occhi come «l'idiota di casa» e la preminenza riconosciuta di Achille gli assegnava uno *status* d'inferiorità che, mediocri<sup>\*\*\*\*\*</sup> studi servivano a confermare. Da molto tempo egli ha interiorizzato i giudizi degli altri. Prova ne sia che Djaliouh non sa ragionare. Come potrebbe egli ignorare, dopo di ciò, che la stupidità non è soltanto una vertigine permanente, ma che essa costituisce anche la *sua personale pesantezza* e che l'orgoglio non è che una difesa? Eccolo di nuovo nella ruota, e ritroviamo il mulinello di cui abbiamo parlato prima: la stupidità è di fuori e di dentro. Soltanto una leggera fessura, un infimo scarto, impediscono l'integrazione di Flaubert alla stupidità borghese. Ma questo «distacco» dovuto al rancore, ben lungi dal salvarlo, lo caccia nella Geenna: nella stupidità degli altri riconosce la propria, benché non possa mescolare questa con quella; quanto a lui, non può neppure dichiarare di *non essere stupido*: il «tapis roulant» gli passa attraverso: tutt'al più ha la sensazione di essere *assente dalla propria stupidità*: essa lo occupa, fa uso della sua

bocca o della sua penna per esprimersi, e tuttavia egli le oppone non so quale negazione passiva. O forse, semplicemente, questo eterno escluso non ha la fortuna di aderirvi.

Tuttavia il suo retrocedere non è sufficiente per veder meglio. Se ne giudichi paragonando il suo grande proposito – afferrare le cose dette e ridette nel loro vivaio e mostrarcele – con ciò che ne ha realizzato. Quel che desidera fare, un autore d’oggi, Georges Michel, vi è riuscito a meraviglia nella sua commedia *Les Jouets*: i suoi personaggi non si esprimono che con luoghi comuni, ma quelle «idee ricevute» si divincolano, sono state prese vive: ci sono estranee e, contemporaneamente, sono le nostre. Gli è che, per convenzionali che siano, i loro discorsi sono situati. Nel tempo, prima di tutto: sono di *oggi* per la maggior parte, e se ve ne sono che vengono da ieri o da ieri l’altro, hanno serbato la loro virulenza. Poi nello spazio sociale; la coppia, che continua da una scena all’altra quel che si potrebbe chiamare un doppio monologo, appartiene a un ambiente definito: il marito è un piccolo impiegato, abitano in una Casa popolare, alla fine, l’autore si sforza di mostrarci l’origine di quei luoghi comuni. La radio chiacchiera senza tregua nell’appartamento, per buona parte è essa che li fabbrica. Assistiamo all’operazione completa: le frasi che escono dall’apparecchio entrano nelle orecchie dei personaggi, sono registrate, escono loro dalla bocca, appena modificate da ciò che si chiamerà, malgrado tutto, la loro individualità. Tutto è chiaro: quei piccoli borghesi sono manipolati, i loro desideri e i loro pensieri vengono orientati per far di essi dei buoni consumatori e dei buoni cittadini. In loro, altri membri delle classi medie possono più o meno riconoscersi: da uno strato all’altro, da un ambiente all’altro, vi sono aderenze. Gli intellettuali, per esempio, resistono meglio, forse, ma sono egualmente investiti. La rigorosa localizzazione dei personaggi non esclude che il pubblico rimanga affascinato.

Flaubert si sarebbe goduto questa farsa. Certo, non avrebbe potuto scriverla; a metà del secolo scorso, i «mass media» sono rappresentati soltanto dalla grande stampa, le cui tirature sono limitate; l’origine e l’itinerario di un’idea prefabbricata sono difficilmente reperibili. Quanto meno, le «parole all’orecchio» esistono: i luoghi comuni circolano, variano

da un ambiente all'altro, taluni varcano delle soglie, passano da uno strato sociale a un altro, altri definiscono un gruppo. Si immaginerebbe che Gustave si sarebbe preoccupato di situare quelli che ci propone. Invece, non è affatto così. Per cominciare, dà al suo *Dictionnaire* un sottotitolo che indica quanto il suo pensiero sia fluttuante.\*\*\*\*\* Le «opinioni chic» non costituiscono che un settore delle idee ricevute: queste ultime si trovano dappertutto, il narratore solo varia; le prime sono discorsi *distinti* che è conveniente scambiarsi negli strati superiori della borghesia e che, spesso, si ispirano, o pretendono d'ispirarsi, ad opinioni attribuite all'aristocrazia. Ora, che fa egli? Ricuserà unicamente gli atteggiamenti e le parole d'ordine della «buona società»? Niente affatto: si trovano nel *Catalogue* luoghi comuni di tutte le specie: quelli che nascono, secondo lui, nelle pizzerie, altri che circolano nella sua stessa classe. Non si preoccupa di differenziarli; al contrario, ce li propina in ordine alfabetico: ognuno sa che questo tipo di ordine s'impone in ultima istanza, quando vogliamo, come dice Descartes, «supporre un certo ordine persino per (gli oggetti) che non si precedono per natura tra di loro», o, se si vuole, quando i contenuti materiali non hanno scambievolmente alcun rapporto interno. L'esteriorità di codesto avvicinamento traduce un rifiuto o un'impossibilità di raggruppare le opinioni. Il *Dictionnaire* è dunque, e doveva essere essenzialmente, un luogo di sbratto.

«*Empio*. Tuonare contro l'».» Cosa che non si verificava spesso in casa del dottor Flaubert. Nessun dubbio che codesta devozione borghese, poco compatibile col suo voltairianesimo, non sia elegante, e che non si presenti come un riflesso della devozione delle sfere superiori. Per lo stesso motivo, la condanna dell'«orrendo sorriso» di «*Voltaire*: Celebre per il suo "rictus" spaventoso. Scienza superficiale» riflette assai più il romanticismo aristocratico che l'opinione della borghesia liberale. Vedete anche: «*Filippo d'Orléans-Egalité*. Tuonare contro... ha commesso tutti i delitti di quest'epoca nefasta». Chi dice così? Un repubblicano? Un partigiano della monarchia di luglio? Certamente no. Ma un legitimista, cioè a dire un nobile o un borghese «snob». *Religione, Repubblicani, Girondini*, ecc.

Ma, al contrario, «*Magistratura*. Bella carriera per un giovinotto» è un luogo comune della borghesia liberale: il dottor Flaubert era senza alcun dubbio di questo parere. Un poco più tardi la medesima borghesia dichiarerà: «*Ingegnere*. La più bella carriera per un giovinotto». Ma, in codesta nomenclatura eteroclita, niente aiuta a *datare* i luoghi comuni. \*\*\*\*\*

È ancora il borghese voltairiano che dice dei preti: «Vanno a letto con la loro serva e hanno bambini che chiamano loro nipoti». Gustave ama contrapporre fra di loro i luoghi comuni: invece di criticarli, vuole che essi si neutralizzino vicendevolmente. Così, l'anticlericalismo che si tradisce in questa riflessione sui preti, è in contraddizione con l'opinione dei benpensanti che si esprime nella voce *Religione*. Ma, in realtà, la contraddizione perderebbe di forza se Gustave, come di dovere, mostrasse che queste opinioni sono emanazione di gruppi differenti e dagli opposti interessi. Beninteso, è proprio questo che egli non fa: tutto è sul medesimo piano; di modo che noi non sappiamo mai *chi* parla.

Né di *che*. Quando scrive: «*Malato*. Per tirar su il morale d'un malato, ridere della sua indisposizione e negare le sue sofferenze», è forse un'opinione «elegante»? Non si tratta piuttosto di una mania che s'incontra in tutti gli ambienti e di cui egli stesso si lamenta per averne sofferto? \*\*\*\*\* E quest'altro: «*Memoria*. Lamentarsi della propria, o addirittura vantarsi di non averne. Ma ruggire se vi si dice che non avete giudizio». Chi non vede che il secondo verbo all'infinito suona falso? Nel *Dictionnaire*, effettivamente, gli infiniti hanno funzione d'imperativi ipotetici: «Se volete integrarvi al vostro ambiente, *fate* o *dite*... ecc.». Ma se può essere distinto lamentarsi della propria memoria, e se, di conseguenza, una simile condotta verbale può essere ironicamente raccomandata, ruggire di rabbia è una reazione spontanea. *Con forme eguali*, Flaubert nota un atteggiamento *da prendere* e un tratto psicologico, cioè a dire un dovere e un fatto. Finalmente il fatto la vince e dovremmo piuttosto leggere: «La gente dichiara volentieri di non aver memoria, ma ruggisce quando gli si dice che non ha giudizio». E non basta: troviamo in partenza un comportamento ricevuto. Ma che dire di «*Lacustre* (le città). Negare la loro esistenza, perché non si può vivere sott'acqua»? È un'idea ricevuta o semplicemente una balordaggine nata

dall'ignoranza e che non ha abbastanza consistenza per potersi propagare? Dirò altrettanto di «*Aragosta. Femmina del gambero*»; «*Rana. Femmina del rospo*», ecc. Può darsi, effettivamente, che ci sia chi lo *crede*. Ma, anche se la credenza è diffusa, essa non si basa su un luogo comune, meno ancora su un'«opinione elegante», ma semplicemente su un errore. Gustave però va ancora più lontano e non teme il volgare giuoco di parole: «*Relazioni... Una donna deve evitare di parlare delle sue*». Come ritrovarcisi? Idee ricevute, locuzioni, *calembours*, e giuochi di parole, «perle», è tutto un miscuglio. Alcune citazioni – rare – corrispondono ad abitudini vive che si sono tramandate fino a noi: «*Errore. È peggio di un delitto, è un errore* (Talleyrand). Non vi resta più che un errore da fare (Thiers). Queste due frasi vanno pronunciate con aria profonda». Ma la maggior parte delle altre sono banalità già vecchie al tempo di Flaubert. Per esempio: «*Agricoltura. Mancanza di braccia*» si diceva già ironicamente. Strana opera: più di un migliaio di voci e chi se ne sente preso di mira? Nessuno.

O piuttosto sì: un uomo. Il più curioso è che è preso di mira, e non sembra rendersene conto. È l'autore stesso. Perché più d'una volta, le idee ricevute che scopre negli altri, sono semplicemente le *sue* idee, quelle che espone nella sua Corrispondenza in ampi movimenti retorici. E prima di tutto elogia ironicamente le *tirate*: le sue lettere ne sono piene. E chi, più di lui, ha *tuonato contro* le istituzioni, le pratiche sociali, i partiti, ecc.? «*Dottore*», scrive. «Far precedere sempre da “buono”.» Ora, questa è la *sua* mania. Non si limita d'altronde a dire il «buon dottore», ma «quel buon Gautier», «quel buon Béranger», «il giovane Maxime Du Camp», «quel bravo Parain», ecc. ecc.; insomma, ha contratto di buon'ora la mania di far precedere i nomi propri da una qualifica. È vero che l'intenzione sua è di denigrare: «buono, bravo, giovane, ecc., sottolineano una familiarità condiscendente. Resta il fatto che l'origine di questo *tic* è borghese e che, se nel «buon dottore» l'aggettivo, assunto nel suo senso positivo, indica la fiducia e la stima, <sup>\*\*\*\*\*</sup> è anche frequente che prenda, nelle classi dominanti, un senso leggermente peggiorativo: il superiore lo adopera per designare i propri inferiori. Ma vi è qualcosa di più grave. Ecco qualche citazione curiosa: «*Epoca* (la nostra). Tuonare contro. Lamentarsi del fatto che non è poetica.



Chiamarla epoca di transizione, di decadenza». Che cos'altro ha fatto, dall'età di quindici anni fino alla morte? «*Gloria*. Non è che un poco di fumo.» Ricordiamoci *Agonies*: «La gloria stessa, dietro alla quale corro, non è che menzogna». E soprattutto: «*Istruzione*. Il popolo non ne ha bisogno per guadagnarsi da vivere». Ora leggiamo questa frase – estratta da una lettera a George Sand: «L'istruzione gratuita e obbligatoria non farà che accrescere il numero degli imbecilli». E quest'altra: «Poco importa che molti contadini sappiano leggere». Gli è che non c'è bisogno di saper leggere per arare o per mietere. Si potrebbero moltiplicare le citazioni; la conclusione sarebbe la medesima: Flaubert afferra *dal di fuori* e negli altri, come idee ricevute, le opinioni che egli vive *al di dentro*, come prodotti reali delle proprie riflessioni.

È possibile che non le riconosca? Dumesnil ha fatto notare che, nello sciocchezzaio che Flaubert raccoglie in margine al *Dictionnaire* e in cui ricopia le «perle» sfuggite ai suoi più illustri confratelli, non teme di far figurare estratti delle proprie opere: il che tende a dimostrare che egli non pretendeva di sottrarsi alla legge comune. Pertanto, il progetto dello sciocchezzaio – i più grandi hanno il loro momento di stupidità – non è quello del *Dictionnaire*; è dunque una civetteria di Flaubert quella di dirci: io sono come gli altri; al modo dei più grandi, ho i miei momenti di debolezza. Nella stessa maniera succede al *Canard enchaîné* di attribuirsi la «Noce d'onore». È ben altra cosa che riconoscere un'idea prefabbricata in ciò che, nel medesimo momento, si spaccia come espressione della pura spontaneità. È difficile decidere. Quello che si può dire a colpo sicuro è che Gustave non è del tutto lucido quando fa figurare pensieri suoi nel *Dictionnaire* del non-pensiero. Ma è del pari certo che non ve li inserisce senza disagio. Ricordiamoci quegli incidenti che lardellano la sua Corrispondenza: «come direbbe il signor Prudhomme», ecc. La verità è che egli «non ha idee» e che ne è cosciente. In altri termini, non ha i mezzi per distinguere un pensiero, come attività sintetica e costruttiva, dal linguaggio, in sé come negli altri. Una lettera del 15 luglio 1839 ci informa curiosamente sul suo modo di concepire l'atto del giudizio:

«Vorrei vedergli abbandonare un po'... la fantasticheria per l'azione, l'aurora che crede così bello (*sic*) per il giorno che crede nebbioso. Orsù, ora eccomi lanciato nel chiacchiericcio, nelle parole; quando mi scapperà di fare dello stile, sgridami severamente».

Lo «stile» non è qui che il chiacchiericcio: Gustave si abbandona alle metafore, a quella che chiamerà più tardi «l'iperbole», insomma alle parole. Il linguaggio straripa e devia le sue idee: egli sente che gli vengono rubate e si compiace di lasciarsi derubare, ma in pari tempo si fida di quella parola iperbolica che si parla in lui senza essere parlata. «Il maestro è nello Stige» e i «ninnoli d'inerzia sonora», lungi dall'abolirsi fanno ressa al portello. Questo raduno non volontario di parole prefigura la scrittura automatica. Per i surrealisti, tuttavia, è l'incoscienza ad esprimersi; per Flaubert l'oscuro prodotto del linguaggio non ha che una profondità verbale. Non per questo gli concede minor fiducia: se getta sulla carta le frasi che gli vengono in mente, l'idea verrà, egli *l'aspetta*: «Stavano per venirmi dei pensieri». Infatti, questi vengono o non vengono, egli lo riconosce, ma l'atteggiamento di Gustave è tipico: passivo, ma attento, lascia un ordine semantico costituirsi sotto la sua penna, anzi lo aiuta – è la sua sola attività – con la retorica e, in quel vuoto sonoro ove i sensi sono creati dalle parole che essi attirano, spia il momento in cui il mostro scaturirà: una frase, una determinazione del discorso, che sarà di per se stessa *un'idea*, e che egli dovrà, per comprenderla, osservare pazientemente, come se fosse una cosa. Che codesta condotta intellettuale gli sia familiare è quanto dimostrano le lettere su *Smarh* e le prefazioni e commenti che ha unito alle sue opere, e soprattutto una lettera a Caroline, <sup>\*\*\*\*\*</sup> sulla quale torneremo. Dopo aver descritto metaforicamente, ma con reale profondità, le difficoltà che prova a conoscersi, aggiunge: «Al diavolo se so a proposito di che mi è venuto questo paragone. È perché non scrivo da molto tempo e, di quando in quando, ho bisogno di fare un po' di stile». Lo stile è il paragone. Ma il paragone si fa giocando sui sensi (letterali o figurati) delle parole. Il processo qui è rovesciato: Flaubert produce un'idea che certamente non è né chiara né pura, che si annega dentro al materiale verbale che la esprime, di modo che egli non *la guarda* come farebbe d'un giudizio emesso con

conoscenza di causa, ma la *indovina*, come se fosse *dietro di lui*, inseparabile dal gioco confuso delle metafore. Precisamente per questo, egli si sbaglia, o finge di sbagliarsi, e pretende di non vedervi che un esercizio di stile. Ma, che prenda il processo per un verso o per l'altro, spera che l'idea gli verrà, opaca e profonda, se si abbandona alle parole, cioè a dire a quella che verrà chiamata più tardi l'associazione libera. Vedete in effetti come le frasi si incatenano, nella lettera a Ernest. Niente legame logico tra le frasi: il discorso non è guidato.

Ora, se accade che il linguaggio in libertà produca delle massime profonde – perché la massima e l'apoftegma sono, agli occhi di Flaubert, la forma più rifinita del pensiero – è più frequente che i vocaboli, associandosi secondo le loro abitudini – cioè a dire secondo le costumanze sociali – riproducano da sé luoghi comuni. Come potrebbe Gustave distinguere le idee nuove dalle idee ricevute, poiché le une come le altre sembrano emergere dalle medesime profondità e lo invadono nel corso dei medesimi abbandoni? Dal contenuto, si dirà. Ma bisognerebbe allora che egli scuotesse il torpore, che le paragonasse tra loro, che giudicasse: la maggior parte del tempo, le guarda sorgere e crollare, le une e le altre, col medesimo *estrangement*. Solo che i luoghi comuni suscitano, di passata, non so quale reminiscenza vaga e irritata. Appena cerca di guardarli, già sono svaniti. E tale impressione di già visto è tanto più frequente, in lui, in quanto egli ha una singolare attitudine a discernere le proprie banalità: in lui, le idee sono di piombo. A quindici anni, ha tutte le sue opinioni bell'e fatte, lo vedremo meglio più tardi, e quando esse si ripetono nel corso della sua vita, divengono ricevute; egli si esprime spesso, a dieci anni di distanza, sui medesimi argomenti con le medesime parole: niente si è mosso, non un tratto della massima che si sia alterato. Così gli capita spesso d'ignorare se si ricorda di se stesso o del senso comune. Al contrario, quando ascolta una conversazione, donde gli viene quell'impressione di riconoscimento? Ciò che l'altro ha detto, che cos'è? Un'idea che Flaubert ha ricevuto? Un'idea che gli è venuta e che si è mineralizzata in lui? Non ne sa nulla, tutto passa troppo svelto. Egli conserva però l'impressione di essere stato travestito come gli altri. Nelle *Mémoires d'un fou*, egli si rivolge all'uomo – cioè a

dire, il contesto lo dimostra, anche a se stesso – e scrive: «Tu, libero! Fin dalla tua nascita sei sottomesso a tutte le infermità paterne; ricevi con la vita il seme di tutti i vizi, persino della stupidità; di tutto ciò che ti farà giudicare il mondo, te stesso, e tutto quel che ti circonda, secondo quel termine di paragone, quella misura, che hai in te. Sei nato con un cervellino da poco, con idee già fatte, o che ti saranno fatte, sul bene e sul male». Seguono alcune righe il cui senso è pascaliano: Verità al di qua dei Pirenei, errore al di là, la Natura non è che una prima costumanza, ecc. E l'adolescente conclude: «Sei già libero riguardo ai principi secondo i quali guiderai la tua condotta? Sei tu che presiedi alla tua educazione?». Insomma – benché in questo testo distingua ancora le idee innate dalle idee ricevute – egli è perfettamente cosciente del fatto che gli altri, con l'educazione, gli hanno confezionato una «natura ricevuta», che non è altro che la loro. E, contemporaneamente, questo testo – più prezioso per ciò che sottintende che per quanto dice – ci rivela che l'adolescente non pensa neppure, almeno in quell'epoca, di reagire ai luoghi comuni con un'attività critica. Il massimo che può fare è di contrapporli perché mostrino da se stessi le loro contraddizioni, nella speranza che si distruggano a vicenda: è il tipo stesso dell'attività passiva. Gli esempi, tuttavia, troppo generali, presi a prestito e libreschi (qui l'incesto interdetto, là abitudinario) mostrano una volta di più che la coscienza del luogo comune è diffusa e confusa: è dovunque, ma sfugge senza tregua. E il *Dictionnaire des idées reçues* è deplorabile, perché il borghese Flaubert non riesce a definire l'ideologia reale della sua classe, né a riconoscere chiaramente i caratteri essenziali di questa classe medesima. Resta l'intenzione, che è giusta, benché sciupata dalle citazioni. L'ideologia borghese non è, nel 1840, del tutto precisata. Prova ne sia, che la borghesia non si sente comoda che in un regime monarchico. Così, le sue idee stanno fianco a fianco in ogni coscienza con sopravvivenze d'idee aristocratiche. Due stupidità contraddittorie, che non si disturbano affatto vicendevolmente, tranne in qualche rappresentante della nuova generazione, che di tali contraddizioni si dispera, e di cui Flaubert è l'esempio tipico. Il giovanotto soffoca sotto il peso della stupidità degli altri e della sua propria stupidità, che sono inseparabili. Invano cerca di respingere lungi da sé

codeste rocce che lo schiacciano: egli è condizionato *dal didentro*, non soltanto dalla sua educazione ma dalla sua passività, in modo tale che non può assumere su di sé, né sull'altro, un punto di vista obiettivo. La trappola è ben congegnata: Gustave non riuscirà mai ad evaderne.

## 2. *Della Stupidità come negatività*

Il solo mezzo di superare un luogo comune è di servirsene, di farne uno strumento, un mezzo di pensiero. È quel che ha mostrato Paulhan in *Les Fleurs de Tarbes*. Flaubert non ci riuscirà mai. Ho detto che si limitava a screditare le opinioni ricevute, contrapponendole. È di questo procedimento – e di esso solo – che fa ancora uso alla fine della vita nell'enorme e monotono *Bouvard et Pécuchet*. Ma ha conosciuto la tentazione di dissolvere la materia che si accumula in fondo al suo spirito, gettando su di essa un corrosivo: l'analisi, quale il medico-filosofo gliel'ha insegnata. E non basta, bisogna distinguere: la stupidità del «pizzicagnolo» resiste a quell'acido; esso non può intaccare che la stupidità reazionaria, questo ammasso di false sintesi, d'illusioni idealistiche, che pretendono d'ispirarsi all'ideologia aristocratica. Se per lo meno codeste menzogne si dissipassero, se si potessero ridurre i grandi sentimenti, e le idee elevate che vi corrispondono, alle loro componenti elementari – bisogni, pulsioni egoistiche, vanità – ci si ritroverebbe completamente a proprio agio in seno a una stupidità monolitica e senza conflitti interiori. Flaubert, di quando in quando, sogna di tentare il colpo: e di che si tratterebbe, alla fine, se non di sbarazzare l'ideologia borghese dalle sopravvivenze feudali che la ossessionano e la lacerano?

A proposito di *Graziella*, egli «tuona contro» Lamartine; questi ha fatto «del convenzionale, del falso» affinché le «signore (lo) leggano... Ah! Menzogna, Menzogna! quanto sei stupida!». Si potrebbe «fare un bel libro con questa storia» ma «ciò avrebbe richiesto una indipendenza di spirito che Lamartine non ha, (un) colpo d'occhio medico sulla vita, una visione del vero...». \*\*\*\*\* E che cosa avrebbe rivelato quel colpo d'occhio medico? Flaubert ce lo fa sapere volentieri: il figlio di famiglia sarebbe stato a letto

«per caso» con la figlia d'un pescatore e l'avrebbe «mandata a spasso»; la ragazza non sarebbe morta, ma si sarebbe consolata, «il che è più comune e più amaro». Eccoci tornati al pensiero liberale: gentuccia, passioncelle, interessi meschini. E Flaubert si appoggia *su Voltaire* per combattere Lamartine: «La fine di *Candido* è... la prova di un genio di prim'ordine. L'artiglio del leone è inciso in questa conclusione tranquilla, sciocca come la vita». Contro la stupidità degli altri, e contro la propria soprattutto, Gustave chiama lo sguardo del Padre al suo soccorso. Il colpo d'occhio medico ridurrà in polvere la «poetizzazione della realtà».

La disgrazia è, già lo sappiamo, che Flaubert detesta l'analisi. Sappiamo che si è contorto per la vergogna e la rabbia sotto il «colpo d'occhio medico» d'Achille-Cléophas; che ha tentato cento volte di strapparsi all'universo della scienza contemporanea. È vero che il dottor Flaubert era voltairiano e che faceva cadere le menzogne in monconi ai piedi del mentitore. Ma codesto rifiuto di essere stupido, a che ci conduce? La stupidità, cacciata via dal pensiero, si rifugia «nella vita»; «spoetizzando la realtà», si rivela la meschineria del borghese, perché è profondamente borghese quell'invito a occuparsi del proprio giardinetto. Quando si tratta di schiacciare Lamartine, Flaubert la trova eccellente. Ma se dovesse osservarla nella sua propria vita, gli sembrerebbe atroce. La prova: nel *Château des Coeurs*, questa è la morale che denuncia:

«– *Il Pontefice Massimo.*

«Cittadini, borghesi, crostini! In questo giorno solenne... siamo riuniti per adorare il tre volte Santo Lesso, *emblema degli interessi materiali, ossia dei più cari!*... I vostri doveri, oh borghesi, nessuno tra di voi... li ha trasgrediti. Siete rimasti filosoficamente nelle vostre case, *non pensando che ai vostri affari, a voi stessi soltanto!*... Continuate la vostra solita vita, che vi porterà *al riposo, alla ricchezza, alla considerazione.* Non mancate di odiare *quel che è esorbitante o eroico* – niente entusiasmi, soprattutto! – e non cambiate nulla di nulla... perché la felicità individuale, come quella pubblica, non si trova che nell'*equilibrio dello spirito*, l'immutabilità delle usanze e il pufpuf del Lesso... Signori scienziati... impegnatevi... come per

il passato a non eseguire che piccole ricerche innocenti che non compromettano nulla».\*\*\*\*\*

Egli la conosce bene: è la sua, la morale borghese delle piccole circostanze, quella che si è costretti a reinventare da sé, quando si coltiva il proprio giardinetto a Croisset, o lo si fa coltivare da un giardiniere disonesto; quella che rifiuta i cambiamenti – che si tratti del suffragio universale o del socialismo – tacciandoli di utopia; quella che, constatando «l'impenetrabilità degli esseri», sostituisce i rapporti di generosità («un amico si farebbe uccidere per me») con relazioni negative (l'onestà: non toccar niente; l'amicizia: non irritare, non intervenire, non disturbare); quella che, incaponita sugli interessi individuali, prescrive di *vivere l'atomizzazione sociale come una solitudine in comune*. Chi, se non un aristocratico, può difendere così vivacemente, contro la bassezza utilitaria, un *eroismo* al quale Gustave non crede? Nel suo sforzo astratto per mettersi al disopra della sua classe, Flaubert si cala una volta di più nel pensiero organicistico e aristocratico dei poeti delusi: adopera Voltaire contro Lamartine, ma abbandona Voltaire a Musset, a Vigny. Il pensiero teologico è per prima cosa schiacciato dalla Scienza del padre: è questa che Flaubert denuncia soprattutto nella stupidità di prima istanza, sia che essa si manifesti sotto forma di tradizioni prive di senso (il Capodanno), di estasi poetiche («esse prendono il loro culo per il loro cuore»), di cerimonie cattoliche (le processioni soprattutto lo fanno andare in bestia) o di superstizioni. Ma il libero pensiero, quando crede di trionfare, si trova avvilluppato tutt'a un tratto dall'ideologia che ha appena gettato a terra: questa, sotto la sua forma negativa, come inquietudine, insoddisfazione, rifiuto sprezzante della finitudine, slancio disperato verso il cielo deserto, si fa, a sua volta, negazione della negazione; il liberalismo, come distruzione sistematica dell'idea ricevuta, è denunciato come *stupidità di seconda istanza*. Nella misura stessa in cui il libero pensatore accetta la mediocrità che scopre, l'opaca beatitudine degli imbecilli si trasferisce in lui. Questa ultima stupidità non è quella del Pizzicagnolo o del Burocrate, essa caratterizza i borghesi intellettuali, Gustave la trova *nel proprio ambiente*, nei voltairiani che lo attorniano; non è nient'altro che l'intelligenza. Egli è riuscito, in

*Madame Bovary*, a mostrarci la Ragione analitica come bassezza di spirito e suprema imbecillità, pur accettandone principi e conclusioni come verità: il colpo di genio fu d'incarnarla nel signor Homais.

A lungo costui è passato per cretino. Flaubert avrebbe dovuto rallegrarsene. Ma Thibaudet ha subodorato il tranello: ha fatto osservare che il farmacista era senza dubbio *intelligente*. Meglio: in quel romanzo lugubre, che si chiude su un naufragio, Homais trionfa solo, e su tutta la linea. Superiore agli ufficiali sanitari, regna sul distretto; benché frammentarie, le conoscenze scientifiche di cui fa sfoggio testimoniano di un certo grado d'istruzione; l'ascensione degli Homais somiglia a quella dei Flaubert: il figlio sarà medico e il nipote dirà: «Noi siamo *una famiglia*». Senza alcun dubbio, Flaubert ha voluto dipingere un libero pensatore ridicolo; ma, in pari tempo, ha voluto *dargli ragione*. Come non ci si è accorti che Bournisien è concepito apposta per giustificare le diatribe di Homais? Cosa impediva all'autore di mostrare un prete meno ripugnante di quel curato materialista, ignorante, che mangia e beve per quattro, non capisce nulla delle anime, e la cui stupidità lo spinge all'intolleranza? Quale strana mistificazione: nel medesimo libro, Flaubert ci mostra la stupidità odiosa di un anti-clericale, e l'odiosa stupidità d'un prete che giustifica appieno l'anti-clericalismo; egli mette in ridicolo in Homais i suoi propri pensieri. Perché insomma, è lui che scrive a Michelet il 6 giugno 1861, questa frase che il farmacista avrebbe sicuramente controfirmato: «Il grande Voltaire finiva anche i suoi biglietti senza importanza con S.L.I., <sup>\*\*\*\*\*</sup> io vi stringo la mano nell'odio dell'Anti-Natura». Al contrario, che cosa dunque ripugna a Flaubert nella celebre professione di fede che egli attribuisce al farmacista? Rileggiamola: «Ho una religione, disse Homais... Credo nell'Essere supremo... che ci ha posti quaggiù per compiervi i nostri doveri di cittadini e di padri di famiglia... ma non ho bisogno di andare in una chiesa... non ammetto (le credenze cristiane) assurde in se stesse e completamente opposte a tutte le leggi della fisica, il che ci dimostra... che i preti sono sempre marciti in una turpe ignoranza». <sup>\*\*\*\*\*</sup> L'ignoranza dei preti? Flaubert ne è convinto. I dogmi? Egli li trova effettivamente, in *tutte* le religioni, perfettamente stupidi. La superiorità del pensiero scientifico sul pensiero religioso? Non ha cessato di



affermarla fino alla fine della sua vita. Ancora meglio: Homais fa più concessioni di quante ne farà mai Flaubert: egli ha una religione, crede all'Essere supremo. Flaubert, per parte sua, abbiamo visto che cerca invano di crederci. Dove dunque si trova il ridicolo? Nella soddisfazione compiaciuta del farmacista: Flaubert non gli rimprovera affatto di distruggere *con la Scienza* le credenze cristiane; gli rimprovera di porre *nella Scienza* una fiducia incondizionata; la sua stupidità esplode nelle parole «opposte a tutte le leggi della fisica, il che dimostra...»: un'enorme fatuità vi si rivela, una fede altrettanto stupida dell'altra; l'Assoluto non ha fatto altro che spostarsi: la Religione lo alloggiava in cielo, lo Scientismo liberale lo colloca nella Ragione umana, e quell'Essere supremo, al quale il farmacista pretende di credere, ricorda a Flaubert il culto rivoluzionario che l'«esecrabile» Robespierre aveva instaurato. Questa astrazione non ha altra funzione che di garantire la razionalità dell'universo e l'etica della borghesia: il Dio di Homais non è la contestazione dell'uomo; al contrario, lo divinizza e rimane ai suoi ordini. Qui sta tutta la differenza: Flaubert, miscredente per fatalità, constata, disperato, l'assenza di Dio, la stupidità dei miti, l'ignoranza turpe e il materialismo dei preti; Homais, erede del deismo rivoluzionario, fa le medesime constatazioni con serenità; meglio: fonda la sua tranquillità d'animo su di esse. Quando il farmacista contrappone la fisica ai dogmi cattolici, Flaubert non ha niente da rispondergli, lui che scrive così spesso: «Odio l'anti-natura», ma l'autore non detesta meno, per questo, la sua creatura: quel che rimprovera a Homais è di compiacersi nello schiacciare sotto il cumulo di piccole verità precise e taglienti le grandi inquietudini dell'umanità. Codesta stupidità invincibile e vittoriosa, le cui imprese, abilmente condotte, riescono sempre, e che, alla fine, rende conto di tutto il *reale*, di tutto ciò che siamo, occorre, per scoprirne l'orrendezza, l'abietta sufficienza, il miope materialismo, porsi dal punto di vista di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, dal punto di vista dell'assenza, del Niente, del vuoto del nostro vano desiderio, e dell'abbandono in cui ci sentiamo. E, alla fine, qual è quel pensiero caricaturale che Flaubert ha posto in Homais? Ebbene, è semplicemente il razionalismo sperimentale del dottor Flaubert; è la Scienza tutta intera,

umiliata fino all'imbecillità. Quando Gustave volge in ridicolo quel mezzosapiente, quel tanghero che fa della propaganda anti-religiosa appoggiandosi sulle leggi della fisica, sa perfettamente che il movimento scientifico, preso nel suo assieme, entra in contraddizione con l'ideologia cristiana. Per questa ragione, lo odia. Scrive, a diciannove anni, nei suoi *Souvenirs*: «Accadrà forse un giorno che tutta la scienza moderna crollerà e che ci si farà beffe di noi; ne godrei».\*\*\*\*\* E gli succede spesso, in seguito, di condannare il secolo dei lumi in nome d'un irrazionalismo che non osa dire il proprio nome: «Il fanatismo è la religione: e i filosofi del XVIII secolo, gridando contro il primo, rovesciavano l'altra. Il fanatismo è la fede, la fede stessa, la fede ardente, quella che compie opere e agisce. La religione è una confessione variabile, una faccenda inventata dagli uomini, un'idea insomma, mentre l'altro è un sentimento. Quel che è cambiato sulla terra, sono i dogmi... quel che non è cambiato sono gli amuleti, le fonti miracolose, gli ex-voto... i bramini, i santoni e gli eremiti, la credenza infine in qualcosa di superiore alla vita e il bisogno di mettersi sotto la protezione di questa forza».\*\*\*\*\* Non importa: nel momento stesso in cui condanna il pensiero analitico dei «filosofi», lo spirito di analisi lo ossessiona: questo principio dissolvente resta nel suo cervello quale vi è stato depositato fin dall'infanzia; un'idea che arrivi a toccarlo, immediatamente si decompone. Come rinunciarebbe al colpo d'occhio medico, eredità di suo padre? Sarebbe come abbandonare tutt'intero il patrimonio ad Achille. Contro questi, al contrario, bisogna che Gustave rivendichi lo sguardo-bisturi che seziona i cuori. Non manca, nella sua *Corrispondenza*, d'affermare i propri meriti di psicologo: è il principe dell'analisi. Ma gli ripugna così forte, codesta analisi, che non l'applica mai: la presenta sempre come *già fatta*, cioè a dire che esprime per via di massima il risultato della sua esperienza; col che intende contemporaneamente la registrazione passiva delle sue impressioni e il loro smembramento chirurgico. Ora, Flaubert non ha *nessuna* esperienza; chi mai ne ha? Ciò che egli ha nascosto sotto questo nome è il puro principio dell'analisi che, non appena viene proposto per se stesso, e separato dalla pratica scientifica, cessa di essere metodo per diventare teoria, e contiene, *a priori*, l'utilitarismo, l'associazionismo, l'empirismo, ecc. A partire da

questo punto, non abbiamo più una sola osservazione da fare, non più un'esperienza da tentare, non più un'analisi reale da effettuare; l'atto più generoso, sappiamo in anticipo che *deve* decomporsi in pulsioni egoistiche; sappiamo che l'idealismo femminile viene «dal culo», ecc. Gli è che codeste pretese conoscenze *a priori* altro non sono che un postulato astratto, nascosto da effetti retorici, e che si riduce semplicemente a questo: *l'analisi è sempre possibile*. Così tutto è già pensato, già conosciuto: l'esperienza di Flaubert è alle sue spalle, i suoi principi sono già posti, la ricerca e la scoperta del Vero *ha avuto luogo*. Ma in quale passato? Quello di Flaubert? Quello della sua classe, o dell'umanità? Gustave non ce lo dice e, con la sua passività stessa, lascia codesto *a priori* presentarsi dentro di lui come una *conoscenza estranea*. La lotta tra la Scienza e la Fede si svolge in lui senza che egli vi prenda parte. Fra le due stupidità, esiste un reciproco avvolgimento: basta questo perché esse si denuncino a vicenda. Flaubert non alzerà un dito: richiede e rifiuta ciascuna delle due. L'ideale sarebbe che le due avversarie si annientassero insieme: la stupidità analitica insomma, è parassitaria, è la negazione precisa della stupidità fondamentale che, sola, possiede lo spessore positivo della materia; niente vieta di sperare che quella, dissolvendo questa, si privi di ogni sostegno e s'inabissi nel non-essere.

Vana speranza: l'Idea ricevuta, non appena abolita, rinasce dalle proprie ceneri e risuscita l'Analisi che la corrode. Devastato da quel dubbio combattimento, perpetuamente ricominciato, Flaubert si rifugia nello scetticismo: «L'assurdità è di concludere». Egli si guarderà bene dal formare da sé dei pensieri: «Non vi sono né idee giuste né idee false. Dapprima si adottano le cose con entusiasmo, poi si riflette, poi si dubita, e si rimane lì». **\*\*\*\*\*** Comunque, codesto scetticismo gioca contro l'analisi nel momento in cui questa trionfante vuole affermarsi, compiaciuta e soddisfatta, come il Sapere e la Verità. Ma tale contestazione rimane passiva. Leggete la Corrispondenza, dalla prima all'ultima pagina, non sorprenderete mai Flaubert a giudicare, a ragionare, a fare un esame critico; mai scoprirete in lui la nascita di un'idea, d'un punto di vista nuovo, d'una veduta originale: il suo pensiero non è mai un *atto*. Non inventa nulla, *non stabilisce mai rapporti*, non si distingue dal movimento stesso della vita; attività passiva,

trascinata dall'onda del vissuto, non è che la forma verbale del *pathos*; il concatenamento delle frasi fa pensare ora a quello delle immagini nei sogni, e ora alle associazioni verbali cui si lascia andare un paziente sul divano dell'analista. In quell'interminabile monologo in cui i legami retorici si sostituiscono senza tregua ai legami razionali, le stesse amarezze, gli stessi risentimenti, tornano senza tregua sotto le più diverse mascherature, i grandi moti d'eloquenza nascondono la fuga costante dell'idea o, più esattamente, la fuga *davanti all'idea*. Quel borghese, che reclama la propria integrazione, sente il proprio esilio con rancore e non può né *vedere* la propria classe, né dimenticarla, poiché essa è – come ambiente familiare – oggetto del suo desiderio quanto del suo disprezzo: egli si accetta in quanto lo si rifiuta, e si rifiuta in quanto esige che lo si accetti; condanna orgogliosamente la stupidità degli altri, quel conformismo di vista corta che odia la sua individualità, e odia codesta individualità che gli impedisce di dissolversi nella comunità borghese. Insomma, è il martire della Stupidità, l'ha installata in sé con tutti i suoi conflitti, essa gira su se stessa, si rode e lo rode. Egli sanguina sotto i suoi morsi, ma si costringe all'immobilismo: poiché ogni idea in lui non può che riflettere la materialità dei luoghi comuni o il materialismo dell'analisi, egli insiste sulla propria passività e rifiuta tutte le forme di Pensiero. Fin dal 1841, in effetti, scrive: «Io non sono né materialista né spiritualista. Se fossi qualche cosa, sarei piuttosto un materialista-spettatore». Eretto, silenzioso, stoico, egli lascia cadere uno sguardo sdegnoso sul tapis-roulant universale, ascolta distrattamente quel chiacchiericcio convenzionale che altro non è che il suo monologo interiore. A malapena un testimone.

Pertanto vive, non può impedirsi di vivere, né che oscuri pensieri, quasi animaleschi, si formino in lui ogni momento. In codesti significati profondi, che a malapena si liberano dalla percezione, dall'emozione, dal sogno, si cercherebbe invano il rigore analitico: sono sintesi: esitanti, timide, indecomponibili. Ma esse non somigliano neppure a idee ricevute: perché si formano senza il concorso del linguaggio. Pensieri «molliti» e fluidi, che corrono radente la vita e la materia, e spesso s'interpenetrano come nei sogni: si potrebbe vedere in essi la Natura senza gli Uomini, perché l'Uomo

ne è assente, rattratto nella sua negazione, nella sua volontà di assenza; in ogni caso, essi esprimono la solitudine più profonda, *quella della bestia*; e sono essi che daranno la sua incomparabile ricchezza a *Madame Bovary*. Dovremo descriverli. Essi sono rigorosamente *motivati* dal negativismo e dall'astensione di Flaubert, cioè a dire dal suo rapporto complesso con la propria classe; in tal senso, egli li produce con la sua maniera stessa di farsi borghese rifiutando di esserlo; tutto questo sistema bloccato nella passività serve di cornice alla loro proliferazione senza legge. Se Gustave superasse con un atto intellettuale il luogo comune e la scomposizione analitica, essi scomparirebbero, oppure perderebbero la loro mollezza; la loro contingenza lascerebbe il posto all'ordine, uno sfruttamento sistematico rischierebbe di deformarli, regolarizzando il loro corso. Ma l'ideologia contemporanea non fornisce a Flaubert lo strumento che egli richiede: tutto nasce di lì. Sente oscuramente che la nozione pratica di sintesi gli manca, **\*\*\*\*\*** egli la trova e la rifiuta nelle superstizioni, la cerca invano nel razionalismo scientifico: finalmente la Stupidità è la Ragione decapitata, è l'operazione intellettuale privata della sua unità, ossia del suo potere di unificazione. Perciò l'assenteismo di Flaubert non è che l'espressione della sua coscienza di classe, ed è ciò che rende possibile, in lui, il brulichio del pensiero selvaggio. Ma, d'altra parte, codesto pensiero selvaggio, *a causa del suo contenuto*, sfugge alle determinazioni sociali; non che esso sia al disopra dei particolarismi sociali, al livello di un umanismo universale: codesto umanismo non esiste, e Flaubert non si preoccupa certo d'inventarlo; al contrario, simili significati oscuri ci colpiscono profondamente nella misura in cui esprimono, nell'uomo, l'universale dell'animalità. E non basta, occorre anche precisare che non è il bisogno che vi si riflette, né la violenza del corpo; si tratta piuttosto di un'espressione di quella «pura noia di vivere» che sembra soprattutto spettare agli animali domestici. Così com'è, codesto pullulare sornione, nato da un'assenza, rappresenta per lui la sola forma possibile di spontaneità. E stiamo attenti a non vedervi non so quale soggettività immediata e irriducibile: a tutti i livelli l'oggetto è presente; lo chiamerò piuttosto coscienza animale del mondo.

Qui termina la nostra prima parte: abbiamo tentato di stabilire, a grandi linee, la *costituzione* di Gustave. Ma non abbiamo raggiunto, con questo, che un condizionamento astratto: nessuno può viverci senza farsi, cioè a dire senza superare in direzione del concreto quello che è stato fatto di lui. Abborderemo ora quella che ho chiamato la sua *personalizzazione*.

---

\* Si noterà anche che l'autore dà a Mathurin dei «discepoli» e che designa con lo stesso nome gli allievi di Achille-Cléophas.

\*\* Questo processo è l'accelerazione vissuta della pre-nevrosi che deve chiudersi con l'esplosione nevrotica di Pont-l'Évêque. Ne parleremo con comodo nel secondo tomo di quest'opera.

\*\*\* Questo Socrate muore in mezzo ai suoi discepoli.

\*\*\*\* È, lo vedremo, il senso del racconto della sua adolescenza, *L'Anneau du prieur*. La parola *esperienza*, presa nel senso di sapere empirico, appare in *Novembre*.

\*\*\*\*\* *Logique et langue des calculs*.

\*\*\*\*\* Studente, Gustave vi trascorreva lunghe ore.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è di Flaubert.

\*\*\*\*\* È a queste false totalità, rapidamente disintegrate, che Gustave fa allusione quando ci dice che Djaliouh, bambino, aveva vissuto più vite.

\*\*\*\*\* Non si mancherà, benché si riferisca a un fatto storico, di restar colpiti dalla risonanza edipica di questo frammento di frase. Su questo punto, torneremo quando parleremo della sessualità di Gustave. Ma si tratta anche dell'ideologia materna. Il padre abbandona suo figlio al Grande Inquisitore – il quale non è altri che se stesso. Ciò che imbroglia le carte è – non senza intenzione – che Filippo è spinto dalla sua fede cattolica. Ma non è la religione ad essere qui in causa: è un'ideologia ristretta, meschina, settaria, che avvilita tutto e – quali che siano i suoi principi – che spiega tutto in Carlos-Gustave con i più bassi istinti, mentre il giovane possiede «una di quelle anime così piene di passione, così potenti di sentimento, da dilatarsi, spaccarsi e affondare, non riuscendo a contenere tutto quello che racchiudono».

\*\*\*\*\* Tranne che nella *Légende de Saint Julien* di cui parleremo più avanti.

\*\*\*\*\* *Corrispondenza*, I, 27. A Ernest, 24 giugno 1837.

\*\*\*\*\* 26 dicembre '38.

\*\*\*\*\* *Souvenirs*, p. 96, § <sup>xxvii</sup>. Questo appunto è posteriore di poco al 25 gennaio del '41.

\*\*\*\*\* Il superamento avrà luogo, ma con l'irrealizzazione e nell'immaginario.

\*\*\*\*\* L'ateismo operaio – che nascerà un poco più tardi della presa di coscienza rivelatrice delle strutture reali della società e della lotta di classe, motrice della storia – non è in alcun modo debitore verso l'agnosticismo borghese: positivo e concreto, esso è un prodotto della macchina, la quale non è soltanto un imperativo pratico e un mezzo di sfruttamento, ma anche un organo di appercezione. Grazie alla macchina, il lavoro salariato si conosce nella propria realtà e, al tempo stesso, conosce il mondo del pratico-inerte.

\*\*\*\*\* A partire da quest'ultima data, la classe in ascesa ricomincia a elevarsi in modo visibile. Subito, il Governo si preoccupa: è la lotta aperta – che si chiude con «Le Tre Gloriose». (27, 28, 29 luglio 1830. [N.d.T.])

\*\*\*\*\* La sottolineatura è di Flaubert.

\*\*\*\*\* Edizione del Centenario, t. IV, p. 147.

\*\*\*\*\* A Louis Bouilhet, 20 agosto '50. *Correspondance*, II, 231.

\*\*\*\*\* *Voyage en Orient*, ed. del Centenario, t. <sup>IV</sup>, p. 147.  
\*\*\*\*\* 20 agosto '50, *Correspondance*, <sup>II</sup>, p. 230.  
\*\*\*\*\* *Voyage en Orient*, *ivi*, p. 156.  
\*\*\*\*\* *Voyage en Orient*, t. <sup>IV</sup>, 145.  
\*\*\*\*\* *Correspondance*, <sup>II</sup>, p. 230.  
\*\*\*\*\* *Correspondance*, <sup>II</sup>, p. 233.  
\*\*\*\*\* *Agonies*, scritto nell'aprile del '38. <sup>IX</sup>.  
\*\*\*\*\* Va da sé che presento qui il pensiero di Flaubert. Non il mio.  
\*\*\*\*\* Ossia, ci avrebbe mostrato parecchi tentativi d'identificazione in *Félicité*.  
\*\*\*\*\* A Caroline, 16 gennaio 1879. *Correspondance*, <sup>VIII</sup>, 188: «Mi ricordo con dolcezza i momenti che ho passato in altri tempi in casa sua, e ho voglia di “far dire una messa a sua intenzione” seriamente...».

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia: l'immagine è la stessa quando, in *Un parfum à sentir*, Gustave descrive le umilianti lezioni del dottor Flaubert.

\*\*\*\*\* È ciò che Gustave diceva in tutte lettere in *Smarh*.

SATANA

Ah! La tua ignoranza ti perde e le tenebre ti fanno orrore? L'hai voluto tu.

SMARH

Che cosa ho voluto?

SATANA

La Scienza. Ebbene, la Scienza è il dubbio, è il niente, è la menzogna, è la vanità.

SMARH

Meglio varrebbe il niente.

SATANA

Esiste, il niente, perché la Scienza non esiste.

\*\*\*\*\* Si noterà il brusco passaggio al femminile: il «piccino» diventa donna.

\*\*\*\*\* Nella sua età matura, modificherà la formula: «I cattivi sono sempre puniti e i buoni anche».

\*\*\*\*\* Per lo meno è ciò che pensa Gustave.

\*\*\*\*\* Queste righe, che datano dal 1856, avrebbe potuto scriverle fin dagli anni Trenta.

\*\*\*\*\* Per Kafka si potrebbe dire che il Sacro, essendo *crudelmente* incomunicabile, s'afferma come tale attraverso lo scardinamento di tutto un sistema di comunicazioni.

\*\*\*\*\* Egli non è del tutto sincero: le scriverà un'altra volta di avere le proprie preferenze: prima di tutto «per la fede cattolica». A causa del mito del Cristo, beninteso: quel Dio che si fa uomo per soffrire, non può che piacere a quest'uomo, che soffre di non essere Dio. E poi, deve pur confessarlo, il feticismo mette l'uomo in contatto col sacro, ma la dimensione dell'Infinito gli fa difetto. Si può dunque, ponendosi dal suo punto di vista, considerare la religione cristiana come un progresso dell'immaginazione religiosa. In realtà, egli pensa talvolta che le religioni si equivalgono tutte, e talvolta che il cristianesimo, senza sfuggire all'imprescrittibile legge della finitudine, sia più vicino all'«anima moderna».

\*\*\*\*\* 30 marzo '57, t. <sup>IV</sup>, p. 170.

\*\*\*\*\* Nell'*Émile* di Rousseau. [N.d.T.]

\*\*\*\*\* Gustave non lo dice in termini precisi, ma lo lascia intendere.

\*\*\*\*\* *Novembre*.

\*\*\*\*\* Alla principessa Matilde, luglio '74, t. <sup>VII</sup>, p. 166.

\*\*\*\*\* Queste strutturazioni sono particolarmente reperibili quando, in un paese di montagna, interroghiamo ciascuno sulla maniera con cui egli *vede* il rilievo: dal basso in alto o dall'alto in basso? Quella enorme massa di pietre e di terra è una frana (per la *percezione*, voglio dire, non per l'intelletto) o un mostruoso *rigonfiamento*? I conigli che, a mezza altezza, vi si aggrappano, salgono all'assalto o discendono verso la valle? Le risposte hanno valore di test proiettivi. E succede spesso – ciò che è

egualmente significativo – che la lettura ascendente e la lettura discendente coesistano e si confondano, rendendo all’oggetto la sua ambiguità naturale.

\*\*\*\*\* A Ernest Chevalier, 24 febbraio 1839. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* A Ernest Chevalier, 24 febbraio 1839.

\*\*\*\*\* 4 ottobre 1846, t. <sup>I</sup>, p. 355.

\*\*\*\*\* T. <sup>IV</sup>, p. 327.

\*\*\*\*\* In una lettera che ha il sadismo di farle trasmettere dalla Musa.

\*\*\*\*\* L’età in cui ha «perduto» la sua immaginazione.

\*\*\*\*\* A Ernest, 11 settembre ’33. *Correspondance*, t. <sup>I</sup>, p. 11.

\*\*\*\*\* A quattordici anni, è vero, e per colpa di sua nonna.

\*\*\*\*\* *Souvenirs*, pp. 60-61.

\*\*\*\*\* È vero che certi storici della filosofia hanno potuto chiedersi se la sostanza spinoziana non era *soggetto*.

\*\*\*\*\* Scriveva nel medesimo quaderno, qualche mese prima: «Da dove viene che io voglio che Gesù Cristo sia esistito e che io ne sia certo? è che trovo nel mistero della Passione tutto quel che vi è di bello al mondo». (*Souvenirs*, p. 49). La Passione è la generosità infinita del Signore che si fa uomo per salvare il proprio vassallo. Inversamente, è il principio – intravisto da Gustave in questo istante e che, più tardi, s’imporrà in sordina – del «*perdi-vinci*»: questa morte ignominiosa e consentita, l’orribile smacco del profeta *sulla terra*, è, in qualche luogo dei cieli, una misteriosa vittoria. Gustave non si è mai preso per il Cristo, ma lo schema cristiano gli servirà ben presto per organizzare la propria nevrosi, per darle il suo senso profondo e il suo orientamento temporale.

\*\*\*\*\* Creata da Henri Monnier: tipo della tronfia stupidità, orgogliosa di se stessa. [N.d.T.]

\*\*\*\*\* Senza un errore di ortografia.

\*\*\*\*\* A George Sand, 29 settembre 1866.

\*\*\*\*\* *Le Château des Coeurs*. Teatro. Ed. Conard, pp. 242-243. Vedremo, quando studieremo la sessualità di Flaubert, che quella riduzione alla materialità ha per causa e *per effetto* il feticismo sessuale e che essa rivela anche intenzioni sado-masochiste.

\*\*\*\*\* *Théâtre*. Ed. Conard, pp. 253-254.

\*\*\*\*\* *Le Château des Coeurs*, p. 251.

\*\*\*\*\* Soffriva di ciò che è stato chiamato «siderodromofobia».

\*\*\*\*\* T. <sup>V</sup>, p. 2.

\*\*\*\*\* T. <sup>V</sup>, p. 153; <sup>VI</sup>, p. 288.

\*\*\*\*\* T. <sup>IV</sup>, p. 450.

\*\*\*\*\* Si noterà che quest’ultima frase non vuole, alla lettera, dire nulla. Perché, nelle Rivoluzioni e nelle guerre, l’umanità perde sangue e non ne riceve affatto.

Ecco un brano di una lettera alla Musa, che ci mostra Flaubert nell’atto di cadere nei luoghi comuni più scalcagnati, nel momento stesso in cui fa ogni sforzo per sfuggirli.

Dopo aver scritto che «il successo con le donne è generalmente un segno di mediocrità, e ciononostante è quello che (tutti gli uomini) invidiano e che incorona gli altri», tenta di descrivere il «bel sesso» nella sua verità, ed ecco che cosa ne risulta:

«*Massime staccate*»: esse non sono sincere con se stesse, non si confessano i propri sensi, prendono il loro culo per il loro cuore e credono che la luna sia fatta per illuminare il loro *boudoir*.

«Il cinismo, che è l’ironia del vizio, fa loro difetto.

«Il loro cuore è un pianoforte, sul quale l’uomo, artista egoista, si compiace di suonare delle arie che lo fanno brillare...», ecc.

A Louise Colet, 15 aprile 1852, t. <sup>II</sup>, p. 391.

\*\*\*\*\* A Louis Bouilhet, 9 dicembre 1850, t. <sup>II</sup>, p. 273, e 10 febbraio 1851, p. 298.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>II</sup>, pp. 243-244.



\*\*\*\*\* Del resto, lo vedremo, Flaubert *ammira* Byron per avere scritto il suo nome su una colonna di un castello svizzero. E si è augurato di scrivervi anche il proprio.

\*\*\*\*\* A Louise Colet, 17 dicembre 1852, t. <sup>III</sup>, p. 66.

\*\*\*\*\* *Mediocri agli occhi del chirurgo primario*. Vi torneremo su con comodo.

\*\*\*\*\* *Catalogue des opinions chic*.

\*\*\*\*\* Quando Flaubert, fra i diciotto e i vent'anni, considera tutte le «carriere borghesi» per rifiutarle clamorosamente, non pronuncia *mai* la parola ingegnere. Ci vorrà lo slancio industriale, lo sviluppo del saint-simonismo e del positivismo perché la borghesia liberale cominci a rispettare laureati del Politecnico più dei magistrati.

\*\*\*\*\* E non si tratta forse di un atteggiamento d'Achille-Cléophas, quale lo si ritrova nella sua Tesi?

\*\*\*\*\* E soprattutto mira a dare un andamento personale ai rapporti tra medico e malato. Il dottore è buono perché ci ama. Oggi si dice che è «molto preoccupato», ecc. Il legame economico è mascherato dal rapporto umano.

\*\*\*\*\* A sua sorella, 10 luglio 1845. *Correspondance, Suppl. 1*, p. 50.

\*\*\*\*\* T. <sup>II</sup>, p. 398.

\*\*\*\*\* Flaubert: *Théâtre*, p. 263. <sup>VI</sup> quadro: «Il Regno del Lesso». La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Schiacciate l'Infame.

\*\*\*\*\* *Madame Bovary*, ed. Conard, pp. 106-107.

\*\*\*\*\* *Souvenirs*, p. 109.

\*\*\*\*\* T. <sup>III</sup>, pp. 148-149. Cfr. anche, assai più presto, verso il 1838-39, questo pensiero, nei *Souvenirs*: «Il <sup>XVIII</sup> secolo non ha capito niente della poesia, non ha inteso niente del cuore umano, ha capito tutto ciò che è dell'intelligenza».

\*\*\*\*\* *Souvenirs*, p. 96. Scritto dopo la fine del gennaio 1841.

\*\*\*\*\* Cfr. *Souvenirs*, p. 107.

PARTE SECONDA

## La personalizzazione

«Che cos'è il Bello se non l'impossibile?»

## 1. Il bambino immaginario

Tale è Gustave. Tale lo hanno costituito. E, senza dubbio, nessuna determinazione è impressa in un vivente, che questi non la superi con la sua maniera di vivere. Nel piccolo Flaubert, l'attività passiva e il volo a vela sono *la sua maniera di vivere* la passività costituita: il rancore è *la sua maniera di vivere* la situazione che gli viene assegnata nella famiglia Flaubert. In altri termini, le strutture di tale famiglia sono interiorizzate in atteggiamenti, e riesteriorizzate in pratiche con le quali il bambino si fa essere ciò che è stato fatto. Al contrario, non troveremo in lui nessun comportamento, per complesso ed elaborato che possa parere, che non sia in origine il superamento di una determinazione interiorizzata.

Tuttavia, vi è una grande differenza tra la semplice «*Aufhebung*» di un dato e il ritorno totalizzante che effettuiamo su di esso, per integrarlo all'unità organica che noi tentiamo di essere e insieme per impedirgli di nuocerle, di restarvi dentro come un baco in un frutto, facendola marcire dall'interno. In realtà, la perpetua totalizzazione sorge come una difesa contro la nostra detotalizzazione permanente, la quale non è tanto una franca diversità quanto un'unità sprofondata. Nella realtà umana, infatti, il multiplo è sempre ossessionato da un sogno, o dal ricordo di un'unità sintetica; perciò è la detotalizzazione stessa che esige di essere ritotalizzata, e la totalizzazione non è un normale inventario seguito da un accertamento totalitario, ma un'impresa intenzionale e orientata di riunificazione.

Questa, tuttavia, non deve essere intesa alla maniera dell'unificazione kantiana della diversità empirica: non vi sono qui categorie che si applichino dal di fuori al vissuto, ma è il vissuto stesso che si unifica in un movimento di circolarità, con i mezzi a disposizione, cioè a dire, con i sentimenti e le

nozioni che genera in esso l'interiorizzazione delle strutture oggettive. Questa ritotalizzazione può essere operata in un'infinità di maniere secondo gli individui e, in uno stesso individuo, secondo l'età o la congiuntura. Bisogna comprendere, infatti, che essa dipende dialetticamente dalla totalizzazione anteriore e presentemente detotalizzata (o minacciata di esserlo): questa, essendo fortemente strutturata – persino dopo lo sprofondamento, o l'introduzione d'un corpo estraneo – si propone come domanda singolare a un'attività sintetica che, non essendo niente altro che il superamento dell'insieme detotalizzato, non può comprendere e risolvere i problemi, se non in quanto è orientata e limitata dalla totalità concreta delle determinazioni che conserva in sé. Di modo che varrebbe meglio dire che la domanda e la risposta sono condizionate dalle medesime «circostanze anteriori» e dalle medesime opzioni, o ancora che è la domanda nella sua singolarità che si supera da sé come risposta singolare. D'altra parte, il processo d'integrazione non è permanente se non perché è indotto in permanenza dagli stimoli esteriori che si fanno interiorizzare come determinazione vissuta. Quindi comprendiamo senza fatica che quel *perpetuum mobile* sia mantenuto in atto per mezzo di un rapporto col mondo d'intensità e di qualità costantemente variabili, tanto nella misura in cui l'individuo cosmico interiorizza il cosmo, quanto in quella in cui si riesteriorizza e si trova nell'obbligo di ri-interiorizzare, prima o poi, le conseguenze oggettive di tale esteriorizzazione (cioè a dire la sua oggettivazione).

Per dare alcuni esempi, generici ancora, ma che permetteranno di accedere al caso particolare di Flaubert, supporremo che l'aggressione cosmica, interiorizzata in tale o tal'altra congiuntura, abbia per effetto dominante – con la contraddizione che essa introduce nel movimento singolare e globale dell'interiorizzazione – di compromettere l'unità organica e sempre minacciata che il *Vissuto* ottiene e mantiene rotolando su se stesso come una palla di neve e aumentando continuamente di volume. Il pericolo è interpretato, *a partire* da presupposti affettivi o nozionali che l'individuo ha raccattato cammin facendo, e dalle opzioni che li hanno sorpassati e mantenuti: secondo i caratteri specifici di questi, la reazione totalizzante può

effettuarsi con una trasformazione di tutto l'insieme da totalizzare – ciò che torna a significare uno sforzo per ridurre la contraddizione, agendo sul tutto perché questo sia in condizione d'integrare l'elemento nuovo come una delle sue parti – o contagiandosi della credenza pitagorica che quella trasformazione si è realmente effettuata. In questo caso, la contraddizione rimane, e l'assimilazione è *immaginaria*: le conseguenze saranno variabili, secondo l'insieme considerato (microcosmo-macrocosmo), ma quel che è certo è che, provvisoriamente almeno, l'unificazione in corso comporterà in sé una struttura di irrealtà. Nel caso considerato, codesta struttura concerne l'unità organica nella sua totalità. Ma la reazione totalizzatrice può anche, per consentire all'unificazione in corso di proseguire senza modificazioni essenziali, sforzarsi di mettere tra parentesi la determinazione inammissibile; essa tenterà di non riallacciarla all'insieme dell'esperienza, di non collegarla con nulla, di non permetterle *in nulla* di condizionare la riesteriorizzazione dell'interiorità. In questo secondo caso, la suggestione pitagorica influirà sull'elemento particolare e si manifesterà con una falsa distrazione, con una dimenticanza immaginaria. Se questa dimenticanza, effettivamente, se questa distrazione, fossero reali, se equivalessero alla totale abolizione dell'elemento considerato, questo perderebbe di colpo ogni virulenza; ma, siccome non può accadere così, in ragione stessa della *ipseità* del vissuto, la distrazione deve influire *anche* sulle modifiche che il corpo estraneo porta necessariamente alla totalizzazione in corso. In altri termini, l'intenzione di *restare il medesimo* deve mantenersi cieco ai cambiamenti reali, e costruire, in pari tempo, una costanza perfettamente irrealistica di quella totalizzazione che, di colpo, diviene totalità immaginaria. Altre volte il movimento integratore, respingendo l'inassimilabile, lo pro-ietterà, o l'intro-ietterà, sull'esteriore: così, certi malati mentali, per sfuggire alla colpevolezza che li tormenta, si fanno muovere dagli altri i rimproveri che muovono a se stessi: con questo, tali rimproveri, essendo *altri*, hanno il doppio vantaggio di diventare *esteriori* – il nemico non è dentro la piazzaforte, si può fronteggiarlo – e *sospetti* – chi potrebbe affermare che gli accusatori non son dei sicofanti, o, a rigore, degli uomini in buona fede, ma insufficientemente informati, o ingannati da falsi testimoni? E altri,

*proiettando* la loro colpevolezza, o la loro paura di agire male, su terzi, possono condannare nel vicino il vizio da cui temono di essere infettati. In questi due ultimi casi, non si mantiene l'orientamento e l'identità del movimento integratore, se non irrealizzando il rapporto originale col mondo. Quel che avviene più frequentemente, tuttavia, è che l'elemento inassimilabile provoca, con la sola presenza, la nascita di elementi antagonisti e reali, che si gettano su di esso, lo assaltano e tentano di ridurlo all'impotenza – ciò che non può aver luogo senza una profonda alterazione della totalizzazione in corso; bisognerebbe paragonare questi riduttori – i cui effetti sono peggiori del male combattuto – agli anticorpi, che si precipitano su un cuore innestato e provocano la morte dell'organismo che dovrebbero difendere. Chiameremo *stress* l'unità dell'inassimilabile e la difesa globale che la totalizzazione sviluppa contro di esso, in quanto questa ne è infettata nella misura stessa in cui tenta di neutralizzarlo: in tal senso, la nevrosi è uno *stress* al pari delle turbe del carattere; ma dobbiamo intendere che questo sforzo totalitario per disinnescare le contraddizioni o per isolarle, non raggiunge il proprio scopo se non a prezzo di pericolose deviazioni, che alterano l'assieme totalizzato: per limitarsi ad un esempio, l'oblio pitiatrico di ciò che impaccia, diviene, necessariamente, oblio prospettico e generalizzato; in effetti, quel che si vuole dimenticare non è un fatto singolare, ma un sistema di rapporti, di cui questo fatto è il simbolo o il fondamento e che può riapparire, in qualunque momento e in qualunque modo; così la totalizzazione «obliosa» fugge ogni affetto e ogni pensiero verso altre idee e altri sentimenti, dai quali si strappa a sua volta per tema di approfondirli; in tal modo, essa si fa da sé la propria dimora alla superficie delle esperienze da totalizzare; d'altra parte l'elemento dimenticato si trova di colpo liberato, e raggiunge la possibilità, come sistema autonomo, di strutturare il vissuto a modo suo, provocando turbamenti che non saranno notati o che saranno attribuiti all'azione di altri fattori e, come tali, saranno oggetto di una falsa integrazione; alla fine, non essendo *proposto* come tale, e combattuto a viso aperto, l'inassimilabile, più ancora che un agente di detotalizzazione, diventa il principio attivo di una totalizzazione negativa che si sviluppa al contrario dell'altro e la totalizza a rovescio. Tuttavia, per

rischioso che sia lo *stress*, rimane comunque un superamento dell'elemento perturbatore, particolarmente nella misura in cui la totalizzazione in corso si riesteriorizza e si obiettiva con comportamenti; in tal senso, si è potuto dire che ogni progetto è una fuga e che ogni fuga è un progetto. Per tal motivo, l'altro nome di questa totalizzazione, senza tregua detotalizzata e ritotalizzante, è *personalizzazione*. La *persona*, infatti, non è né del tutto subita, né del tutto costruita: per il resto, essa *non* è affatto o, se si vuole, non è in ogni istante, che il risultato *scavalcato* dell'assieme dei processi totalizzatori, coi quali noi tentiamo continuamente di assimilare l'inassimilabile, cioè a dire, in prima linea, la nostra infanzia: ciò che significa che questa rappresenta il prodotto astratto, e ininterrottamente ritoccato, della personalizzazione, sola attività reale – cioè a dire *vissuta* – del vivente. O piuttosto, è il vissuto stesso concepito come unificazione e che torna senza tregua sulle determinazioni originarie, in occasione di determinazioni più recenti, per integrare l'inintegrabile, come se ogni nuova aggressione dell'esterno cosmico apparisse in pari tempo come disparità da assorbire e come possibilità forse unica di ricominciare su nuove basi il grande rimescolamento totalizzatore che mira ad assimilare le antiche contraddizioni mai distrutte, cioè a dire a superarle in una unità finalmente rigorosa che si manifestasse come determinazione cosmica, obiettivandosi in un insieme gerarchizzato di imprese. Può darsi d'altronde che il raggio della circolarità si allunghi realmente; può darsi anche che rimanga com'è e che l'avvenimento nuovo non abbia altro effetto che di resuscitare la «scena primitiva», nella stessa unità intenzionale d'assimilazione. Dal punto di vista che ci occupa conviene considerare il movimento circolare in uno spazio tridimensionale, o come una spirale con diversi centri, che non cessi di allontanarsene e di elevarsi al disopra di essi, eseguendo un numero infinito di rivoluzioni intorno al proprio punto di partenza: tale è l'evoluzione personalizzante, almeno fino al momento, variabile per ciascuno, della sclerosi o dell'involuzione regressiva. In tal caso, il movimento si ripete indefinitamente, ripassando per i medesimi luoghi, oppure vi è il brusco capitombolo dalla rivoluzione superiore fino a una qualunque delle inferiori. In ogni modo, la personalizzazione altro non è, nell'individuo, che un



sorpassare e conservare (assunzione e negazione intima) in seno a un progetto totalizzatore, di ciò che il mondo ha fatto – e continua a fare – di lui.

Così, benché le nostre descrizioni precedenti si siano sforzate di non lasciar nulla in ombra, non abbiamo mai raggiunto la personalizzazione del piccolo Gustave, nella misura in cui questa, nella sua attività passiva, è uno sforzo d'unificazione delle strutture familiari interiorizzate. Effettivamente, benché l'una e l'altra siano inseparabili, avevamo deciso di attenerci, per chiarezza, all'esame della *costituzione* attraverso un insieme di testimonianze. Ma il paradosso veniva dal fatto che la maggior parte di quelle testimonianze *su* Gustave provenivano dal bambino stesso, nei primi racconti che scriveva. Eravamo dunque portati a cercare le determinazioni costituenti *attraverso* una reazione totalizzante che le conservava, certo, ma superandole, e che noi passavamo sotto silenzio. Ora è evidente che intorno al 1860 qualunque lettore, alla domanda: «Chi è Gustave Flaubert?» – perfino se, per assurda ipotesi, avesse ricevuto certe confidenze – non avrebbe risposto, o non avrebbe risposto subito, – che si tratta di un figlio minore frustrato e geloso, o di un mal-amato, o di un agente passivo (per quanto egli avesse perduto nessuna di queste caratteristiche),\* ma certissimamente: «È un romanziere» o: «È l'autore di *Madame Bovary*». In altri termini, quello che si considera dunque l'essere di Flaubert, è il suo essere-scrittore e, se si vuol singolarizzare codesta designazione ancora troppo generica, è alla sua opera singolare che si farà ricorso. Ciò significa che egli si è *personalizzato* agli occhi del pubblico col romanzo che ha pubblicato. Vogliamo dire con questo che l'opinione lo giudica per prima cosa un creatore, e stabilisce un legame intimo, benché inafferrabile, tra la pura gratuità dell'opera, fine a se stessa (nella misura in cui, per l'epoca, il Bello è un fine assoluto), e il lavoro dell'autore; ma anche che, malgrado l'impersonalismo ostentato dal romanziere, tale opinione si rende conto che egli ha obbiettivato in quest'opera l'insieme delle sue determinazioni personalizzate. Non si tratta, in quell'epoca, tranne che per Sainte-Beuve e i suoi epigoni, di fare l'analisi spettrale di un testo, né d'interpretare l'opera attraverso la vita dello scrittore, o viceversa, ma, attraverso uno stile e un senso particolare per ogni libro, di *ricoscerlo* in ciò che ha

d'incomparabile. Nel movimento di simpatia, d'empatia o di antipatia, che lo avvicina o lo allontana da Madame Bovary, il lettore si situa in rapporto a un uomo, cioè a dire a uno stile di vita, infinitamente condensato nella velocità di una frase, nella sua risonanza, nello spiegamento dei paragrafi, o nella loro brusca rottura: codesto uomo, egli non lo *comprende* ancora, ma già lo *assaggia* e indovina che è *comprensibile*; in ogni modo quel *sapore*, che si rivela immediatamente, è proprio quello che bisognerebbe ricostruire alla fine di una lunga frequentazione o di uno studio biografico. Ora, l'obiettivazione nell'opera è un momento della *personalizzazione*: le contraddizioni e le disarmonie di Gustave sono tutte nel suo romanzo, ma integrate immaginariamente nell'oggetto irreali che egli presenta e, simultaneamente, integrate realmente nell'opera come *mezzi* della creazione. Finalmente, con un contraccolpo, il lettore segna, con la sua risposta («È l'autore di *Madame Bovary*»), che lo scrittore ha dovuto, in seguito, ri-interiorizzare le conseguenze esteriori e sociali della propria totalizzazione, in esteriorità: la gloria «infamante», il processo, ecc. E, soprattutto, la necessità di essere colui che *ha scritto Madame Bovary*, che dunque non ha più da scriverla, che, essendosi riassunto, superato, obiettivato in un prodotto del suo lavoro, si ritrova intero, dopo la pubblicazione, con le medesime lacerazioni da integrare in un'altra opera, con una rivoluzione personalizzante, che inoltre deve conglobare ed assimilare il fatto che essi hanno già servito come mezzi alla produzione di un oggetto immaginario. Così, il lettore di Flaubert lo raggiunge, nel suo essere, al livello della personalizzazione, e non scopre com'è costituito se non attraverso l'intenzione totalizzante che ne fa lo strumento o il materiale dell'elaborazione dell'uomo attraverso l'opera e dell'opera attraverso l'uomo. Ciò torna a dire che questi, per risolvere i propri conflitti interiori, si è *fatto* scrittore. Ora, fin dalle prime lettere della sua Corrispondenza veniamo a sapere che egli vuol scrivere. Si è con ciò costituito *scrittore*? No, ma a poco a poco, il senso di questo termine si precisa e si arricchisce: ciò significa che noi ci innalziamo da una rivoluzione all'altra sulla spirale totalizzante. *Sarò* scrittore. Ecco la risposta maturata dall'adolescente alla propria disunione intima, ecco il suo impegno, la sua opzione fondamentale:

si tratta di avvolgere il suo male e di integrarlo come mezzo di obiettivarsi attraverso la scrittura. Siamo al livello dello *stress*, poiché il male di Gustave (cioè la sua costituzione) trasforma a sua volta questo progetto totalizzatore, infettandolo completamente, e la risposta totalizzante a questa infezione generalizzata non può essere fornita che da una nuova rivoluzione, cioè a dire da una nuova metamorfosi della personalizzazione, ecc. ecc. Nella prima parte di quest'opera abbiamo descritto il male, non lo *stress*: perché le mediazioni non erano ancora a disposizione. Dobbiamo ora ricostituire in tutte le sue fasi il movimento dialettico, mediante il quale Flaubert si fa progressivamente *l'autore-di-«Madame Bovary»*.

La risposta di Gustave al suo male, nel 1835-1839, è di farne il mezzo di un'impresa che mira a produrre certi oggetti nel mondo; quanto dire che egli si *personalizza in una impresa* per integrare ciò che altrimenti sarebbe inintegrabile: l'impresa, in effetti, è la riesteriorizzazione dell'interiorizzato, e tale sarà indubbiamente la *persona* di Gustave, mediazione permanente tra il soggettivo e l'oggettivo. Più precisamente, e secondo la sua propria testimonianza, egli si ritotalizza come colui che deve attingere alla gloria, col creare centri di derealizzazione attraverso certe combinazioni di grafemi. Codesta definizione si applica a Flaubert e non a tutti i futuri scrittori: essa gli si addice a quindici anni e non a trentacinque. Tuttavia, anche così limitata, non è originale. Nel '35 le tre nozioni: gloria, irrealità, linguaggio, strutturano una opzione indecomponibile, ma, come spesso succede, prima di essere totalizzate, esse hanno vissuto un po' di tempo separate. Bambino, Gustave voleva essere un grande attore. Vi ha rinunciato – e molto malvolentieri – soltanto dopo essere entrato in collegio. A diciassette anni scrive ancora: «Ho sognato la gloria quando ero bambino... Avrei potuto diventare, se fossi stato ben diretto, un attore eccellente: ne sentivo l'intima forza». Così, la sua opzione totalizzante, in partenza, è stata sensibilmente differente da quella che è divenuta in seguito. Se vogliamo comprenderla nella sua dinamica, dobbiamo tentar di rispondere alle domande seguenti: in che cosa questa scelta d'incarnare personaggi immaginari rappresentava, per Gustave, un superamento totalizzatore delle sue determinazioni costituite? Perché fu quello il primo momento della sua personalizzazione? Che cosa

rappresentava per lui la gloria? Per quali ragioni ha abbandonato il palcoscenico per la letteratura, e che cosa è rimasto della sua «prima vocazione» nella seconda? Questi problemi sono tanto più complessi in quanto riguardano la temporalizzazione interna d'un progetto. Ma soprattutto, nella misura in cui concernono una totalizzazione senza tregua detotalizzata, e che si ritotalizza in permanenza con l'avvolgimento di nuove determinazioni, mettono in gioco i rapporti di Gustave con *tutto*: non più soltanto con la sua famiglia e i suoi familiari, ma con i condiscipoli, gli insegnanti, la cultura che gli viene impartita, le istituzioni di cui fa a poco a poco esperienza, l'ambiente sociale, la sua classe d'origine e le altre classi. È dunque necessario che seguiamo passo passo l'evoluzione di Flaubert nei suoi rapporti umani e nei suoi rapporti con l'Arte, quelli condizionando questi, che si ritorcono alla loro volta contro quelli, avviluppandoli. Ma ciò che dobbiamo chiederci prima di tutto – poiché codesto elemento sussiste ad ogni rivoluzione della spirale e lo si trova fin dalla prima – è ciò che significa la *scelta dell'irreale*.

I bambini buoni sognano il loro avvenire: planteranno la bandiera su una terra vergine, salveranno, durante un'epidemia di colera, i loro concittadini a dozzine di migliaia, saranno ricchi, potenti, decorati. Nulla di più rassicurante: quei buoni soggetti si compiacciono nel pensare che il mondo porterà il loro marchio. Il loro desiderio punta sull'*essere* e nemmeno per un attimo essi si distolgono intenzionalmente dal reale e dal vero. In realtà, le cose non sono così semplici: persino nel più realista di loro, il desiderio non corrisponde interamente al sogno che lo placa, né d'altronde a nessun altro: opzione complessa, che totalizza le prime determinazioni – vale a dire quelle familiari – con uno slancio che esse condizionano e che le avvolge, nessuna immagine, nessun discorso può esprimerla esattamente; in tal senso, vi sono in queste immaginazioni iniziali l'allusivo disegno di una irrealtà proposta come tale e, talvolta, il torbido piacere del mancato appagamento. Non importa: rimane nondimeno che l'immaginario è, qui, vissuto in superficie come annuncio del reale e il mancato appagamento come promessa di appagamento futuro: il bambino *sarà* realmente quell'eroico medico, idolo della sua città natale. È *come se fosse accaduto*; in tal senso, la finzione si

presenta come un *posponimento* del vero e come il permesso di goderne in anticipo. Così, almeno *esplicitamente*, l'immaginazione si dà per quel che è, al livello della prassi: una mediazione che non si ritrova al termine dell'impresa – poiché la sua realizzazione la abolisce – e che si subordina ai disegni reali, un'esplorazione sistematica e interessata nel campo dei possibili, uno sganciamento dell'essere *verso l'essere*.

Ma se il sogno si fa sogno d'un sogno futuro? Se il bambino immaginasse un avvenire, nel quale – lo suggerisce lui stesso – venuto il momento, sarà anch'egli un irreale? Quale inquietudine per i genitori! Essi scoprono che il loro rampollo passa la maggior parte del suo tempo a raccontarsi che sarà un falso medico. Non per il piacere di rappresentarsi come un vero truffatore futuro (d'altronde, sono mai veri, i truffatori, anche *in quanto tali?*), ma proprio per il piacere di essere falso, cioè, contemporaneamente, di non essere ciò che è e di essere ciò che non è. Peggio ancora, egli prova una voluttà sospetta a impegnare il suo intero essere nella produzione di un'apparenza, cioè a mobilitare la realtà per produrre un irreale che gira su di essa e la totalizza, insomma, a rovesciare l'ordine «normale» e «sano», vale a dire *pratico*, col fare del reale il mezzo dell'irrealtà. Ecco, penserà la famiglia costernata, un essere sospetto, il primo movimento del quale è di mettersi *fuori dell'umanità*: egli si dispone ad abbandonare la preda per l'ombra, preferisce il non-essere all'essere, all'avere il non-avere, un quietismo onirico. O piuttosto, no, la cosa è più grave ancora, perché egli non ama il niente puro, ma quello che toglie a prestito all'essere non si sa quale malsana apparenza di realtà: tale è il Diavolo, Signore delle illusioni, dei miraggi e delle false apparenze. Tale è, fin dall'infanzia, Gustave Flaubert.

A sette anni, vuol essere un grande attore. Altri bambini, che abbiano o no realizzato la loro idea, hanno optato, press'appoco alla stessa età, per la letteratura. Ciò non significa che fossero più adatti di lui a scrivere: solo che essi erano altri, e l'arte letteraria fu altra per loro, per loro mezzo. Non è dunque un fatto secondario che il progetto iniziale di Gustave sia stato così lontano dal progetto definitivo. Al contrario, se la verità *si va maturando*, lo scrittore, in lui, deve conservare i tratti principali dell'attore, e il suo stile

qualcosa della sua recitazione. Ora, nessuno può recitare senza lasciarsi rodere tutt'intero e pubblicamente dall'immaginario.

L'atto immaginante, preso nella sua generalità, è quello di una coscienza che mira a un oggetto assente o inesistente, attraverso una certa realtà che altrove ho chiamata *analogon* e che non funziona come un sogno, ma come un simbolo, cioè come la materializzazione dell'oggetto a cui si mira. Materializzare non significa qui *realizzare*, ma, al contrario, irrealizzare i materiali da costruzione mediante la funzione che si assegna loro. Quando guardo un ritratto, la tela, le macchie di colore disseccato, la cornice stessa, costituiscono l'*analogon* dell'oggetto – cioè dell'uomo oggi morto che è servito di modello al pittore – e, in pari tempo – in una indissolubile unità –

dell'opera, cioè della totalizzazione intenzionale delle apparenze accumulate intorno a quel volto celebre. Quando si tratta di quelle che impropriamente si chiamano «immagini mentali», l'intenzione immaginante si interessa per *analogon* delle determinazioni parziali del mio corpo (fosfeni, movimento degli occhi, delle dita, rumore del mio respiro) e con questo io sono parzialmente irrealizzato: il mio organismo resta l'esistenza reale che si sgancia dall'essere su *un solo punto*.\*\* La cosa è tutta diversa quando si tratta di un attore: questi mira a manifestare un oggetto assente o fittizio attraverso la totalità del proprio individuo: manipola se stesso come il pittore fa con la tela e la tavolozza. Kean, che si muove sul palcoscenico del Drury Lane, presta il suo passo ad Amleto: i suoi spostamenti reali da un lato all'altro della scena scompaiono, nessuno se ne accorge più, e d'altronde\*\*\* prese come tali, le andate e venute di quell'ometto nervoso non hanno nessun senso, e nessun altro scopo è concepibile se non quello di consumare le scarpe. Ma quei passi restano assorbiti, per il pubblico e per Kean stesso, dalla passeggiata del principe di Elsinore che va su e giù parlando tra sé. Così i gesti, la voce e il fisico dell'attore. La percezione dello spettatore si irrealizza in immaginazione: egli non osserva il tic, il passo, lo «stile» di Kean: si figura di osservare quelli dell'immaginario Amleto. Diderot ha ragione: l'attore non prova realmente i sentimenti del suo personaggio; ma sarebbe ingiusto supporre che egli li esprima a sangue freddo: la verità è che li prova irrealmente. Intendiamo che i suoi sentimenti

reali – il panico di palcoscenico, per esempio: si «recita sfruttando il proprio panico» – gli servono da *analogon*, egli mira, attraverso essi, alle passioni che deve esprimere. La tecnica dell'attore non riposa sulla conoscenza esatta del proprio corpo e dei muscoli che bisogna contrarre per esprimere la tale o la tal'altra emozione: essa consiste prima di tutto – più complessa e meno concettualizzata – nella utilizzazione di codesto *analogon* in funzione dell'emozione immaginaria che egli deve fittiziamente provare. Sentire nell'irreale, in effetti, non è *non sentire*, ma ingannarsi apposta sul senso di ciò che è sentito: egli conserva la certezza soffocata di non essere Amleto, nel momento stesso *che si mostra* Amleto pubblicamente, e che è obbligato, *per mostrarsi*, a persuadersi di esserlo. L'adesione degli spettatori gli porta, a questo proposito, una conferma ambigua: da una parte essa consolida la materializzazione dell'irreale socializzandola («Che succederà? *Che cosa farà il principe* dopo questo nuovo colpo della sorte?»); dall'altra, essa rimanda l'interprete a se stesso: egli tiene la sala col fiato sospeso e sa che tra poco lo si applaudirà. Ma, da codesta stessa ambiguità ricava un nuovo entusiasmo che, a sua volta, gli serve di *analogon* affettivo.\*\*\* Per il resto, un ruolo comporta sempre degli automatismi (abitudini acquisite durante le prove) controllati da una vigilanza continua, e che tuttavia, attesi, inattesi, scattano al punto giusto, lo sorprendono e si irrealizzano senza fatica in spontaneità immaginaria, purché egli sappia dirigerli mentre vi si abbandona. Ed è la vigilanza che gli permette di dire, al calar del sipario: «Ero in cattiva serata», oppure «Andavo bene», ma codesti giudizi si applicano *contemporaneamente* a Kean, l'individuo in carne ed ossa che ha per funzione di intrattenere, e a un Amleto che lo divora e che, da un giorno all'altro, sarà più o meno profondo o più o meno mediocre. Così, per l'attore autentico ogni nuovo personaggio diviene una *imago* provvisoria, un parassita che, persino al di fuori delle rappresentazioni, vive in simbiosi con lui, e talvolta, fuori teatro, nel corso delle sue attività quotidiane, lo irrealizza dettandogli i suoi atteggiamenti.\*\*\*\*\* Ciò che più efficacemente lo difende contro la follia non sono tanto le sue certezze intime – è poco riflessivo, e se la sua parte esige che si innalzi fino alla riflessione, il suo Ego reale serve anch'esso di

*analogon* all'essere immaginario che incarna – quanto la disperante convinzione che il personaggio gli prende tutto e non gli dà niente: Kean può offrire il *proprio essere* a Amleto, questi non gli presterà mai il suo: Kean è Amleto, freneticamente, compiutamente, *a corpo perduto*, ma senza reciprocità, cioè a dire con questa riserva, che Amleto *non è* Kean. Con ciò s'intende che l'attore si sacrifica affinché una *apparenza* esista e che egli si fa, per opzione, il sostegno del non-essere.

Ciò non permette di dire *a priori* che l'attore ha scelto l'irrealtà per se stessa. Egli può aver voluto mentire per esser vero, come fanno quelli formati da Stanislavskij e dai suoi epigoni – benché questo stesso desiderio sia sospetto. In ogni caso non si può, senza conoscere il dettaglio della sua vita, decidere sulla sua opzione fondamentale. Tuttavia, benché «realista» la sua scelta, molto più nettamente di quelle dello scrittore o dell'artista, implica una certa preferenza per la irrealizzazione totale. I materiali dello scultore sono fuori, nel mondo; è questo blocco di marmo che il suo scalpello irrealizza; quello del romanziere è il linguaggio, i segni che egli traccia sul foglio: l'uno e l'altro possono pretendere che lavorano senza per questo smettere di essere se stessi. \*\*\*\*\* L'attore non lo può: il suo materiale è la sua persona; il suo scopo: essere irrealmente un altro. Senza dubbio, ciascuno gioca a essere se stesso. Ma Kean, lui, gioca a essere quello che non è, e quello che sa di non poter essere. Così, ricomincia tutte le sere una metamorfosi, di cui sa che s'interromperà cammin facendo, sempre al medesimo punto. Ed è codesta incompiutezza stessa che trae il proprio orgoglio: come lo si ammirerebbe di «essere» così bene il suo personaggio, se tutti, precisamente, a cominciare da se stesso, non sapessero che non è lui? Dunque, non può essere dato a chiunque di far carriera in teatro: la condizione fondamentale non è il talento o la disposizione, ma un certo rapporto *costituito* fra il reale e l'irrealtà, senza il quale all'attore non verrebbe neanche in mente di subordinare l'essere al non-essere.

Questo rapporto, nessun dubbio che non faccia parte della costituzione di Gustave, *se non altro dopo la Caduta*, poiché egli sale, dagli otto anni in poi, sulle scene e non ne vuol più discenderne. Si dirà forse che il suo desiderio s'indirizza verso un bene reale, la gloria dell'attore. Ma questo è



un invertire l'ordine: il desiderio di gloria viene *dopo*: effettivamente, egli non si preoccupa di doverla a qualche prodezza, ma al buon uso di una tecnica di derealizzazione; ciò che non può avere che un solo significato: scoprendo in sé, come falla nel vissuto, come sua anomalia, il rovesciamento della gerarchia «normale» che fa dell'immaginario un mezzo di *realizzare*, ha tentato di personalizzarsi nel progetto avviluppante, di volgere codesta deficienza a proprio profitto e di mutare la propria vergogna in gloria. Ora, per scegliere di valorizzare il sogno in quanto tale, occorre essere noi stessi costituiti come un sogno. Solo un bambino immaginario può progettare di assicurare *nella propria persona* la vittoria dell'immagine sulla realtà, per il motivo che egli è costituito ai suoi propri occhi come una pura apparenza. Non basta, effettivamente, essere infelici per scegliere l'immaginario. Occorre, al contrario, che l'immaginario vi abbia scelto e sia all'origine della vostra infelicità. Gustave, a otto anni, *soffre la propria irrealtà* come un'inafferrabile mancanza d'essere. Per capire come la sua *personalizzazione* si manifesti dapprima quale un'integrazione corroditrice dell'irreale all'impresa di esistere, e come, nel suo *stress*, l'irrealtà figuri a titolo di *male* e come *mezzo di sfuggire al male*, ci domanderemo, tornando sulle conclusioni della prima parte, quali fattori agiscano in partenza su di lui con una irrealtà che egli si condanna a produrre nella misura stessa in cui la subisce. Ne vedo tre, corrispondenti ciascuno a un momento della temporalizzazione, ma gli effetti dei quali si faranno sentire a tutti i livelli della spirale totalizzante: il rapporto con la madre (l'azione, il linguaggio, la sessualità); il rapporto col padre (lo sguardo dell'altro), il rapporto con la sorella (apparizione del gesto).

A. – Inazione e linguaggio

La costituzione passiva, che le cure della madre hanno dato a Gustave, comporta la diminuzione congiunta della *sua* realtà e della *realtà*. In effetti, la rivelazione del reale è un momento dell'azione: esso si svela al progetto che lo supera, sia come terreno pratico, sia come minaccia permanente (coefficiente di avversità); il suo essere è resistenza e possibilità. Quando la percezione non è più *pratica*, inclina all'immaginazione. O, se si preferisce, la differenza si assottiglia fra ciò che è *analogon* a un oggetto assente –

dunque neutralizzato e derealizzato – e ciò che sembra sussistere come un semplice *esserci*, senza legame di sorta con la nostra esistenza. In tal senso si può dire che il quietismo contemplativo *rende immaginario* il contemplato. Ora, Gustave è così costituito che, essendo soddisfatti i suoi bisogni ancor prima di manifestarsi, il desiderio non si presenta in lui come un'esigenza di appagamento attraverso la pratica, ma come l'attesa sognante d'una soddisfazione che verrà o non verrà, e sulla quale, in ogni modo, egli è senza potere. Ciò non significa che l'impulso sia privo di violenza, ma che, non potendosi affermare, non ha diritti e quindi è contestabile nel suo essere: gli manca di essere *istituito*, di conoscersi un mallevadore all'esterno (per i bambini amati, la madre, mediatrice senza tregua all'erta tra il desiderio dei figli e il suo oggetto), e quindi va – da solo e in piena coscienza – verso il proprio appagamento immaginario. Gli è che non c'è poi tanta differenza, per una voglia violenta ma che non crede a se stessa, fra una soddisfazione casuale, sempre imprevedibile, mai *ottenuta*, e una soddisfazione immaginaria. Al contrario, il neonato iper-protetto si trova al riparo dalle minacce del mondo, e non ha da premunirsi contro di esse. Un poco più tardi, quando esse si smascherano, egli si irrealizza derealizzandosi. È un fatto generale, effettivamente, che, quando ci troviamo nell'impossibilità di rispondere alle esigenze del mondo con un'azione, questo, di colpo, perda la propria realtà: Gide, in gondola, di notte, in mezzo alla laguna, minacciato dai gondolieri che meditavano di togliergli la borsa e forse anche la vita, cadde, senza perdere il suo sangue freddo, in un sentimento di divertita perplessità: niente era reale, tutti giocavano. Mi ricordo di aver provato la stessa impressione, nel giugno del '40, quando attraversai, sotto la minaccia dei fucili tedeschi puntati su di noi, la piazza principale di un villaggio, mentre dall'alto della chiesa, alcuni francesi si facevano indistintamente beffe del nemico e di noi: era per ridere, non era vero. In realtà, lo compresi allora, *ero io* che diventavo immaginario, non riuscendo a trovare una risposta adatta a uno stimolo preciso e pericoloso. E, con questo, trascinavo quanto mi circondava nella irrealtà. Reazione di difesa? Senza dubbio; ma che non fa se non accentuare una derealizzazione, la cui origine è altrove: poiché la salvezza della mia persona non dipendeva più da me, **\*\*\*\*\*** sentivo

i miei atti ridursi a gesti: recitavo una parte; gli altri mi davano la replica. Spinto al limite, questo sentimento può condurre al sonno: mi hanno raccontato di soldati che, sotto un bombardamento massiccio, si addormentavano nella buca che avevano scavato. In questo caso, come in quelli che ho appena citato, abbiamo a che fare con un automatismo difensivo, ma che non può funzionare che se l'impotenza trasforma il pericolo mortale in incubo a occhi aperti. Gustave, per passare all'immaginario, non ha bisogno di così grandi pericoli: la sua impotenza è permanente e la minima esigenza dell'esterno, il minimo squilibrio, lo tuffano nell'ebetudine: a questo livello, la sua immaginarizzazione, e l'irrealizzazione del mondo, nascono insieme: l'ebetudine è assunta come un *analogon* dell'estasi, il mare come l'*analogon* dell'infinito. Non stiamo a credere tuttavia che il bambino, in profondità, non sia, come tutti, un «computer d'essere»:\*\*\*\*\* al livello dell'ancoraggio e della interiorizzazione, la realtà del mondo lo penetra e diviene la sua realtà. Resta il fatto che, a tutti i livelli, egli sfugge a se stesso: la carenza della capacità di affermare e di negare lo riduce a credere, a credersi; si sa che credere e non credere fanno tutt'uno: credere *non è che credere*: l'oggetto della credenza si presenta dunque come un essere instabile che può, in ogni momento, passare dal reale all'illusorio, di modo che la sua realtà si denuncia, nella sua stessa presenza, come virtualità d'illusione; inversamente, l'illusione, non essendo negata, si presenta sempre ai suoi occhi come *credibile* e includente così, a qualunque grado, una realtà virtuale. Fra l'una e l'altra, Gustave non ha sempre il mezzo di stabilire una differenza precisa.

Una simile indifferenziazione generale lo conduce a passare facilmente da un mondo insufficientemente reale a un sogno a occhi aperti, la cui inconsistenza è insufficientemente sentita e che rischia sempre di esser creduto, se piace o se rassicura. Essa non permette tuttavia, da sola, di comprendere perché il bambino sognatore ha scelto di irrealizzarsi pubblicamente – cioè a dire *per gli altri* – interpretando delle parti. È il momento di ricordarci che la costituzione passiva di Gustave ha avuto incidenze spiacevoli sull'inserzione di lui nell'universo del linguaggio.

La fredda iper-protezione che si esercitava sui suoi primi anni ha impedito ai suoi bisogni di costituirsi in *aggressione contro l'altro*; non è mai stato sovrano, non ha mai avuto l'occasione di strillare rabbiosamente per fame, o di manifestarla come un imperativo; non ha sentito l'amore materno e, semplice oggetto di cure, non ha conosciuto questa prima *comunicazione*: la reciprocità delle tenerezze. Un poco più tardi, quando, dopo il divezzamento, gli occorre manifestare i propri desideri con la speranza che verranno soddisfatti, è incapace di *significarli* davvero: l'ordine del vissuto – che è in lui vegetativo e patetico – resta senza rapporto con l'ordine dei segni.

«Gli infelici devono essere discreti.» Questo proverbio degli Antichi vuol dire – fra l'altro – che siamo grati ai nostri amici quando ci comunicano che hanno mal di testa o di stomaco, a titolo di semplice informazione, senza mimica e con voce obiettiva: tenendosi distaccati dal male, ci invitano a fare altrettanto. Ma ciascuno fa quel che può, e non mancano persone che «danno il tono» – voce straziante, o bianca, o falsamente neutra – e si identificano con la loro sofferenza, rifiutando in ogni caso qualsiasi distacco da essa e rendendo impossibile a noi qualsiasi distacco: è un richiamo d'amore, certo; e abbiamo ragione di dire che essi cercano di farsi compatire, ma torto d'infastidirci. Così Gustave. Per lui, il linguaggio rimane lo strumento principale, ma, non essendo stato iniziato fin dalla culla alle innumerevoli figurazioni dello scambio, una distanza infima e invalicabile lo separerà sempre dai suoi interlocutori; egli considera il proprio *pathos* incomunicabile e, soprattutto, ignora che ogni parola è un diritto sull'Altro, che ogni frase, anche puramente informativa, s'inserisce come domanda, sollecitazione, comando, accettazione, rifiuto, ecc. nell'interminabile conversazione che gli uomini perseguono da millenni; che a ogni domanda viene risposto, foss'anche col silenzio; che due persone qualunque, per differenti che siano, messe l'una in presenza dell'altra, non smettono più di dialogare, anche se si ostinassero a tacere, poiché sono necessariamente, fin nella più completa immobilità, veggenti e visibili, totalmente significanti e totalmente significate. Il dialogo, per il bambino Gustave – e, più tardi, per l'uomo – non è l'attualizzazione, mediante il verbo, della reciprocità, è un alternarsi di monologhi. E quando arriva il suo turno di monologare, è sicuro

dello smacco ancor prima di cominciare: gli altri possono raggiungerlo con la parola; essi affermano in lui delle *frasi altre* che lo designano dal di fuori, vengono a depositarglisi nella testa attraverso l'orecchio; egli non può riprenderle a proprio conto, a causa della debolezza del suo potere di affermazione, e sente, quando le ripete, che hanno perduto la loro potenza: non raggiungerà il proprio interlocutore con la semplice parola. Dire la sofferenza, l'amore, il desiderio non basta: bisogna *farli capire*; non vi è alcuna possibilità di persuadere, a meno di proporre la propria passione nuda e cruda, quale la si vive. In altri termini, il *pathos* si manifesterà nel gesto e nel suono, e mediante essi; senza diritti, senza autorità, egli non può che *rappresentare* la propria condizione; ma perché questa *apparenza* solleciti l'adesione dell'Altro, è necessario che non sia destinata a lui. Né a nessuno. È il contrario di un'informazione: calcando la mano sulla propria passività, bisogna che il bambino subisca l'esteriorizzazione del proprio *pathos*: non aveva intenzione, il poverino, di parlare con quella voce alterata dall'emozione; quanto alla mimica che accompagna le sue parole, essa si è imposta a sua insaputa: tutto accade come se il suo interlocutore l'avesse sorpreso in solitudine e lo *vedesse vivere* la sua irreprimibile sofferenza. Così Kean, recitando Amleto, si mette in grado d'ignorare il proprio pubblico: è la vista dello spettro che gli strappa quelle parole balbettate, quel moto di arretramento – e non l'attesa degli spettatori. Pertanto, Kean e Gustave, attraverso codesta non-comunicazione, mirano a comunicare – indirettamente e senza reciprocità – uno stato patetico: tutt'e due si offrono, *si propongono* a padroni impassibili, senza nulla sapere dell'accoglienza che questi riservano loro. Saranno *creduti*? Sapranno *commuovere*? Otterranno ciò che domandano? Questo non dipende da loro: ieri la sala era entusiasta, oggi forse saranno fischi. Essi si mettono nelle mani dei loro giudici: libera la platea di lasciarsi (o no) convincere, liberi i genitori di Gustave di credere o di non credere, di lasciarsi (o no) commuovere. Insomma, il bambino e l'attore hanno la medesima impotenza e le medesime mire. Con questa differenza, che Kean non sente realmente la paura che *rappresenta*, mentre Gustave è convinto di esprimere ciò che sente. Ma, a guardarci meglio, la distanza che li separa si riduce notevolmente: i terrori

di Amleto, Kean, l'abbiamo visto, li prova irrealmente. Il bambinotto, lui, in partenza, prova realmente *qualche cosa*. L'irrealtà, nel suo caso, incide sull'espressione: il dolore e il desiderio pretendono di *sfuggirgli* e di testimoniare per se medesimi, senza esserne stati pregati. Al limite, è un *grido*. Un grido, *emesso* per convincere e che simula d'essere strappato dalla sofferenza o dalla gioia. Ma si possono prescrivere dei limiti all'irrealizzazione? L'emozione che Gustave esprime non è identica a quella che egli crede di esprimere, poiché la sua mimica è necessariamente iperbolica: se egli la *subisse*, come pretende, invece di *farla*, essa corrisponderebbe a uno sconvolgimento affettivo di tutt'altra intensità. In tal senso si può dire che il sentimento vissuto, quale che sia, serve di *analogon* al sentimento recitato.

Diremo che mentisce? Niente affatto. Vuole convincere. E, non potendo affermare, esagera. Insincero, sì, senza il minimo dubbio, ma a condizione di aggiungere che è *contagiato* d'insincerità: egli fa troppo, perché non è capace di far abbastanza; non potendo scoprire, costruire, e affermare simultaneamente la sua verità soggettiva, non è sicuro di quel che sente se non dopo averne fatto mostra e dopo aver ricevuto l'altrui approvazione, che egli interiorizza e conserva in sé come imitazione isterica di una affermazione (atto giudicante trasformato in gesto verbale). Ciò significa che le sue emozioni, in attesa di essere *istituite* <sup>\*\*\*\*\*</sup> dai testimoni della sua vita, gli sfuggono senza del tutto distruggersi, sembra che siano sentite *per essere rappresentate* e, con questo, il *pathos*, invece d'essere l'assoluta presenza a sé, diviene il mezzo per *offrirsi-commosso-allo-sguardo-istituente*; così, il sentimento provato si compenetra d'un impalpabile nulla, che diviene il sapore stesso del vissuto, ma resta, per il bambino, inesplicabile, poiché, nell'attimo stesso in cui si sente insincero, sente la sincerità di ciò che prova e che tenta di manifestare. L'insincerità viene qui dal fatto che la sincerità è clandestina: certo, la presenza in sé del vissuto – dunque la possibilità permanente di un *cogito* riflessivo – è innegabile, ma Gustave non la considera come *index sui*: gli è che il sentimento, superando la semplice presenza del provato, comporta sempre un impegno retrospettivo (decisione che tocca l'interpretazione del passato) e un giuramento (impegno

per l'avvenire); è così che egli sfugge alla coscienza, per divenire, in seno alla psiche, il suo quasi-oggetto; quasi-oggetto, la cui probabilità cresce in proporzione alla potenza affermativa del soggetto, cioè a dire delle sue capacità di *azione*, dunque della sua costituzione. Ora, Gustave non può giurare né decidere da sé: riceve il proprio giuramento dagli altri; agli altri decidere, in base ai suoi comportamenti attuali, di ciò che ha dovuto sentire e di ciò che sentirà.

Rimane il fatto che bisogna persuadere gli altri: se Gustave desidera far deviare il loro giudizio, bisogna convincerli; conviene anche, aspettando *l'istituzione*, che possa, se non convincere se stesso, in ogni caso porsi in condizione di credere a quel che fa: per questa ragione, lotta contro l'impressione permanente di equilibrio instabile che lo tormenta, intensificando le manifestazioni esteriori della sua condizione: è un mettersi in ginocchio per credere, un urlare per contagiarsi della pena espressa. Se potesse morir di dolore sotto gli occhi della sua famiglia – si sa che vi ha pensato più di una volta – codesta folle esagerazione equivarrebbe, tutto sommato, al tranquillo giudizio assertivo: *io soffro*, che non è permesso se non a chi agisce sul terreno pratico. Sarebbe la *prova*, e chi potrebbe dubitarne? Nessuno, soprattutto lo sciagurato secondogenito, il cui ultimo sospiro sarebbe un sospiro di sollievo: finalmente convinto! Insomma, non potendo affermare il proprio *pathos*, tenta di dargli la forza di affermarsi con le devastazioni che provoca. Invano: è un lottare contro l'irrealizzazione costituita derealizzandosi più ancora. Lo sfasamento si accresce tra l'intensità del vissuto e quella delle sue manifestazioni: non può impedirsi di sentire codesta inflazione sentimentale: poco oro, molte banconote circolano, egli se ne irrita: checché faccia, la cosa suona a vuoto: si tacerà ben presto d'iperbolismo. \*\*\*\*\* Più tardi, egli si battezza l'Eccessivo: soprannome a doppio senso, che si riferisce contemporaneamente alle sue «hindddignazioni» reali («lo so, non dovrei... non ne vale la pena, ma che volete, è *più forte di me*») e ai paroloni, agli scoppi di voce, alla gesticolazione che le esprimono («lo so, ne faccio troppe, esagero, ma che volete, ho l'indole d'un saltimbanco...»).

Più in profondità, quando il bambino si irrealizza per proporre l'*immagine* del suo stato reale, gioca con la propria impotenza per mettere l'Altro con le spalle al muro: «Tocca a te giocare. Io non ho diritto al tuo aiuto, e d'altronde non lo sollecito neanche, se tu mi soccorri, sarà pura generosità da parte tua, sarai il mio buon Signore; se decidi di abbandonarmi, sei libero di farlo, ma avrai scelto la libertà-per-il-Male e consegnato il mondo a Satana». Recitare ciò che si sente è fingere di abbandonarsi agli altri e, per la verità, tentare di farli cantare. Ma, beninteso, codesta violenza deve restare segreta, persino per quegli che la commette: quindi, l'irrealizzazione si accresce, poiché Gustave cerca di dissimularsi il proprio progetto nel momento stesso che lo compie: sotto tutti gli sguardi, egli *s'immagina* di patire solitariamente, quando, in effetti, agisce su di sé per condurre gli altri a compatire. Agire su di sé per agire sugli altri, darsi in spettacolo per commuoverli, è il tipo stesso dell'azione passiva, ma non per questo è meno un'azione: gli attori l'eseguono ogni sera, e debbono, anch'essi, dimenticare le loro vere motivazioni, se vogliono convincere i loro giudici.\*\*\*\*\* A questo livello, il linguaggio stesso diventa immaginario. Vogliamo dire che le frasi dette: «Mi sento male» o «Muoi dalla voglia», non contengono informazioni effettive e si limitano a informare sull'immagine presentata, come il titolo d'un quadro: quando Klee, alla fine di ogni mese, passava in rivista le sue opere nuove per inventare loro dei titoli, si produceva, tra la parola e l'oggetto dipinto, una sorta di osmosi: la prima strutturava il secondo, spingendone l'irrealizzazione all'estremo; il secondo, *chiamando* la prima dal fondo dell'irreale, gli comunicava, nell'attimo stesso dell'invenzione verbale, la propria irrealità: così scaturiscono all'improvviso parole mai accoppiate fino a quel momento – per esempio: «*Rana ventriloqua nelle paludi*» – e che non hanno senso che in rapporto con l'immagine singolare che le ha sollecitate. In Gustave, per lo meno nella sua infanzia, la derealizzazione del linguaggio non è così spinta. Rimane nondimeno il fatto che questo appare come un gesto verbale, parte integrante d'un gesto più generale, la cui funzione è di mostrare iperbolicamente ciò che sente.



Il processo di derealizzazione non si ferma qui. Il ragazzino, lento scorrere di sintesi passive, schiacciate dal peso di frasi estranee che lo designano, è informato da queste di avere, agli occhi degli altri, una *realtà altra*, che *gli altri* considerano la sua *vera* realtà: egli è per essi una persona con un carattere dai tratti decisi. Codesta persona, egli tenta – dapprima docilmente, poi, dopo la Caduta, con rabbia – di *esserla*: ed è per l'appunto un *recitarla*: si regola su successi casuali, sulla propria intuizione, su intenzioni manifestate da altri per esprimere i suoi desideri e le sue pene, in un certo stile di cui suppone che sia quello che ci si *aspetta* da lui. Non immaginiamoci, in lui, nessuna duplicità: egli non tenta, cinicamente, di farsi quale lo si vuole, allo scopo di piacere. A quell'oggetto che egli è per gli altri, riconosce, l'abbiamo visto, un primato ontologico sul soggetto che è per se stesso. Gustave pensa di essere davvero quell'individuo sconosciuto che i suoi genitori scoprono e, nella misura in cui crede d'indovinarlo, tenta di rappresentarlo, non soltanto per adularli, ma per aprirsi alla propria realtà oggettiva, affinché questa, convocata dai gesti che la minano e la sollecitano, s'insinui in lui per riempirlo della propria densità. Insomma, egli tenta di incarnare la propria *persona altra*, di prestare il proprio corpo vivente e sofferente a questo insieme di determinazioni astratte. Ma, ad ogni cerimonia d'incarnazione, sente con evidenza che non arriverà mai ad essere per sé ciò che egli è forse per altri. In altri termini, egli vuol captare la propria realtà – che è in mano d'altri – per *esserla* in sé e per sé, ma siccome l'incarnazione non coincide mai col vissuto, essa si presenta contemporaneamente come necessaria e come impossibile, il bambino si sente fundamentalmente irreali. Da un lato, effettivamente, in quanto è attore di se stesso, si afferra come *personaggio* e non come *persona*; d'altro lato, ciò che egli prova *per sé*, il vissuto, squalificato, gli appare come un essere minore, inessenziale e, in certo modo, senza realtà, poiché il sentito – l'ipseità nella sua pura contingenza – si dà come un materiale grezzo e inconsistente che non ha altra funzione se non quella di servire, elaborato, alla esibizione pubblica del suo personaggio. Vi è, purtuttavia, un criterio: esso sarà vero, se convince gli altri. Ma che cosa dimostra ciò? Che Kean è realmente Amleto? O che ha recitato «bene» la sua parte? Per lo meno, è applaudito: è questa la sanzione

che egli richiede. Gustave, se si è mostrato convincente, non riceve applausi: lo si tratta *da Gustave*, cioè a dire, precisamente, come la persona che egli non si sente di essere; la credenza altrui è un premio alla sua insincerità; essa diviene costitutiva nel senso che lo vota, per principio, alla rappresentazione del suo essere e che egli dà la doppia impressione contraddittoria di avere *ben recitato* alla cieca, secondo norme fissate in anticipo, d'altronde mal conosciute da lui, e di aver raggiunto, fuori di sé, nella dimensione d'alterità, l'essere oggettivo che egli è, ma che non può realizzare per se stesso. Essere reale, per lui, è essere creduto. Ora, neppure di questo egli è mai sicuro: i comportamenti degli altri sono oscuri, imprevedibili e dubbi. Nella migliore delle ipotesi, crederà di esser stato creduto: così, il bambino non è mai più alienato, mai più irrealista, di quanto dice: «Me, io» Me: l'unità dei profili innumerevoli che offre agli altri a sua insaputa. Io: il soggetto della prassi e di ogni affermazione.

Il rapporto vizioso di Gustave con le parole avrà per effetto di gettarlo in un'avventura che non terminerà se non con la sua vita: il futuro scrittore si è fermato, fin dalla prima infanzia, nello stadio orale del discorso. Ciò vuol dire che si è *alienato alla propria voce*, non in quanto essa è veicolo di significati, ma nella misura in cui testimonia, con le sue modulazioni, di un *pathos* iperbolico.

B. – Lo sguardo

### 1. *Lo specchio e il riso*

L'amor filiale può essere sincero, cioè a dire, *sentito*. La pietà filiale, invece, è un'«esibizione»: il bambino vi si presta volentieri, dice ciò che i genitori si aspettano da lui, rifà i gesti che sono piaciuti loro, è *in rappresentazione*. In questo senso, tutti i bambini borghesi sono più o meno dei commedianti, ma quando i genitori rispondono a questa «esibizione» con un'altra «esibizione», e coprono di carezze il piccolo guitto, il ruolo tende a scomparire: tutto accade nella verità inter-oggettiva del vissuto familiare. Perché la verità del mio amore è l'amore che l'altro mi porta. Ben accolte, le mimiche infantili si ignorano: esse si superano verso il loro fine, che è la

risposta dell'essere amato: *bisogna* che questi prenda il bambino sulle ginocchia, fra le braccia, e lo istituisca *figlio amato dai genitori*; in questa risposta, gli slanci recitati dal bambino trovano la loro verità: non erano che mezzi per ottenere quel sorriso paterno col quale l'amore torna su se stesso e si conferma; il ruolo imposto diviene rito sacro, l'insincerità tende a scomparire. Gustave ha conosciuto, nella sua prima infanzia, la cerimonia quotidiana dell'amore. L'amore che allora provava per i suoi genitori era indissolubilmente una passione e un imperativo. Tale struttura è comune alla maggior parte dei nostri sentimenti: l'essere è il dover-essere, e inversamente. \*\*\*\*\* Niente di più rassicurante: il cadetto Flaubert, prima della Caduta, viveva nella sicurezza, provando quel che doveva provare per la ragione che egli era quel che doveva essere. Già, tuttavia, il ragazzino si irrealizza nelle manifestazioni della sua passione. Non ama suo padre? Al contrario, lo adora. Lo hanno fatto tale che «strafà» un poco. Sappiamo perché.

Egli mima *troppo* quel che sente, ma succede che mimi anche quel che non sente. O almeno non ancora. Ciò si capisce senza fatica e su tal punto Gustave non è tanto differente dagli altri bambini e neppure dagli adulti. L'emozione non è separabile dai comportamenti che la esprimono e, in un quotidiano rapporto con «l'oggetto amato», capita frequentemente che questi la precedano e mirino a farla nascere. Un bambino che si annoia, d'un tratto ha l'idea di gettarsi fra le braccia dei genitori: non è lo straripare della tenerezza a spingervelo, è una gioia futura che lo attira: quella che proverà sotto le carezze. E, negli amanti, lo slancio amoroso nasce più spesso che non si dica dall'aridità e dal vuoto. L'amore è tuttavia presente: passato, avvenire; il ricordo è impegno e promessa: se alla tenerezza provvisoriamente assente, e tuttavia *manifestata* dell'uno, risponde la tenerezza reale, ma *provocata*, dell'altro, un avvenimento si realizza, la cui struttura fondamentale è la dualità: intendiamo che non si produce in ciascuno che mediante l'altro, è reciproco in ciascuno: provocando nella sua amante uno scompiglio vero che lo appaga, l'amante sente in se stesso lo slancio recitato trasformarsi in plenitudine d'amore. Gustave corre verso suo padre: se questi lo solleva a braccia tese e se lo mette sulle ginocchia,

l'insincerità è eliminata d'ufficio: ciò che il bambino prova allora con gioia, non è dapprima il proprio sentimento, è quello che il suo Signore ha la bontà di nutrire per lui: la plenitudine nasce qui dall'interiorizzazione in passività delle carezze paterne, esteriorizzazione di un amore attivo. Gli appare anche che, rispondendo al suo slancio, il suo Sovrano *riconosca* la verità dell'amore vassallo che gli è votato.

Fintantoché il *pater familias* volle gradire le dimostrazioni – anche se iperboliche – del suo figlio minore, le ha convalidate. Il bambino si credette suscitato dal nulla apposta per cantare la gloria del suo Creatore, e la cerimonia quotidiana dell'adorazione gli parve costitutiva del suo essere di creatura; non s'ingannava del tutto: il dottor Flaubert, borghese patriarcale, non si abbassava fino a sollecitare l'amore, ma sarebbe stato molto meravigliato che non lo si adorasse. Quell'età dell'oro, sappiamo che non durò: cupo, nervoso e scettico, Achille-Cléophas mise fine di buon'ora a tutta la commedia. Era una tipica contraddizione di quell'uomo, quella di esigere, come capo-famiglia, l'omaggio dei vassalli con la sua sola esistenza, e di condannare, scienziata, tutti i comportamenti feudali, in nome dell'atomismo psico-sociale. Per Gustave, fu una catastrofe: traeva la propria verità dall'Altro, non avendone, per se stesso, *nessuna*; il fatto che quegli si ritiri dal giuoco, codesto secondo divezzamento, produce un taglio nella dolce confusione immediata della sua vita inter-soggettiva e, brusca interruzione di contatto, respinge il bambino nella solitudine dell'incomunicabile, nello stesso momento in cui lo colpisce di una insopportabile visibilità. Non per questo il bambino cessa di essere espressamente invitato alla cerimonia d'amore – non foss'altro che attraverso sua madre, la quale deve confermarlo, con i suoi discorsi, nel sentimento della sua vocazione – ma non appena si mette in moto, eccolo denunciato da uno sguardo freddo, una mano che lo allontana, una indifferenza ostentata o, peggio, una respinta, una canzonatura. Guitto! Rimandato a se stesso, cioè a dire alla non-verità, Gustave scopre con stupore la propria irrealtà; si tratta davvero, infatti, del suo essere: per sfuggire all'insipidezza della sua artificiosità, l'abbiamo visto, nella prima parte, darsi un *essere-per-adorare*, ciò che si può considerare, nella nostra

nuova prospettiva, un'aurora di personalizzazione. Ora, è questo essere stesso che, dai rifiuti paterni, si trova ad essere messo in discussione. È egli *consacrato*? Vorrebbe crederlo con tutto il cuore, sua madre glielo lascia intendere, ma suo padre nega la sua vocazione, senza diminuire per questo le proprie esigenze. Fa forse male ciò che gli si domanda di far bene? Oppure non gli si domanda proprio nulla? Dov'è la prova della sua missione? Non può essere la tenerezza che *prova*: ogni volta che fa fiasco – vale a dire sempre più spesso – i suoi slanci gli si scoprono nudi, smascherando la loro insincerità. Si lanciava verso suo padre per trovare tra quelle braccia il *calore* di cui era privo; una corrispondenza amorosa non essendosi verificata, egli scopre di aver «recitato a freddo», che un vano desiderio di riuscir gradito si è manifestato con una tirata senza effetto. Accadrebbe la stessa cosa per ogni bambino dapprima amato, il cui padre un giorno si distoglie da lui? Tutto dipende dalla «maternizzazione»: se egli è, anche soltanto un poco, un agente pratico, conoscerà, senza dubbio, lo stupore e l'angoscia, ma saprà uscirne – alla meglio – puntando sulla madre contro il padre, cioè a dire, cercando di diventare la propria verità: messo in discussione, affermerà che *ama*, che non ha mai *recitato* l'amore (ciò che è parzialmente falso) e che vi è stato tradimento. Codesta esperienza non può prodursi, beninteso, senza provocare lesioni profonde ma, il trauma non essendo il medesimo, anche lo *stress* sarà differente. La disgrazia, per Gustave, è che non ha i mezzi per *essere la propria verità*, dunque di affermarsi contro il suo Signore e di accusarlo di fellonia: le azioni di grazia, per conseguenza, restano, ai suoi occhi, il suo dover-essere costitutivo, ma questo si divide dall'essere; il ragazzino si sente obbligato a recitare senza tregua una commedia alla quale non può più credere: il ricordo dei disgusti che ha provocato, il terrore di fallire – ribadito ogni giorno da nuovi smacchi – bastano a scacciare da lui ogni tenera emozione: egli si offre, gelido, al calore che si rifiuta, lo sollecita con comportamenti sempre più iperbolici, in nome di un amore che prova sempre più raramente. Insomma, è la sua realtà stessa che il rifiuto del padre derealizza: questi non vede che l'immaginario (quel che *non è vero non è sentito* in Gustave, ma semplicemente recitato) e di colpo il bambino si sente immaginario sotto

quello sguardo. Perché il dottor Flaubert è un grande nervoso, dunque alle sue ore, un cattivo: quando si irrita, fa presto, con qualche parola ironica, a ridurre in «monconi» le «menzogne» di suo figlio. Per quest'ultimo, tutto accade come se, sollecitato a riunirsi all'essere che deve essere, si fermasse a mezza strada e, mobilitando tutto il suo corpo per farne l'*analogon* di un *pathos* esibito e mai sentito, non riuscisse che a trasformarsi in *immagine* d'amore: egli non pensa certo di recitare la commedia-lucidità – ciò che forse lo libererebbe – ma di essere contagiato da un non-essere permanente. Ha due modi di *esistere*: o s'impantana nelle fanghiglie della contingenza – triste marasma in cui niente è falso, o niente è vero – oppure si irrealizza come un amante frenetico, e il vissuto, vampirizzato dal non-essere, non ha più altra funzione che di fornire al nulla quel minimo di essere che gli consente di sembrare. Ama, tuttavia, ma l'amore, essendo dualità, cade, quando non è condiviso, nel dominio della *doxa*, che è, in fin dei conti, quello dell'immaginazione. Così, poiché gli viene rifiutata la sincerità, checché faccia, e poiché non riconosce a se stesso il diritto di sentire nulla prima che gli adulti gli abbiano dato il loro consenso, è condannato, dalla capricciosa diffidenza del padre, a non decidere mai se sente o se s'immagina di sentire. E la sua prima reazione difensiva sarà quella di contagiarsi di una nuova credenza, cioè che sentire e immaginare sia tutt'uno. Il senso profondo di codesta rivoluzione personalizzante, è che il bambino non vuole più sapere se esiste o se fa finta di esistere. Gustave, attraverso codesta opzione, sceglie, a propria insaputa, l'anti-cartesianesimo e, più oscuramente, l'irrazionalità. Se non riesce che a produrre delle immagini, non sarà che è egli stesso un'immagine? Sarebbe la chiave del paradosso. Con questa conseguenza, utilissima per la sua difesa, che se tutti i sentimenti di Gustave sono immaginari (vogliamo dire: veri nella loro essenza, ma irrealmente provati), potrà esplorare e rivendicare come suoi tutti quelli che gli piacerà d'immaginare. Questo nuovo paradosso, di cui saprà così bene far uso più tardi, si annuncia, per il momento, senza chiarirsi, ma la sua sola presenza finisce di smarrirlo: per lui la verità esiste, vi crede: soltanto che essa appartiene agli altri; egli ha perduto la sua, ammesso che ne abbia avuta una, ma gli altri hanno serbato la loro. Quando si paragona a quegli esseri

solidi, decisi, impenetrabili, va fuori di sé all'idea di sentirsi fatto, di fronte a loro, di quella sostanza diafana e proteiforme che può imitare qualsiasi cosa, perché non è mai nulla. Per tutta la vita sarà ossessionato da codesta angoscia: e se vi fossero persone che amano e che soffrono *per davvero*? Bisogna vederlo a diciott'anni, pazzo di gelosia, perché il suo compagno Hamard (che ha perduto un fratello) è sconvolto dal dolore: quel cretino soffre, ed io non arriverò mai, *nella realtà*, a quello stesso grado di sofferenza, salvo che attraverso l'immaginazione! La sua reazione difensiva, la si conosce: egli *recita la parte* del più disgraziato degli uomini. Fin dall'infanzia e durante la vita intera: dopo la disfatta di Sédan e la caduta del Secondo Impero, scriverà – confessione di un'ingenuità disarmante – che vi sono certamente in Francia uomini che hanno, più di lui, ragioni di soffrire, ma nessuno che soffra di più. Il fatto è che Gustave, dopo esser caduto in disgrazia, subisce una crisi d'identificazione d'una violenza estrema, perché gli è stato rubato il suo essere, *ed egli non è più nessuno*.

Per gli altri, tuttavia, è reale, assolutamente reale: lo vedono, lo conoscono, hanno informazioni che egli ignora, e che permettono loro di giudicarlo. Essi detengono la sua verità, e gliela nascondono. Poiché non può convincerli a istituirlo come vorrebbe, se almeno potesse vedersi coi loro occhi, vivere, *soggetto*, l'oggetto che è per loro! È un alienarsi a quell'essere-per-gli-altri, sfuggente, astratto, che gli viene proposto e che insieme gli viene rifiutato, che viene designato, in lui, da frasi che non può comprendere. Egli sarà quel che si vuole, purché sia qualcosa e qualcuno per se stesso: la passività, lo smacco, la disperazione, lo portano alla sottomissione. Nella sua impazienza di accettarsi, cerca di rivolgere su di sé uno sguardo estraneo. Si tratta meno, d'altronde, di uno sforzo per conoscersi che di un tentativo irrazionale e appassionato: vuole, il bambino irrealista, coincidere con la propria realtà. È per questa ragione, l'ha detto cento volte, che gli specchi lo affasciano. Se egli vi si coglie, sarà per se stesso l'oggetto che è per tutti; se, nell'unità di una stessa impresa, si sentisse soggetto al di fuori, e oggetto al di dentro di se stesso, si recupererebbe tutt'intero e godrebbe della propria verità. Laggiù, nello specchio, avrebbe la medesima consistenza degli altri, la medesima

materialità. In realtà, il rapporto fra Gustave e il suo riflesso, non è, originariamente, che un aspetto particolare del suo rapporto col Padre. A cinque anni, se dobbiamo credergli, corre allo specchio non appena comincia a piangere. Era per «vedere che effetto faceva?». Sì e no. La smorfia non lo interessa in se stessa. Ma, avendo versato lagrime in assenza di testimoni, è convinto – a torto – della propria sincerità. Poiché è questa che viene messa in causa, arde dal desiderio di contemplare immediatamente – *quali suo padre le vedrebbe se fosse presente* – le manifestazioni spontanee di un dolore che non è contestabile. È così poco sicuro di sé, lo sciagurato, che non si domanda: «Che aspetto ho quando piango?» ma: «Che aspetto ho quando sono innocente?».

Il guaio è che si tramuta subito in colpevole e che se ne rende conto. La prova? Ce la fornisce egli stesso: non appena si è messo davanti alla propria immagine, eccolo che si mette a far smorfie, così come, nella stessa epoca, e per ragioni analoghe, faceva il giovane Charles Baudelaire, forzando i propri pianti o le proprie risate. Gustave aspettava un'evidenza, ed è appunto per questo motivo che è deluso: non convince, quella mimica spontanea che doveva portare il marchio della sua sincerità. Di quella sofferenza, di cui doveva scoprirgli l'essere-in-sé, l'immagine nello specchio non è che la vaga e banale illustrazione. Gli è che Gustave si aspettava di sorprendere il *vero* dolore, blocco impermeabile nell'esteriorità, che si offre *agli altri solamente* come una «essenza particolare e affermativa» di cui il suo sentimento intimo non può essere che un'interiorizzazione: insomma, egli ha rovesciato i termini e posto l'essere nell'apparenza: lo specchio ristabilisce l'ordine vero: è l'interiore, così incerto, mai abbastanza convinto, che comanda al visibile e comunica la propria incertezza alle manifestazioni esteriori; e poi il bambino non è già più il medesimo: egli si guarda piangere come ci si ascolta parlare, ciò significa che piange per guardarsi come si parla per ascoltarsi. Piange ancora, del resto? E se vi si può decidere, sono i medesimi singhiozzi che deformano i suoi tratti? Ha preso in prestito gli occhi del dottor Flaubert, e contempla, incredulo, e sprezzante, il bambino che, nello specchio, gesticola per convincerlo. Del resto, l'irrealtà si accresce: l'oggetto veduto è *la sua*



*immagine*, non è lui; il riflesso serve da *analogon* al suo corpo visibile che gli sfugge: e quanto a lui, senza quasi saperlo, si è irrealizzato: testimone accigliato di se stesso, recita la parte del medico primario. Per reagire contro la propria delusione, e anche perché è divorato – falso testimone di una falsa apparenza – dalle fiamme fredde dell’immaginario, si mette a forzare la propria mimica per trascinare il proprio assenso – cioè a dire quello di suo padre. Insomma, viene rimandato alla sola tattica che gli sia possibile: esagera per convincere. Eccolo simile all’attore che si pone davanti allo specchio per studiare degli «effetti». In realtà, ci pensava fin dal primo momento: quando pretendeva di voler semplicemente osservare la propria mimica spontanea, nascondeva a se stesso l’intenzione d’impararla per riprodurla. Come potrebbe *vedersi innocente*, senza desiderare di *mostrarsi* tale alla propria famiglia? È un accusato che studia al magnetofono il «grido dell’innocenza» per emetterlo al momento giusto. Quando corre verso il proprio riflesso, Gustave non pensa tanto a vedersi quanto a *vedersi veduto* per correggersi *nella visione degli altri*. Ora, è questo che gli è vietato: il rapporto tra l’uomo e il suo riflesso rassomiglia a quella che gli psicologi chiamano la *doppia sensazione*: se il mio pollice tocca il mio indice, nessuno di questi due diti è realmente un oggetto per l’altro, poiché ciascuno di essi è contemporaneamente prospettato e prospiciente, sentito e senziante, passivo ed attivo; allo stesso modo, non posso vedere nello specchio il mio sorriso o l’inarcarsi delle mie sopracciglia senza che io abbia coscienza in pari tempo, di volerli e di produrli, in funzione del riflesso del mio volto; in conseguenza, non vedo mai *un uomo che mi sorride*, ma l’immagine che risulta dalle contrazioni muscolari che effettuo volutamente. Non è che non si possa apprendere qualcosa da un riflesso: vi si osserverà, in una certa misura, quel che ha rapporto con l’essere-in-mezzo-al-mondo (i rapporti con quanto circonda); l’essere-nel-mondo, mai. \*\*\*\*\* Il personaggio che *vediamo*, che si spiega docilmente alle nostre decisioni e riproduce i nostri movimenti nel momento stesso in cui li compiamo, è, preso nella sua unità d’assieme, un *quasi-oggetto* prevedibile e non totalizzabile, in quanto, per lo meno, appare come agente. Dunque, lo smacco è totale e, di conseguenza, il bambinetto prende

esplicitamente coscienza delle proprie intenzioni: gutteria! Che farà? Piangere di vergogna? Incollerirsi? Niente affatto: scoppia in una risata. È la seconda fase dell'operazione: non potendo costringere gli altri ad istituirlo nel suo essere secondo i suoi desideri, il bambino tenta d'identificarsi con l'essere che essi si degnano di assegnargli. Nella *Corrispondenza di Flaubert*, già dalle prime lettere e fino alle ultime, lo specchio è legato a due temi differenti: quello del ridere e quello della femminilità. L'uno e l'altro esprimono la sua sottomissione. \*\*\*\*\*

Gustave pretende di non potersi fare la barba davanti allo specchio senza ridere. A Ernest, diventato sostituto procuratore, e che egli sospetta di prendersi sul serio: «Guardati nello specchio immediatamente e dimmi se non hai una gran voglia di ridere. Tanto peggio per te, se non l'hai...», \*\*\*\*\* ecc. Ora, il riso è una reazione collettiva, vi torneremo più avanti, con la quale un gruppo, minacciato da un pericolo, cessa ogni solidarietà con l'uomo nel quale tale pericolo s'incarna. Ciò che non significa che non si possa ridere veramente da soli nella propria camera: ma colui che ride, anche se isolato, attualizza con la sua ilarità la propria appartenenza a una qualche comunità («glielo racconterò, rideranno di cuore...» o «Pierre e Marc, come riderebbero, se fossero qui», ecc.). Un tale comportamento non è necessariamente irrealizzante, oppure bisognerebbe credere che un prete, che un ufficiale, che un comunista, smettano, in solitudine, di essere realmente un comunista, un prete o un ufficiale. Il comportamento di desolidarizzazione, tuttavia, ha l'intenzione di spezzare l'indifferenziazione dell'inter-soggettività per costituire in oggetto l'*altro* compromettente, e l'avvenimento in spettacolo. Se è così, è possibile ridere di sé? Per colui che ne fosse capace *davvero*, sarebbe un affermarsi come membro integrato di un gruppo *attuale* e cessare d'essere solidale con la propria singolarità, in quanto essa gli appare come un residuo ribelle all'integrazione. Salvo che non si tratti di combattere in sé una data integrazione con un'altra: è quanto Gustave si aspetta da Ernest. Egli invita costui a mettere a profitto la sua appartenenza alla «framassoneria» degli ex-collegiali creatori del «*Garçon*», per rifiutare lo spirito di serietà, cioè a dire l'appartenenza alla magistratura: se ritrova, davanti alla propria

immagine riflessa, l'occhio collettivo della sua adolescenza, dietro al magistrato scopre la scimmia nuda; se resta tuttavia sensibile al comico di quella bestia senza pelo che si arroga di giudicare altre bestie della sua stessa specie, resterà dimostrato che egli conserva, a dispetto della distanza, un legame effettivo coi suoi compagni dispersi: altrimenti vi è la prova evidente che egli appartiene tutto intero al corpo costituito di cui è membro. Dunque, secondo Flaubert, si può ridere della propria immagine: contestazione segno di gioventù di spirito, di salute morale. Il guaio è che, da molto tempo, considera Ernest perduto. *Finge* di credere che il suo amico sia ancora capace di seguire il suo consiglio, per presentargli un'alternativa (o ti fai beffe della tua persona, considerare insignificanza, oppure sei un immondo borghese), di cui il primo termine è annullato in anticipo, e il secondo, quindi, diviene una sentenza senza appello.

E lui? Ride davvero quando si fa la barba? Che scoppi a volte in risate clamorose, non ne dubito; ne è capace, il mostro, che si mette davanti al proprio riflesso, nella sua camera di via dell'Ouest, per imitare papà Couillères, o riprodurre la risata del «*Garçon*». Ciò vuol forse dire che egli è preda della propria ilarità, che non ha saputo trattenerla e non può fermarla? Certamente no: per la semplice ragione che essa non è sincera. Infatti, quando presenta ai fratelli Goncourt il «*Garçon*», precisa che «la sua risata non era una risata» e con ciò sintetizza i propri esercizi davanti allo specchio dell'armadio, denunciandone in pari tempo la vanità. Certo, si può trovare comica l'ostinazione dell'uomo che si rade, miscela detonante di natura e cultura, soprattutto se si assume il punto di vista di Flaubert, il quale giudica assurdo che un cadavere ambulante si preoccupi tutti i giorni di falciare l'erba che cresce sulla sua futura carogna. Ma è una comicità di *idee*, che non fa ridere e che prende di mira la generalità della nostra specie, non Gustave in particolare. Del resto, l'ilarità nasce dalla sorpresa, e la nostra immagine riflessa non ci sorprende, allorché illustra comportamenti quotidiani e deliberati, di cui è l'indispensabile strumento; diciamo che il giovane tenta di trovarsi ridicolo, utilizzando lo sguardo dell'altro per negare ogni solidarietà con la propria immagine. Ma tutto, qui, è immaginario: il ricorso all'altro e la negazione della solidarietà; Gustave, in

effetti, rovescia i termini: la denuncia di sé non è per lui che un mezzo per identificarsi con coloro che lo denunciano. Tale è il suo nuovo scopo perseguito fin dall'infanzia, ulteriormente razionalizzato: guardava le proprie lagrime e, deluso, le mutava in singhiozzi per *essere il Dolore*; fa una truffa davanti a se stesso, prende coscienza della propria impostura e, di colpo, esagera la propria mimica *per farsi ridere*, cioè che ora accetta di essere l'impostore che sembra. Tale lo si giudica, tale si riconosce: tutto, piuttosto che quell'inconsistenza onirica; ciò che gli rimane insopportabile è di tenersi sul confine tra reale e irrealtà. Per diventare il proprio oggetto, bisogna che cominci col negare solidarietà a se stesso: torrà a prestito *dagli altri* la ilare diffidenza che suscitano in loro i suoi sforzi insinceri per raggiungere la sincerità. Il malessere che risente davanti al riflesso poco convincente delle sue lagrime, lo tramuterà nella *loro* risata. Ora fa il pagliaccio perché il *loro* ridere lo scuota e gli riveli il suo *essere-visibile*; ma il riso non viene: le sue smorfie non lo divertono più di quanto lo rattristassero poco fa i suoi singhiozzi; allora ride: *per farsi ridere* – come piangeva per farsi piangere. Insomma, posto davanti allo specchio dell'armadio, *recita la parte di uno che ride*, sperando che l'imitazione sarà così perfetta da non distinguersi più dal modello imitato: così, quando si vuole sbadigliare, alcuni sbadigli finti ne suscitano immancabilmente uno vero. Che cosa vuole Gustave? Ridere, o diventare l'altro che ride di lui? L'uno e l'altro: vedersi come è veduto (dunque, secondo lui, come è) e disarmare il riso appropriandoselo. Gli è che esiste altrove, quell'ilarità cosmica e sacra, quella negazione che lo *istituisce ridicolo*: è, lo si è compreso, quella di suo padre, demone sarcastico, la cui ironia, derealizzando i comportamenti del bambino, lo ha fatto per sempre impostore, cioè a dire diverso da quello che pretende di essere, senza con questo rivelargli ciò che è. Se Gustave accetta di sorprendere nello specchio la propria ridicolaggine, scoprirà forse il segreto della propria essenza singolare.

C'è di più: mettersi dalla parte di chi ride, è mettere chi ride dalla propria parte. Facendosi beffe del suo dolore, delle sue pene d'amor perduto, dei suoi sforzi infruttuosi e grotteschi per comunicare, s'identificherà con l'aggressore, col *pater familias*, assumerà su di sé il terribile *sguardo*

*chirurgico* che non lo abbandona mai, poiché l'altro è già in lui ad osservarlo; è in certo modo un porsi al di sopra di sé, fare del *beffato* il proprio oggetto, povera cosa disprezzabile, ma necessaria al suo *diventare-beffeggiatore*. Insomma, la disperazione lo spinge a questo tentativo desolante e contraddittorio: essere il proprio essere in piena sottomissione, ed evaderne, diventando il complice dei propri carnefici, colui che sa come vanno le cose e considera la vita una grossa buffonata da saltimbanchi, Gustave diverrà l'uomo-che-ride, come Gwynplaine, cioè a dire che non ride mai. Va da sé che questo nuovo sforzo altro risultato non avrà che di allargare in lui il settore dell'irrealtà, facendovi entrare anche colui stesso che si riflette. Il riso, in lui, è *indotto*; viene dal di fuori e, anche interiorizzato, conserva la propria trascendenza, egli fa tutto il possibile per dargli l'immanenza concreta del vissuto, ma, non potendo subirlo, non riesce che a recitarlo. Da un capo all'altro della sua vita, il ridere di Flaubert è *una parte recitata*.\*\*\*\*\*

## 2. Lo specchio e il feticcio

«Vorrei essere donna, per potermi ammirare, mettermi nuda... e guardarmi nei ruscelli.» Queste parole, scritte in *Novembre*, riassumono abbastanza bene il rapporto dello specchio con la femminilità: Gustave vorrebbe *mettersi nuda* davanti allo specchio; e non dubito che l'abbia fatto: ha recitato, in faccia alla propria immagine, mentre usciva dalla prima infanzia, la parte di una donna che si spoglia. Il riso ha ceduto il posto all'ammirazione. Tuttavia, questa nuova impresa ha lo stesso scopo e le medesime strutture della precedente: trovandosi il suo essere nelle mani degli altri, egli tenta di recuperarlo, facendosi, con compiacente sottomissione, un oggetto affascinante per i suoi carnefici e, conseguentemente, per se stesso. L'intenzione, tuttavia, è, qui, più complessa e, propriamente parlando, *perversa*; la sorgente ne è più lontana, più profonda: non è il suo *pathos*, la sua attività passiva, che egli vuol recuperare, è la sua passività stessa: è con questa che pretende d'identificarsi, se riesce a farla istituire dagli altri. Vogliamo dire che cerca

di riunirsi al proprio *essere di carne* e di fondervisi, nella misura in cui codesta palpitante inerzia riassume in sé, e manifesta, la sua *presenza-al-mondo*, patetica, dolorosa e fragile nudità, palpata, esplorata, violata, da mani troppo esperte, da uno sguardo troppo penetrante e che altro non è se non la sua costituzione, nocciolo opaco, senza tregua superato, sempre conservato dai suoi progetti. Ora, codesta coincidenza col *corpo carnale* non può realizzarsi, egli ne è convinto, se non nella donna: un appunto nel suo Quaderno di *Souvenirs* – pressappoco contemporaneo di *Novembre* – ci precisa il suo pensiero: «Vi sono giorni in cui si vorrebbe essere un atleta, e altri in cui si vorrebbe essere una donna. Nel primo caso, è il muscolo che palpita, nel secondo è la carne che si arroventa». Vi è disgiunzione: o... o. Dunque i due desideri gli sembrano escludersi a vicenda. E, certo, non si può essere donna e campione ai manubri, tutto sesso e tutto categoria. Ma ne risulta al contrario che, secondo lui, non si può essere ercoli e godere. Il corpo è il mezzo immediato dell'agente, o piuttosto è l'agente stesso. La carne è il puro patire: non si può essere l'uno e l'altro. L'agente desidera e prende: ecco il maschio; ora, secondo Gustave, il godimento nasce da un abbandono completo, dalla passività consenziente e beata; la donna gode perché è presa. Naturalmente, anche lei desidera, ma a modo suo: la sua carne s'incendia sotto le manipolazioni dell'altro, il desiderio femminile è attesa passiva. Il testo parla da sé: se Gustave vuol essere donna, è perché la sua sessualità, parzialmente femminile, reclama un cambiamento di sesso che gli consentirebbe un pieno sviluppo delle sue risorse. Ascoltate piuttosto che cosa ci confida il giovane eroe di *Novembre*: «Desideravo più grandi languori; avrei voluto essere soffocato sotto le rose, avrei voluto essere spezzato sotto i baci, essere la corolla che il vento scuote, la sponda che il fiume inumidisce, la terra che il sole feconda». Il buon giovane parla nel suo stesso nome di maschio: è il suo corpo di maschio che sogna codesti languori. E tuttavia, che cosa desidera se non di essere l'oggetto di un'aggressione, di divenire preda, di andare in deliquio sotto carezze brutali (lo si scuoterebbe come un susino), essere inumidito, \*\*\*\*\* fecondato, dunque penetrato? E, nelle coppie che egli forma successivamente col vento, col fiume, col sole, tutti i sostantivi che lo designano sono femminili,

maschili tutti quelli che designano i suoi compagni di giochi. Questi, è vero, sono elementi cosmici (l'acqua, l'aria, il fuoco). Lui è la terra (sia come campo, sia come sponda, sia come prodotto della terra fecondata), quarto elemento; e si è potuto, con ragione, vedere in questo brano un'espressione del panteismo flaubertiano. A condizione di sottolineare che è la versione *sessuale* dell'estasi panteistica: Flaubert sa benissimo che la terra è donna, e che la donna è terra nelle religioni contadine. I tre testi si completano: la passività costituita prende coscienza di se stessa nel turbamento erotico; essa *desidera* passivamente diventare carne sotto le manipolazioni altrui; si tratta infatti, qui, d'una rivoluzione personalizzante: il bambino *sessualizza* la passività esigendo di subirla come *passivizzazione permanente* negli amplessi amorosi; diventerà *incendio* se amanti scelti la fanno nascere come carne infuocata attraverso carezze che, rivolgendosi al corpo intero – da esse *ridotto all'impotenza* –, producono una ritotalizzazione di questo corpo maschile in carne femminile, o piuttosto riproducono, col loro desiderio dapprima, poi con la loro energia, la totalizzazione iniziale, e la liberano da ogni frustrazione, spingendola fino in fondo: fino al possesso. Per questa sognante passività, l'attimo della voluttà rappresenta il momento perfetto della coincidenza con sé. Godere, per il bambino, è godere di sé in quanto padroneggiato dall'altro. Così fa, del padrone che si elegge, la mediazione tra la propria passività, vissuta come mancanza di essere paralizzante nel suo corpo, e la medesima passività recuperata come felice sboccio della carne che si abbandona. Certamente il ruolo dell'altro è capitale, poiché questo sottomette il bambino al proprio desiderio e ne fa l'*oggetto* inerte del possesso; ma è per l'appunto ciò che reclama quel corpo paralizzato; Gustave esige di identificarsi con l'*oggetto desiderabile* che egli è per l'altro; il suo «languore» sarà l'interiorizzazione del suo essere-per-gli-altri, cioè a dire di ciò che egli considera il suo essere-in-sé. In altri termini, *alienato per principio*, egli cerca di vivere codesta alienazione sotto la forma sessuale, per caricare di bramosia i freddi sguardi che lo trafiggono, per dare un ardore segreto alle mani che la ri-costituiscono: sarebbe per lo meno valorizzato come *oggetto di bramosia*. È desiderare la *valorizzazione* sessuale attraverso il desiderio dell'altro.

Parleremo qui di omosessualità? Forse. Ma non senza precauzioni. Prima di tutto per questa ragione: che il nostro partito preso di nominalismo ci vieta le classificazioni: bisogna capire le pulsioni sessuali – come tutti i progetti – a partire da una situazione complessa (irriducibile alla somma dei suoi elementi), che le qualifica con la sua stessa complessità, nel momento in cui la superano verso il loro fine.\*\*\*\*\* Gustave ha bisogno di ricevere le carezze più che di darle, vuol essere selvaggina piuttosto che cacciatore. Noi sappiamo perché. Ma codesta richiesta della sua passività non arriva fino a decidere del sesso dell'aggressore. Bisogna piuttosto riconoscere che è l'aggressione che conta e che soltanto le circostanze decideranno del compagno.\*\*\*\*\* Non c'è dubbio che, quando un caso lo abbandona, oggetto passivo, nelle mani dei maschi, Gustave sente un turbamento profondo. Ed è anche necessario che l'occasione se ne presenti: spontaneamente, egli non andrà a cercarla. Abbiamo, su questo argomento, confidenze preziose, che datano dal suo soggiorno in Egitto e proseguono attraverso le sue lettere a Bouilhet in alcuni brani che il prudente Conard ha creduto di dover censurare e che Jean Bruneau rimetterà in luce nell'edizione che prepara per la «Pléiade»:

«... Si confessa la propria sodomia, se ne parla alla tavola d'albergo. Talvolta si nega un pocolino, tutti allora vi danno sulla voce e si finisce col confessare. Viaggiando per nostra istruzione e incaricati di una missione dal Governo, abbiamo stimato nostro dovere di abbandonarci a questo modo di eiaculazione. L'occasione, finora, non se n'era ancora presentata. Eppure la cerchiamo. È ai bagni che la cosa si pratica. – Si prenota il bagno per sé, ivi compresi i massaggiatori, la pipa, il caffè, la biancheria, e si infila il proprio ragazzino in una delle sale. Saprai che tutti gli addetti ai bagni sono finocchi. Gli ultimi massaggiatori... sono di solito giovinetti abbastanza graziosi, ne adocchiammo uno in uno stabilimento vicinissimo al nostro alloggio. Vi andai. Il briccone era assente quel giorno».

Nella lettera successiva: «Quel giorno, avant'ieri lunedì, il mio kellak mi stropicciava dolcemente, quando, essendo arrivato alle parti nobili, ha allontanato le palle per lavarle, poi, continuando a sfregarmi il petto con la mano sinistra, si è messo con la destra a lavorarmi l'uccello, facendolo



venire con un movimento di trazione, mi si è allora curvato sulla spalla ripetendomi: *batcìs, batcìs* (ciò che significa: mancia, mancia). Era un uomo d'una cinquantina d'anni, ignobile, disgustoso. Tu vedi l'effetto, – e la parola *batcìs, batcìs*. L'ho... respinto... Si è messo a sorridere e il suo sorriso voleva dire: "Suvvia, sei un porco lo stesso, ma oggi ti sei messo in testa di non volere". Quanto a me, ne ho riso a squarciagola come un vecchio arzilla. La volta della piscina ne ha risuonato nell'ombra... Ma il più bello è stato dopo, nel mio gabinetto, quando, avvolto in lenzuoli e fumando il narghilé mentre mi si asciugava, gridavo ogni tanto al mio drogman rimasto nella sala d'ingresso: Giuseppe, il ragazzino che abbiamo visto non è ancora rientrato? No, Signore – Oh! per Dio! E con questo il monologo dell'uomo seccato».

La curiosità di Louis Bouilhet si è risvegliata; egli interroga: che cos'è accaduto nei giorni seguenti? Gustave, così prolisso fino a quel momento, gli risponde brevemente: «... Mi domandi se ho terminato l'opera dei bagni. Sì, e su un pezzo di ragazzo butterato dal vaiolo e che portava un enorme turbante bianco. La cosa mi ha fatto ridere, ecco tutto. Ma ricomincerò. Perché un esperimento sia ben fatto, bisogna che sia ripetuto». Dopo di che non dice più parola su questa faccenda: l'Alter Ego ignorerà, almeno fino alla fine del viaggio, se Gustave ha, o non ha, ripetuto l'esperimento.

La storia è semplice e significativa: Gustave la comincia come un fanfarone del vizio, s'impegna, nella sua prima lettera, ad approfittare del rilassamento dei costumi egiziani per fare all'amore con giovinetti. Per l'appunto ne ha uno sottomano. Si reca ai bagni per trovarvelo: manco a farlo apposta, il ragazzo ha il suo giorno di libertà. Qualche giorno dopo, vi torna, stavolta senza maliziose intenzioni; ora, ecco che il suo massaggiatore, uomo «ripugnante», si mette, per coscienza professionale e per intascare un supplemento, a masturbarlo. Flaubert si dilunga compiaciuto sull'avventura e dichiara d'aver respinto a tempo la mano indiscreta: lo si crederà volentieri se ci si ricorda l'orrore profondo che la bruttezza gli ispira. Eccolo dunque che ride a crepapelle. La più falsa delle risate, non c'è neanche bisogno di dirlo: sua funzione è dimostrare che Gustave apprezza *da esteta* il comico della situazione. Ma, confida a Bouilhet, il più bello è che ero turbato. La carezza a tariffa d'un maschio che gli ripugna lo eccita abbastanza per fargli

reclamare immediatamente il suo giovane favorito. Se questi si fosse trovato sul posto, sarebbe stato immediatamente passato per le armi. Per fortuna, il ragazzino è uscito una volta di più: la virtù di Gustave è salva di stretta misura. È evidente che quel finocchio fantasma lo interessa poco. Perché non c'è mai? E poi Flaubert non diceva, nella prima di queste lettere, che *gli* «ultimi massaggiatori» erano di solito «dei giovinetti abbastanza graziosi»? Dunque ha la scelta; ammetto che abbia le sue preferenze ma, poiché si tratta di un'«esperienza» e che questa deve essere replicata, perché non elegge stavolta il più grazioso tra di loro? Gli è che sarebbe occorso *prenderlo*. E Gustave, se ne ha la curiosità, non ne ha il desiderio, tranne che con la fantasia. Se gioca a nascondino con quel tipo, sempre assente, è per conservare agli occhi di Bouilhet, e fors'anche ai propri, l'atteggiamento d'amatore perverso di tutti i vizi che le sue fanfaronate gli hanno procurato. Insomma in questa storia di pederasti, l'elemento debole è il rapporto col finocchietto; l'elemento forte, il rapporto col kellak masturbatore: ciò ch'egli va a cercare nello hammam non è la docilità d'un adolescente, è la sua propria sottomissione, come ne testimonia un brano non censurato della Corrispondenza: «L'altro giorno ho preso un bagno. Ero solo in fondo alla vasca... l'acqua calda colava dappertutto; disteso come un vitello, pensavo a un mucchio di cose; tutti i miei pori si dilatavano tranquillamente. Era tutto molto voluttuoso e di una dolce malinconia, perduto in quelle sale oscure... mentre i kellak nudi si chiamano fra di loro e vi maneggiano e vi rivoltolano come imbalsamatori che vi disponessero per la tomba». \*\*\*\*\* Si noterà che manipolatori e clienti sono ugualmente nudi, ma che i primi hanno la nudità dei corpi, gli altri quella della carne. Fra le mani dei kellak, Gustave sente l'impotenza di un cadavere: si rimodella la sua passività ed egli la interiorizza *nella voluttà*. Torbido piacere: egli non ignora di essere in potere dei «finocchi». A credergli, tutto il personale pratica l'omosessualità: chi gli dice che i manipolatori non si compiacciono a impastarlo in quel modo? Egli è ancora giovane e bello: forse quegli uomini lo desiderano. Se ricavassero il minimo piacere dal loro lavoro, niente distinguerebbe più i loro gesti a tariffa da un'aggressione amorosa. Violato! Riferisce altrove che egli era, un giorno, disteso sul pavimento dell'hammam, quando parecchi

giovani vigorosi l'afferrarono, com'era d'uso, e, lo trasportarono, dolcemente, vigorosamente, per immergerlo nella piscina: fu, dice, un'indimenticabile beatitudine. Richard ha ragione d'insistere, a questo proposito, sul tema dell'acqua in Flaubert. Si potrebbe dire che il suo gusto è, in questo caso, quello di *liquefarsi*. È vero: ma uno dei sensi dell'acqua, per lui come per Ponge, è la ricaduta, l'affondamento e, finalmente, il placido formicolio dell'«orizzontale». Quando si bagna nel mare, dice che vi «si stende», oppure che «si rotola nei flutti come su mille mammelle liquide che (gli) percorressero tutto il corpo».\*\*\*\*\* Trasformarsi in acqua, è ridursi all'innumerabile inerzia di questo elemento. Si può anche sottolineare, a giusto titolo, la struttura mistica della sua beatitudine: ci si curva su di lui, lo si solleva, è un dono, un'Assunzione – almeno nella prima parte dell'operazione; una forza generosa si consacra alla disarmata impotenza d'un bambino. Ciò non toglie che codeste impressioni sono sentite sessualmente. Esiste, difatti, un testo curioso che Gustave ha cominciato e abbandonato nel 1840 e che ha prudentemente intitolato *Pastiche*, per dare a credere al lettore eventuale che era una imitazione ironica di *Juliette* o delle *Cent Journées de Sodome*, ma di cui non si può dubitare che esprima i fantasmi del suo autore.\*\*\*\*\* Vi si legge, fra le altre cose: «Che farà (Assur, principe orientale) ora che si sveglia ancora gonfio dell'orgia notturna; si darà ai suoi favoriti o si farà incensare dai maghi?... Una porta segreta ha lasciato entrare i favoriti nudi – Assur ride con gli occhi, li bacia, si fa trasportare sulle loro braccia...». Per Flaubert, a diciott'anni, il favorito è colui che porta, che riporta via e che s'impossessa. Questo testo non lascia dubbi sull'aspetto *sessuale* dell'ineffabile godimento da lui provato dieci anni più tardi nell'hammam: sulle braccia dei manipolatori, ha oscuramente sentito che la provvidenza *realizzava* un fantasma erotico della sua infanzia. Così, quando il kellak impasta il suo corpo abbandonato, come una madre fa di quello del suo lattante, si potrebbe quasi dire che la carne di Gustave attende l'offerta finale: difatti il principio della masturbazione segue immediatamente la fine della «toiletta intima» e il massaggiatore, prima di «tirargli sull'uccello», gli ha isolato e lavato i testicoli: la carezza appare come la conclusione naturale, un tempo rifiutata, oggi, dopo anni di

sospensione, miracolosamente proposta, delle cure minuziose e tecniche che gli vengono date. Essa non fa, codesta carezza dominatrice – interrotta dal disgusto del massaggiato per il fisico del massaggiatore e *non per il sesso* di questi – che dare esplicitamente alla cerimonia del massaggio il senso erotico che già vi abitava, è il caso di dirlo, sotto pelle.

È allora lecito domandarsi che cosa avrebbe fatto il nostro tartarino se il giovane manipolatore fosse stato disponibile? L'avrebbe preso? È poco verosimile: la manipolazione l'ha turbato *nella carne* e non ha potuto di conseguenza suscitare in lui il desiderio di possedere un giovane maschio; al contrario, ha suscitato quello di divenire del tutto femmina. Se avesse fatto chiamare l'efebo, sarebbe stato per domandargli di terminare il lavoro: il ragazzo era abbastanza bello per ottenere il diritto, rifiutato al massaggiatore, di trasformare il suo cliente in oggetto; Gustave, disarmato, consenziente, avrebbe sentito crescere l'onda del piacere, alzando gli occhi verso l'imperioso idolo – inaccessibile come è la Bellezza per l'Artista – che, curvo sulla sua nudità, gli avesse dispensato, intoccabile, i palpiti e le delizie.

Dopo di che, dirà, chi crede alla testimonianza di lui stesso, che ha «portato a termine l'opera dei bagni». \*\*\*\*\* Chi vi creda, sì. Ma, per l'appunto, io non gli credo affatto. Ed ecco le mie ragioni. Prima di tutto, la brevità dell'informazione: in Egitto, Gustave ha fatto più volte all'amore con donne; non lascia ignorar nulla delle sue prodezze. Come può darsi che, su un'esperienza tanto nuova, e annunciata da tanto tempo, sia rimasto così laconico? E poi, che ce ne dice? La cosa «l'ha fatto ridere, ecco tutto». Ho mostrato che il riso è, in Gustave, un ruolo; dal momento che appare, tutto diventa insincero e forzato. Tale riso dà la sua tonalità al paragrafo intero. Egli ha riso, *ecco tutto*. Davvero? Se ha veramente «infilato il suo ragazzo in una delle sale», è stato tuttavia necessario che egli entrasse in erezione, dunque che si sia emozionato. Ha desiderato il giovane gagliardo? O, dapprima, si è fatto carezzare da lui? E se avesse *desiderato un uomo*, non sarebbe tutto beato di farne parte a Bouilhet e di descrivergli compiacentemente quel che ha provato? D'altronde, la sua tenera preda non è molto appetitosa: egli lo sottolinea; il vaiolo gli ha inciso il volto. Se

Gustave ha definitivamente rinunciato al bell'efebo di cui si diceva entusiasta, perché – dal momento che tutti i manipolatori sono finocchi – ha scelto uno dei meno avvenenti? E se si è trovato costretto a farlo, come quella malinconica faccia ha potuto commuoverlo? Il giovane poteva, nonostante il vaiolo, serbare una certa graziosità? Allora perché insistere soltanto sui difetti del suo viso? D'altronde i soli dettagli che Flaubert ci offre – ve ne sono due – li trovo egualmente sospetti: l'uno, la malattia che sfigura è presente per «dar forza», e l'altro, il grande turbante bianco, per la «pennellata d'artista»; quest'ultima colpisce tanto meno che gli inturbantati sono legioni in Egitto. Capisco benissimo che Gustave tenti di far vedere la scena a Louis: il giovinotto si curva, culo nudo, col suo turbante in testa. Ma, precisamente per tal motivo, revocazione «pittoresca» e «tipica» sembra immaginaria. Quanto alla sua promessa di ricominciare l'esperienza, essa non convince: sembra qui un tentativo di terminare il racconto al meglio. Tutto accade come se Gustave, seccato dalla domanda di Bouilhet, ma non potendo rispondergli con una nuova disfatta, gli avesse detto un «sì, ho consumato» che ha voluto il più vicino possibile al «no». Sì, ho consumato: ciò non mi ha fatto né caldo né freddo, ho riso, ecco tutto, non serbo dell'avvenimento che il ricordo *estetico* di un turbante bianco su un volto solcato; insomma, non ho veramente vissuto quest'avventura, essa non si integra alla mia vita, *non è successo nulla*. Ma, riflettendoci, e temendo che la negazione, troppo mal nascosta, non salti agli occhi dell'Alter Ego, ricomincia con le sue fanfaronate. Nulla è accaduto, ma non ho avuto fortuna, il giovanotto era troppo brutto; con altri, forse, gusterò un piacere sconosciuto: lo rimanderò. Rileggendo il brano in questa luce, ne esce questa, che è la vera risposta di Flaubert: «No, non ancora. Ma non ho paura, ci penso sempre, e balzerò sulla prima occasione». A mio avviso, abbiamo la scelta fra due congetture, e due solamente: o ha inventato tutto, o, per scarico di coscienza e senza la minima voglia di venirne a capo, ha fatto un tentativo che si è terminato con un fiasco. Al punto che ci si può domandare se non ha ostentato il proprio desiderio di sperimentare «questo modo di eiaculazione» per dissimularsi ciò che veramente lo attira ai bagni turchi: la voglia di *irrealizzarsi* sotto il pugno dei finocchi in omosessuale passivo.

Ma, per questa stessa ragione, risulta chiaramente, a rileggere per intero l'episodio dell'hammam, che la omosessualità di Gustave è occasionale: non è l'uomo che egli cerca, è la dominazione dell'altro – che può altrettanto bene essere una dominatrice. Dopo tutto, esistono case specializzate, in cui sono le donne a svolgere il ruolo dei kellak: mezze nude, esse massaggiano o insaponano il cliente nel bagno; attive e compiacenti, esse s'incaricano di tutto, ma nessuno ha il diritto di toccarle: è vietato dalla Direzione. Poiché si tratta di *passivizzazione*, codeste giovani tecniche servirebbero altrettanto bene a soddisfare Gustave. Parleremo più tardi delle sue relazioni femminili. Ma, per tornare al nostro punto di partenza, l'importante è che egli non designa dapprima la valorizzazione ricreatrice della sua passività in quanto è un uomo reale, ma, al contrario, in quanto si vuole donna immaginaria. Ciò significa che, in partenza, fa, della propria passività costituita, l'*analogon* di una femminilità segreta. Che cosa cerca, secondo *Novembre*, o piuttosto che cosa ha cercato (poiché il racconto autobiografico del primo narratore riferisce dei fatti che risalgono all'infanzia)? Dirò che la sua prima intenzione è di vedersi donna nello specchio. È impossibile? Sì e no: certo, non può, senza trucchi, vedere una ragazzina al posto dell'immagine riflessa di un maschietto. Ma – le parole: «per ammirarmi» ci mettono sulla strada giusta – gli è possibile – a prezzo di una doppia irrealizzazione – immaginare che è un altro a carezzare una vera donna – lui – dall'altra parte dello specchio. Le sue mani sono quelle d'un altro, discendono lentamente dal petto ai fianchi, alle cosce rotonde, mentre il suo sguardo segue laggiù il riflesso del loro movimento sul suo corpo. Vi sono qui due *analoge*: le sue mani, la sua immagine. Di questa, non afferra che la carne carezzata, trascurando dettagli insignificanti come il suo sesso o il suo petto di giovane maschio. Ciò non è possibile, si dirà. Ma sì: in ogni *analogon*, si lascia cadere quel che imbarazza: quando una vecchia attrice recita con talento il ruolo di una giovinetta, ci lasciamo trascinare, non teniamo conto delle rughe, «vediamo» la giovane bellezza che costei rappresenta; certo, il vecchiume non è soppresso per questo esso rimane come una sorta di tristezza, come un «non è che questo!», delusione segreta provocata, in quell'attimo, non dall'attrice in quel ruolo, ma dalla bellezza in generale.

Così, la mascolinità del piccolo Gustave colora di un certo ermafroditismo, attraverso il riflesso, l'oggetto guardato. Allo stesso modo, per darsi le mani d'un altro, bisogna ch'egli si ponga in uno stato di distrazione, in rapporto alle «sensazioni doppie» e alle informazioni cinestetiche, le quali gli segnalano che è proprio lui a carezzarsi. Tutto ciò, pertanto, rimane nell'immaginario, sia come impossibilità superata di essere un altro, sia come interpretazione perfetta dell'altro e di se stesso.\*\*\*\*\* Ma codeste due resistenze – quella del riflesso, quella del suo corpo vissuto – lo servono, accusandosi reciprocamente di far fallire il tentativo: se egli fosse del tutto un altro, è una donna che vedrebbe nello specchio; dunque *ella vi è*, per vederla non occorrerebbe che irrealizzarsi un poco di più; se il riflesso si lasciasse femminilizzare fino in fondo, Gustave sarebbe un'altra persona dalle mani virili che lo palpano, sarebbe insomma, *laggiù*, l'oggetto assoluto che *qui* le sue carezze recuperano, interiorizzandolo come *carne turbata*. Un passaggio incessante e rapido dall'una all'altra insufficienza, gli permetterà di concepire la pienezza dell'illusione come accessibile, e persino d'immaginarsi, in brevi istanti di tensione, che è raggiunta.

Se mi sono attardato su questi giuochi complicati – che senza dubbio finiscono con la masturbazione – è per indicare che non è necessario ricorrere all'omosessualità per caratterizzare i comportamenti sessuali di Gustave; preferisco chiamarli *perversi*: con questa parola, effettivamente, intendo designare ogni atteggiamento erotico che implichi una irrealizzazione *al quadrato*. Certo, l'onanismo è sempre legato all'immaginario: sono scene inventate o reinventate, secondo i propri fantasmi, cioè a dire secondo gli schemi direttivi della sua immaginazione, che turbano un bambino e lo portano alla eiaculazione. Ma se un giovane omosessuale immagina che un compagno lo abbracci – e se d'altronde egli non è perverso\*\*\*\*\* –

l'irrealizzazione accade alla prima potenza: quel compagno ignora i desideri di cui è l'oggetto, niente prova che accetterebbe di soddisfarli; in ogni caso, è assente; è lui che è preso di mira dalla coscienza immaginante. Ma, in questo caso, l'appagamento del desiderio non richiede l'irrealizzazione del soggetto: il piccolo onanista si masturba sognando di subire *in persona* gli abbracci dell'altro: è lui, è proprio lui, ad essere

aggredito, padroneggiato, carezzato. È vero che non si dà all'immaginario quel che gli spetta: poiché il suo corpo è irrealmente carezzato, la sua carne tutta intera s'irrealizza: non importa: prima di tutto, non è necessario che egli si dia le mani di un altro, né dunque che *reciti le due parti*: basterà un'immagine «mentale»; inoltre, anche se irrealizzato, egli passa, così com'è, nel mondo delle immagini: con la sua statura, la sua pelle, il suo sesso, i suoi desideri – perché desidera realmente il suo compagno – e soprattutto con la *sua identità*. In Gustave, la cosa va in tutt'altro modo: l'irrealizzazione s'insinua fin nell'atto medesimo; egli non tanto si masturba quanto giuochi a *essere masturbato*. Per lui, il desiderio è per prima cosa maschio, è desiderio di prendere; nella donna viene dopo, come passività indotta, come avvampamento. Ora, la bramosia iniziale ed induttrice, Gustave si obbliga a recitarla, per il motivo che non la sente: bisognerebbe che fosse agente sessuale, aggressore, che avesse voglia di prendere, di trasformare l'*altro* in oggetto. Il che è perfettamente contrario alla sua passività costituita. Accade a dei giovani maschi di emozionarsi dinanzi al riflesso della loro nudità; perversione provvisoria: essi vogliono prendere, e tentano di vedere il loro corpo come se fosse quello *di un altro*, o meglio *di un'altra*; è il riflesso che essi irrealizzano, esso solo, per dare una preda ai loro desideri. Ma Gustave non ha altro desiderio che quello di essere sottomesso, ridotto in schiavitù, per coincidere, nell'orgasmo, col proprio essere oggettivo. Gli occorre dunque irrealizzarsi alla seconda potenza: fa i *gesti* corrispondenti a un desiderio che egli non prova, per svegliare il turbamento nel bel corpo che egli *non è*; recitando insieme l'abbandono e il deliquio (a chi dunque si abbandonerebbe nella solitudine della sua camera?) e l'aggressività virile, non arriva all'ombra di un turbamento se non interpretando la parte di *una coppia*. Per dirla tutta, non vi giungerebbe neppure se il turbamento non fosse ottenuto in anticipo: il bambino è *realmente* in preda all'Altro e, col risveglio dei suoi sensi, è condotto a sessualizzare la preminenza dell'esteriore sull'interiorità. Ma egli è costituito in modo tale, che anche codesto turbamento si deve irrealizzare: reale e vissuto, serve da *analogon* al desiderio passivo che, secondo lui, non appartiene che alla donna. Al termine della commedia, le *sue* mani finiscono



l'opera e gli procurano un orgasmo vero. Ma sono completamente sue? Dopo tutto, Gustave non è narcisista: non è la bellezza del suo corpo a turbarlo, è il turbamento del suo corpo che richiede di essere indotto da un maschio desiderio. Di maniera che le sue mani conservano, fin nello spasimo finale – seguito da un desolante ritorno alla contingenza del suo vero sesso – una struttura di alterità che esse comunicano al piacere medesimo. Tutto avviene come se il bambino, frustrato dalle carezze, tentasse miseramente d'incarnare colui che aveva l'incarico di dargliele.

*Colui o colei?* È sua madre che, esplorando il suo corpo, glielo ha rivelato come corpo esplorato, sono le cure materne, efficaci e severe, che lo hanno costituito come carne palpeggiata. Sotto il pugno virile della signora Flaubert, egli ha conosciuto il turbamento; sottomesso, desiderava che il lavoro di quelle grandi mani terminasse con delle carezze. Invano: esse risvegliavano in lui le zone erogene della passività, lo giravano e lo rigiravano come, più tardi, quelle dei kellak, imponendogli posizioni voluttuose, ma, non appena era nutrito, lavato, asciugato, esse volavano via, lasciandolo in un malessere che egli non aveva mezzo di comprendere né di esprimere. Eppure non aveva niente di un uomo, la timida sposa di Achille-Cléophas: se il bambino l'ha dotata di una segreta mascolinità, è in ragione della sua imperiosa e fredda efficacia. Tutto accadde nell'ombra: Caroline divenne per lui l'*agente*, nella misura stessa in cui lo cambiava in *paziente*; è così che egli ebbe la rivelazione della coppia come *indissolubile unità* e come frustrazione: la sua passività non poteva *viversi* che come prodotto di un'attività permanente e, per l'appunto, codesta austera attività sfuggiva senza tregua, inesplicabilmente, facendo del bambino qualcosa come la metà di un androgino amputato dell'altra sua metà: era un votarlo per sempre a una *vita sessuale immaginaria*; egli ha cercato nell'onanismo e, più tardi, negli amorosi allacciamenti, di ricostituire la totalità disgiunta, cioè di ritrovare la primitiva androginia. Senza altro risultato che di farsi, in ogni circostanza – ora maschio, ora femmina – un androgino immaginario a metà. Quando fa la parte della donna, davanti allo specchio, e chiama un compagno maschile, non può capire che reclama in realtà di essere posseduto da sua madre, provveduta per la circostanza d'un fallo immaginario.

Lo sa tanto meno in quanto, non appena può orientarsi in seno alla famiglia, osservando le relazioni di ciascuno con gli altri, scopre che la signora Flaubert, maschio d'onore, è la più sottomessa delle vassalle: il padre ordina, ella s'inchina, accetta adorando il ruolo di cinghia di trasmissione. Caduta vertiginosa, per la dea-madre: essa è *pathos*, come il suo figlio minore: non vi è che un solo agente, il *pater familias*. Per ciò che concerne la procreazione, non sappiamo né quando né come né da chi il ragazzino apprese la lezione. Ma inclino a credere che l'iniziazione fu precoce: Achille-Cléophas, positivista e medico, non doveva preoccuparsi di dissimulare a dei futuri medici processi che gli parevano *naturali*, cioè a dire, in ultima analisi, fisico-chimici; e poi vi erano tutti quei morti nudi sul tavolo di marmo che, spiati da Gustave, gli davano una «lezione pratica», muta e assai eloquente, sulla differenza dei sessi. Fatto sta, che fu sconvolto quando poté immaginare che la sua metà virile, nel corso delle copule notturne, si rivelava femmina e preda fra le braccia di suo padre. Vedremo più tardi la rabbia che lo coglierà, a Trouville, quando immaginerà gli amplessi di Elisa con Schlésinger: la gelosia non basta a spiegare le sue escandescenze. Rileggendo i *Souvenirs*, si vedrà che ha cominciato ad amare la giovane donna quando l'ha sorpresa mentre dava il seno al suo bambino: cioè a dire nell'esercizio delle sue funzioni materne. Non credo che abbia pensato allora a possedere quella madre dolce e forte, col labbro ombreggiato da una peluria nera e che faceva parte, ai suoi occhi di quattordicenne, degli adulti. Ha guardato il suo petto, certamente – dice in *Novembre* che gli è parso di svenire la prima volta che ha visto dei seni nudi – ma soprattutto le *sue mani*; in Elisa, la metà femmina dell'androgino ritrovava la sua metà maschio, ed è all'impotente neonato ch'ella era oscuramente desiderosa d'identificarsi. Quando gli vennero in mente, poco dopo, i piaceri che essa dispensava a suo marito, le fece prendere, con l'immaginazione, delle posizioni ridicole o infamanti – o per lo meno che giudicava tali;\*\*\*\*\* era per punirla della sua impostura o del suo tradimento; lo aveva ingannato, quella nuova dea: essa era soltanto un castrato, che il suo padrone possedeva ogni notte; oppure, essa lo tradiva: quando Schlésinger penetrava in lei, la donna forte si apriva al piacere di

lasciarsi devirilizzare e diventava, tra le mani di suo marito, la passività beata che Gustave avrebbe desiderato di diventare *per lei e per suo mezzo*; egli provava allora una strana *spersonalizzazione sessuale*, come se Elisa gli rubasse *il suo ruolo*; la sua delusione non si può paragonare che a quella di un'innamorata, la quale scopra che l'uomo amato è un omosessuale passivo e ostentato. Quell'anno, a Trouville, qualche cosa è risorta da un lontano passato: egli ha ritrovato lo smarrimento e l'amarezza che lo avevano colto, in altri tempi, quando aveva indovinato ciò che accadeva, la sera, nel grande letto matrimoniale dei Flaubert.

Ma, già prima, alcuni dei suoi scritti, tre soprattutto, che sono rimasti inediti fino a ieri – è Jean Bruneau che li ha pubblicati per la prima volta<sup>\*\*\*\*\*</sup> – testimoniano che il bambino si raccontava un «romanzo familiare», nel senso che Freud dà a queste parole, col quale tentava di ricostruire il fatto scandaloso del coito per renderselo accettabile, per placare il rancore feroce che nutriva contro sua madre e per soddisfare con l'immaginazione i propri desideri sessuali. Si tratta di una trama di dramma «storico»: Madame d'Ecouy, di uno schema di dramma: *Deux Amours, deux cercueils*, e d'un racconto: *La Grande Dame et le Joueur de vielle*. Si può aggiungere quest'altro racconto: *La Fiancée et la tombe*. Jean Bruneau pensa che queste trame e racconti siano stati scritti fra il '35 e il '36. Personalmente tendo a datarli tutti nell'anno '35, prima di tutto perché l'estrema ingenuità delle vicende e dello stile non permette di situarli *dopo Le Voyage en enfer*; poi perché trattano tutti di uno stesso tema, che, in seguito, non riappare se non episodicamente nelle sue opere. A partire da *Matteo Falcone*, entriamo in quello che si potrebbe chiamare il «ciclo paterno»: Gustave regola i conti con suo padre – e col suo fratello maggiore. Ora, i quattro scritti precitati meriterebbero piuttosto di costituire il «ciclo materno». Il tema che si ritrova in ognuno di essi è quello della procreazione, del parto, dei rapporti tra madre e figlio.

In primo luogo gli occorre, perché l'idea della copula gli riesca sopportabile, precisare che essa ha luogo senza il consenso della signora Flaubert. Ne *La Fiancée et la tombe*, Annette, bella e casta fidanzata di Paul, è violata dal duca Robert. Paul va a trovare Robert e lo precipita nel

fossato, ma «subito è incatenato dalle guardie e ucciso a pugnalate fuori del castello». Questo assassinio, immediatamente punito, ricorda l'assassinio di Francesco da parte di Garcia: Paul è *ridotto all'impotenza* dalla forza dei soldati, avrà il tempo di assaporare la propria morte. Ma, se l'onore di Annette è vendicato, la ragazza non per questo è meno contaminata e *colpevole*: essa appartiene al Diavolo. Difatti Paul, dannato, le ingiunge «se vuole essergli unita (di andare) a cercare la daga e la testa di Sir Robert, che è ancora nel fossato». Annette vorrebbe obbedire, ma «aveva già mutilato quel corpo con due fendenti della sua spada quando l'arma le sfuggì di mano». Gli è che essa è vile o, se si preferisce, non abbastanza virile per svolgere il proprio ruolo maschile fino in fondo. Immediatamente, il cadavere di Robert si rianima e «si mette a danzare intorno a lei, perché era Satana sotto l'aspetto di Robert». Il Diavolo vuole sedurla; «aiutata dal Cielo», essa gli resiste, egli scompare. Ma, inferno e dannazione! lo spettro di Paul riappare per maledirla: essa muore di spavento. Come si vede, il rancore del giovane amante è tenace: non gli basta d'aver ucciso l'ignobile individuo che abusò della sua fidanzata; essa non sarà purificata, ai suoi occhi, che se, virilizzata, prenderà la spada (simbolo fallico e sociale della mascolinità) per mutilare il cadavere e prendergli la sua daga (altro simbolo). La madre è colpevole di essersi lasciata violare: ritrovi la propria virilità, castrando l'uomo che l'ha resa donna. Ecco che cosa le chiede il figlio maledetto. Codesta esigenza sopravviverà, nell'ombra, alla morte del padre. Nel 1850, egli fa visita alla cortigiana Kuchouk-Hanem e passa la notte con lei. Essa si addormenta, egli veglia, immerso «in infinite intensità di sogno», **\*\*\*\*\*** ed ecco una di queste fantasticherie: «... un'altra volta mi sono assopito, con il dito infilato nella sua collana, *come per trattenerla se si fosse svegliata. Ho pensato a Giuditta e Oloferne, a letto insieme.* Alle due e tre quarti, risveglio pieno di tenerezza». Certo, ritroviamo qui il desiderio perverso di essere padroneggiato da una donna. Ma c'è di più: questo desiderio si accompagna a timore; egli *troverebbe normale* che la cortigiana si vendicasse tagliandogli la testa, ritrovando, in quella decollazione, non la sua virtù, ma la sua virilità. Ciò che torna a dire che ogni donna, per meritare la sua stima, dev'essere una Giuditta e trattare il

suo maschio da Oloferne. Quanto egli esigeva da sua madre, lo reclama ora dal sesso femminile tutto intero. Invano, lo sa: la cortigiana, umiliata, si sveglia «piena di tenerezza»; Caroline Flaubert è di giorno in giorno più sottomessa e il suo innamorato platonico, il suo figlio dannato, maledice quella Valchiria che gemeva sotto Sigfrido e che rifiuta di andare a raggiungere le guerriere celesti.

È per questa ragione che la madre umiliata diviene madre indegna in *Le Joueur de vielle*, racconto che ha questo sottotitolo significativo: «La madre e l'avello». Stavolta si tratta di un abbandono: ritroviamo la stessa giovane coppia che nella novella precedente. Si chiamano, questa volta, Ernest e Henriette. Sospirano: il destino li separa. Henriette de Harcant deve sposare un duca. Il giovane innamorato è «tormentato da una profonda tristezza»; Gustave non tralascia di notare che «la giovane dama, *meno afflitta*, lo guardava con tenerezza e *tuttavia* (le) sfuggivano *di quando in quando* un sospiro e lagrime». Gli è che essa sposa il dottor Flaubert travestito da Pari di Francia: «uno dei più importanti capitalisti del regno». Insomma, un matrimonio d'interesse: è una puttana, si vende. Condotta tanto più ignominiosa, in quanto è incinta per opera di Ernest: sette mesi dopo il matrimonio «ebbe un figlio: si credette che fosse un aborto...». Un aborto o, piuttosto, un bambino *creduto tale* e che sopporterà le conseguenze dell'indegnità materna; nessun dubbio, Gustave si presenta: eccomi, con la mia anomalia, innocente vittima dei frizzi dei miei familiari. Ha tenuto, questa volta, a precisare che *non era* il figlio di Achille-Cléophas. No: egli non è il prodotto di quelle notti infami, nelle quali una «giovinetta» si abbandona agli appetiti di un distinto professionista; egli non riceve la vita – né il carattere – da quel maschio ricco e famoso, dotato di mente positivista. Non avendo potuto essere concepito – e sarebbe il suo vero desiderio – da una qualche partenogenesi, si dà un padre giovane e dolente, che gli rassomiglia. Eccolo appunto: Ernest, rovinato, suona l'organetto nei cortili: «Oh! pover'uomo, ha l'aria molto triste...». Non importa, è «un musicante», un saltimbanco, il sale della terra. Egli si avvicina, «con l'aria di un postulante», al palazzetto dove la gran dama vive col suo Pari; suo figlio, di due anni – la voce del sangue – va a gettarsi tra le sue braccia; il

saltimbanco «lo abbraccia come un padre». Ma «la mamma» non riconosce il suo antico amante: «lo scacciano, ingiuriandolo come un villanaccio». Scoppia «la gigantesca e formidabile Rivoluzione dell'89». Ernest recupera i propri averi, il Pari di Francia perde i suoi, e muore. «Sua moglie, non avendo più né marito né amante, volle riversare il proprio affetto sul figlio: andò a riprenderlo dalla balia.» Si può dir meglio che ella lo aveva trascurato, nei tempi dorati della sua felicità coniugale, e che faceva passare prima di lui la bestia feroce e villosa che condivideva il suo giaciglio? Troppo tardi! «Un signore era venuto a richiederlo e lo aveva portato via.» Saltimbanco-padre e saltimbanco-figlio sono finalmente riuniti. Ecco la madre punita. Non basta: a poco a poco essa si degrada e, spinta dalla fame, entra in un bordello. Vi si trova da lungo tempo – a quarant'anni è senza dubbio la decana della casa – quando un bel giorno un giovanotto ventenne, suo figlio – «bel portamento, nobili modi, volto da sedurre tutte le donne» – viene a spassarsela e – sempre la voce del sangue – sceglie sua madre fra tutte, ci va a letto e poi, «*dopo aver pagato, se ne va*». Ora, Henriette «non aveva mai provato tanto piacere quanto con lui, mai i baci erano stati così soavi, le tenere frasi così dolci e così ben scelte». Insomma, Gustave trionfa: si vendica del suo preteso padre, Achille-Cléophas morto, andando a letto con la vedova di lui, sua madre che lo ha trascurato nella sua infanzia, obbligandolo a godere come non ha mai goduto e, poiché gli ha rifiutato l'amore materno, facendola impazzire d'amore incestuoso. E soprattutto egli si vendica di tutti gli uomini, vecchi soldatucci, infiammando i sensi della puttana che ha scelto, con carezze da giovinetta: soavità, dolcezze, tenerezza, ecco un bel cambiamento, per l'esperta prostituta, dagli stupri a tariffa che ella subisce tutti i giorni. La si immagina, codesta quarantenne, curva sul giovane corpo di suo figlio, che si affaccenda, nell'entusiasmo, per dargli finalmente quel piacere che gli aveva rifiutato vent'anni prima. Codeste trovate squisite non porteranno la felicità né all'uno né all'altra: uscendo dal bordello, Gustave si fa pugnalare da alcune canaglie. La signora Flaubert corre al suo cadavere, «lo fissa attentamente e a lungo», e riconosce suo figlio. Impazzisce e, due giorni dopo, si lascia schiacciare dalle ruote del «carro funebre che lo conduce alla sua ultima dimora».

Il tema incestuoso è ripreso in *Madame d'Ecouy*: la composizione è più banale; non si tratta che di un equivoco, ma la trama, nella sua nudità, colpisce anche di più. La signora D'Ecouy, bellissima vedova, aspetta il suo amante, signor de Bonnechose, che «condivide il suo letto nuziale dalle cortine nere». Stavolta la donna non è né violata né comprata: si concede. Ma, per questa stessa ragione, è un delitto: come lo dimostrano a sufficienza le parole «nuziale» e «dalle cortine nere»: gli amanti si rotolano nello stupro sul letto d'un morto: saranno puniti: stasera, l'appuntamento è sotto un pergolato del parco: per disgrazia è lo stesso luogo dove Arthur, il figlio della vedova, aspetta Marie, la cameriera. «Intravede qualcosa di bianco che tremola sotto il pergolato – si avvicina. Una voce gli mormora: *Sei tu?* e queste parole sono dolci; egli risponde: Sì; e avanza sotto il pergolato.» L'irreparabile si compie. In quel frattempo, il duca di Bonnechose arriva da una porta segreta. Arthur lo incontra: «Chi sei? – L'amante di tua madre. – Tu menti, infame», e lo uccide. In questo istante, un grido parte dal pergolato e, «dalla parte opposta», leggera e scherzosa accorre una donna vestita di bianco: «Ecco la tua Marie! – Oh, inferno! esclama lo sventurato giovane, sono maledetto!». Stavolta il figlio, dopo aver posseduto sua madre, le uccide l'amante sotto gli occhi: nessuno di questi atti ha una motivazione: il caso solo ne ha deciso. Ma l'assenza dei motivi illustra meglio l'aspetto fantastico e onirico dell'invenzione. Gustave non si è preoccupato che di una cosa: andare a letto innocente con sua madre colpevole, e uccidere suo padre per pietà filiale («*Tu menti, infame*»: il buon figlio non crede al signor de Bonnechose, egli vendica sua madre oltraggiata, cioè a dire che uccide l'amante da lui sostituito poco prima). Quando la faccenda è terminata, la morale riprende i suoi diritti e il cadetto Flaubert grida, secondo il suo costume, che è maledetto. In *Deux Amours, deux cercueils*, niente incesti. Ma piuttosto la spietata degradazione di una donna, colpevole d'aver amato suo marito: «tiepida unione da parte del marito, viva e calorosa da parte di Louise». La sventurata ha una rivale «che le ruba tutto a poco a poco». Il suo sposo «non la conduce più in società». Ogni giorno «Amalia, cortigiana di successo e gelosa di Louise, le mette dell'arsenico nel latte». La sposa martirizzata muore; Ernest, amoroso platonico, uccide il marito criminale,

dicendo: «Tu sei l'assassino, io sono il carnefice». Il racconto di una simile decadenza, come non avvicinarlo a un sogno che Flaubert ci dice<sup>\*\*\*\*\*</sup> d'aver fatto poco dopo il suo ingresso in collegio? «Mi trovavo in una verde campagna... lungo un fiume – ero con mia madre che camminava sulla riva; essa cadde, vidi l'acqua ribollire, dei cerchi ingrandirsi e sparire di colpo; l'acqua riprese il suo corso, e poi non sentii più che il rumore dell'acqua... D'un tratto, mia madre mi chiamò. Aiuto!... aiuto! Oh, povero bambino mio, aiuto! Salvami! Mi stesi bocconi sull'erba per guardare, non vidi nulla, gli urli continuarono. Una forza invincibile mi teneva attanagliato sul terreno e udii i gridi: annego! annego! vieni in mio soccorso! L'acqua scorreva, scorreva limpida, e quella voce che udivo dal fondo del fiume mi sprofondava nella disperazione e nella rabbia.» Gustave e la signora Flaubert camminano in una campagna verde e fiorita: fanno coppia ed è la felicità. Non a lungo: il povero ragazzo assiste alla *Caduta*<sup>\*\*\*\*\*</sup> della signora Flaubert: essa cade nel fiume, affonda, scompare inghiottita. L'acqua, turbata per un istante, riprende il suo corso e «scorre, scorre *limpida*». In altri termini, è trasparente, ma Gustave ha un bel frugarla con lo sguardo, non vede nulla: sua madre è *diventata fiume*; era in piedi al suo fianco, è lungo distesa al di sotto di lui, supina. La Caduta rappresenta qui, tutt'insieme, il suo tradimento (essa abbandona suo figlio e la sua autorità materna, per fondersi nella liquida docilità), la rivelazione brutale della sua impostura e la sua punizione. Il fatto è che, scomparsa, inghiottita, essa non è morta e non finisce mai di morire, di vedersi morire, la sua voce risuona ancora: annego. Ed è ben questo che sente Gustave: essa annega nella sua sottomissione incondizionata, fra le sue mille occupazioni domestiche, fra le sue innumerevoli preoccupazioni, che lo scrupolo e il senso di colpa spingono fino all'angoscia; essa si perde, non è più la donna forte della mia prima infanzia. Con questo, egli si offre il piacere sadico di fargliene prendere coscienza: la madre si sa colpevole e infelice; essa riconosce la propria impotenza e – oh meraviglia! – *implora* l'aiuto di suo figlio; lui solo può comprendere la sua angoscia; lui solo può venirle in aiuto. Tutto il sogno è fatto per placare irrealmente codesto desiderio: vedere quella falsa Pentesilea inciampare e cadere ai suoi piedi, riconoscendo il proprio errore



(«Annego»), chiedendogli il suo perdono e il soccorso del suo braccio. E rifiutarle tale soccorso, risponderle: donde trarrò la forza per soccorrerti? Io sono tale, quale tu mi hai fatto, inerte e paralizzato. Che ha da fare, lui, effettivamente? Nient'altro che tuffarsi, quando è il momento, per strappare al fiume il corpo di sua madre.\*\*\*\*\* Ora, questo è un diventare maschio e agente: ecco per l'appunto ciò di cui è per sempre incapace: «bocconi sull'erba... una forza invincibile mi teneva attanagliato sul terreno». La forza d'inerzia. La signora Flaubert è punita in ciò in cui ha peccato: essa va a fondo, chiedendo la protezione di un figlio che non ha saputo né proteggere (come avrebbe fatto la dea-madre che pretendeva di essere) né render tale da esserne protetta un giorno. La passività di Gustave è la colpa e il castigo di Caroline. L'appagamento è completo quando il figlio *condanna a morte* sua madre. Perché egli l'ha condannata nel suo sogno, non c'è da dubitarne, come ha condannato o condannerà tutti gli altri membri della famiglia, ivi compresa sua sorella.\*\*\*\*\* È la rivincita dell'inerzia, la vendetta del rancore.

Ho insistito su questi diversi temi «materni» per mostrare la *problematica sessuale* del giovinetto: oscuramente, egli comprende che sua madre *non è più* la metà attiva dell'androgino di cui egli è la metà passiva. Lo è stata, tuttavia, illusoriamente: stampando su di lui la propria impronta, essa l'ha condannato per sempre a non avere che una vita sessuale *immaginaria*. Donna irreali tra le mani degli uomini, sarà maschio irreali nei suoi rapporti con le donne. Nel primo caso, d'altronde, le cose vanno ancora più lontano: Gustave non si accetta come omosessuale – a ragione, poiché la sua passività esige d'essere ricostituita dagli abbracci di una dea-madre; così, quando richiede di gemere sotto un uomo, si sforza di convincersi, *davanti allo specchio*, d'avere l'altro sesso; e quando la sua carne palpita *per davvero* sotto le carezze degli uomini, come ai bagni turchi, bisogna che lo scopo ricercato sia esplicitamente non sessuale (immersione, cure di pulizia, massaggi «per la salute»); se, tuttavia, deve confessarsi la natura del turbamento che lo invade, ne fa l'*analogon* del desiderio, non provato, di possedere un giovinetto: gli è che la pederastia (nel senso proprio del termine) gli appare in qualche guisa la parte nobile dell'omosessualità; *si*

*prende*; il finocchio, con la sua pelle dolce, è il semplice *ersatz* d'una donna: come dice Genet, il maschio che sottomette sessualmente un altro maschio, si crede un iper-maschio; codesta supermascolinità, Gustave acconsente ad attribuirselo nell'immaginario, mentre in realtà si sdilinquisce sotto l'attività diligente dei kellak: perché non gli è possibile d'immaginarsi donna se non in solitudine; nell'hammam, questo gran corpo palpeggiato, il suo, egli non può fare che non sia un corpo maschile.

Con le donne, bisogna per forza *fare la parte* della virilità. Per questo motivo esse non lo tentano. Quelle che hanno contato nella sua vita erano quasi sempre madri (Elisa, Louise Colet, la signora Brainne), più anziane di lui (Louise Colet ed Elisa sono nate entrambe nel 1810: undici anni di differenza), intraprendenti e aggressive (Eulalie Foucault) – vi torneremo su – *lo ha preso*. In certo modo, fu anche il caso di Louise Colet; se l'amore di Frédéric e della signora Arnoux – incarnazione d'Elisa – non andò in porto, è perché la signora Arnoux è passiva. Eppure, è lei, alla fine, che viene ad offrirsi. Frédéric «l'amava tanto che la lasciò andar via»). Se si sente desiderato da quelle energiche matrone, e se può figurarsi d'essere la loro preda, la sua emozione si traduce in un'erezione che non ha nulla di «virile», poiché l'organo sessuale, lungi dal darsi come strumento di penetrazione, gli appare come una passività attiva che si tende verso le carezze dell'altra (fellazio, masturbazione). È allora che Gustave assume quello sboccio di carne (simile a quello delle mammelle che si offrono alla carezza in una donna turbata), come *analogon* di un *fallo-spada* fatto per forare e bucare. L'intenzione irrealizzante, benché non formulata, non per questo è meno deliberata: egli *mette a profitto* l'espressione d'un turbamento passivo, per tenere il ruolo del maschio, fare i *gesti* del possesso, insomma rispondere alle esigenze della donna, con l'impegno per costei di riprendere in seguito la sua parte di dominatrice. Durante il coito, la irrealizzazione si accresce, poiché egli tenta d'identificarsi con la donna che possiede, di rubarle le sensazioni che essa sembra provare; quella carne rovesciata, in deliquio, è lui, è il riflesso che ha contemplato nello specchio, è la sua oggettività per l'altro. Dopo l'orgasmo, egli ricade, disarmato: è la *sua volta* di ricevere le carezze. L'*atto* non è stato che il mezzo per ottenerle.

Louise Colet è, senza alcun dubbio, la donna che egli ha amato di più. Ne parla con i Goncourt, sei anni dopo la rottura, «senza amarezza né risentimento». I due fratelli annotano nel loro *Journal* che «codesta donna... sembra averlo inebriato col suo amore furioso e drammatizzato dalle emozioni, dalle sensazioni, dalle scosse».\*\*\*\*\* Sono meno felici quando scrivono: «Vi è una grossolanità della natura in Flaubert, che si compiace con quelle donne terribili per sensi e trasporti dell'anima, che affaticano l'amore a forza di slanci, di collere, di ebbrezze brutali o spirituali».\*\*\*\*\* È vero che egli non si compiaceva che con le «donne terribili», ma la sua grossolanità d'animo era una finzione. Louise era violenta, vendicativa, gelosa: un giorno, aveva inferto, nella schiena del povero Alphonse Karr, un bel colpo di temperino. Essa parlava della propria sessualità come un uomo: «Una frase di Louise Colet. Diceva, a un amico di uno studente in medicina che – in quel momento era il suo amante: “Ebbene, che ne è successo del vostro amico? Sono più di quindici giorni che non lo vedo... e all'età mia, e col mio temperamento, credete che questo sia igienico”».\*\*\*\*\* La frase è riferita da Gustave come indica il contesto. Ed è credibile che egli sapesse quel che diceva: allorché si recava, di quando in quando, a Parigi o a Nantes, la lunga castità a cui aveva ridotto la sua amante doveva renderla pazza; essa si gettava su di lui: violato! Era l'adempimento del suo sogno. Essa andava anche più lontano: lo pedinava o lo faceva pedinare, e faceva irruzione, pronta a frustrare la rivale nella saletta riservata dove egli cenava tra uomini con Louis e Maxime. Soprattutto essa lo *picchiava*: «Dopo il pranzo si svolge una gara grossolana fra Gautier e Flaubert, sfoggiando il primo una mostruosa, brutale e ripugnante vanità d'aver picchiato le donne; e l'altro, l'orgoglio d'esserne stato picchiato, sempre provando l'enorme desiderio di ucciderle, sentendo, come finisce per dire a proposito della signora Colet, scricchiolare sotto di sé le panche della Corte d'Assise».\*\*\*\*\* V'è, senza il minimo dubbio, una gran parte di verità nella iattanza di Gustave, poiché, sette anni prima, faceva uso della medesima formula per parlare di Louise ai Goncourt: «Anche lui l'ha amata con furore. Un giorno, poco ci è mancato che l'uccidesse: “Ho sentito scricchiolare sotto di me le panche della Corte d'Assise”».\*\*\*\*\* Niente dipinge meglio

la sua sessualità: questo gigante, con un sol gesto delle sue grosse braccia, potrebbe, dolcemente, senza farle alcun male e senza umiliarla, tener Louise a distanza. Egli preferisce lasciarsi picchiare, murato nella sua passività fino al masochismo, mentre, nel fondo del suo cuore, un maschio immaginario mormora: «La ucciderò!» e finge d'esser colto da una vertigine di assassinio. È, drammatizzato dalle necessità della causa, il movimento stesso della sua sessualità. \*\*\*\*\*

La amava con furore, sia pure. Ma da lontano. In realtà, ciò che l'attirava in lei era quello che anche lo respingeva. Glielo scrive un giorno: «La natura, toh! si è sbagliata facendo di te una donna: *tu sei dalla parte dei maschi*». \*\*\*\*\* E, verso la fine del loro tempestoso legame: «Ho sempre cercato (ma mi sembra di non riuscirvi) di far di te un ermafrodito sublime. Ti voglio uomo fino all'altezza del ventre; discendendo m'ingombri e mi turbi, e ti sciupi con l'elemento femmina». \*\*\*\*\* Certo, egli considera soprattutto quella virilità che si augura di dare a Louise un movimento verso la spirituale: «Avremmo planato al disopra di noi stessi». \*\*\*\*\* Ma i termini usati sono intenzionalmente sessuali: uomo fino alla cintura – energia maschia, attività –, donna al disotto. Gustave non sarebbe forse l'ermafrodito complementare, donna con un sesso d'uomo? L'androgino, tagliato in due, non potendo ritrovare la sua metà perduta, sogna una coppia di ermafroditi, provvisti, ciascuno, di un sesso reale e di un sesso immaginario. Ma quel che colpisce è che Louise gli è apparsa, sulle prime, «dalla parte dei maschi»: quando pretende di aver tentato di cambiarla, si vede bene che non pensava a toglierle la mascolinità, ma a sublimare la sua femminilità: «L'idea, è con questa che si ama quando si vive di essa». Infatti, ha sognato di lei *in anticipo*, quando desiderava, nella sua adolescenza, «di essere amato di un amore divorante e da far paura», o quando sognava di un'amante «essere satanico... che ha degli schiavi... e siede su dei troni». Egli l'ha descritta sotto il nome di Mazza l'insaziabile, che morde il suo amante a sangue, e ogni giorno *inventa* voluttà nuove. La cosa più sorprendente è che egli si è contemporaneamente incarnato *in costei* – quando mani maschili hanno svegliato quella carne dormente – e nel suo vile amante che, quand'ella diventa il *soggetto* della coppia con le sue esigenze frenetiche, dapprima è

affascinato da quella foga, poi, terrorizzato, prende la fuga. Ernest mette l'oceano tra sé e l'imperiosa Mazza; Gustave si accontenta di un centinaio di chilometri. E poi torna, lui. Non a lungo, non spesso, ma, dopo tutto, il loro legame dura otto anni.\*\*\*\*\* È che egli ammira l'energia della Musa, e desidera cadere in deliquio quando fanno all'amore. Una frase significativa gli sfugge in un'altra lettera: è durante un periodo di relativa bonaccia; egli si felicita di codesta placidità che vuol credere eterna: lo vedi, dice, «*se mi fossi lasciato dominare*» è da un bel po' che il nostro legame si sarebbe spezzato. Che Louise abbia voluto dominarlo, ne dubito. Essa voleva *averlo*, ecco tutto. Ma Gustave ha sempre visto in codesta esigenza, tutto sommato legittima, una volontà di asservirlo. Ecco perché egli tiene tanto a conservare le distanze: codesto dominio, che, in brevi momenti vertiginosi, gli piace di sentire, è terrorizzato all'idea che potrebbe estendersi a tutta la sua vita. Rouen è il rifugio. Sua madre ve lo protegge contro l'imperiosa matrona: grazie a lei, egli può impunemente, a Parigi, a Mantes, una volta al semestre, abbandonarsi alla turbolenza della sua amante, senza tema di trovarsi incatenato per sempre. Louise lo sente così bene, che resta a sua volta affascinata dalla signora Flaubert, e richiede di continuo di esserle presentata. Gustave rifiuta di metterle a contatto, con un'ostinazione significativa: «Trovo la tua insistenza in questa faccenda, strana».\*\*\*\*\* Non più strana della sua. «Non mi piace questa confusione, questa alleanza di due sentimenti di diversa origine.»\*\*\*\*\* «È una mania, tu vuoi stabilire tra due affetti di fonti differenti un legame di cui non vedo il significato e meno ancora l'utilità.»\*\*\*\*\* Certo, gli «affetti» che hanno per lui Louise e la signora Flaubert sono, se non di «fonti», di «nature» diverse, ma, se si rimane a questo grado di razionalizzazione, si potrebbe rispondergli che, precisamente per questa ragione, non vi è gran rischio nell'«allearli» e che non è possibile «confonderli». Louise non si lascia imbrogliare: gelosa, ella presentisce che la confusione, se confusione vi è, non esiste che nei sentimenti di Flaubert. Per essere più giusti, meglio varrebbe dire che essa è esistita. Non importa, qualcosa ne rimane, rancore, rimpianto; è ciò che vuol dire la Musa, quando, molto ingiustamente, «gli rimprovera le dande di sua madre». È a causa di ciò che Louise non si darà pace finché non avrà veduto

l'altra «amante»; sempre per la stessa ragione, perderà definitivamente Gustave poco dopo il confronto: «Una volta, è venuta a cercarlo fino in casa sua, davanti a sua madre che essa ha trattenuto, che ha fatto restar presente alla spiegazione, sua madre che ha sempre serbato, come una ferita fatta al suo sesso, il ricordo della durezza di suo figlio verso l'amante. "È il solo punto nero tra mia madre e me, dice Flaubert"». \*\*\*\*\* «Una ferita fatta al suo sesso»: questa interpretazione non ha bisogno di commenti.

Per raccontare il legame di Léon con Emma, Gustave si ispirerà al suo vecchio sogno e a questi ricordi. Da questo punto di vista, i brani che ha soppresso dal manoscritto definitivo e che Gabrielle Leleu ha pubblicato, sono i più significativi: «Veniva a lei commosso, bello, con la sua bionda capigliatura, in tutto il candore delle sue brame, con una timidezza da vergine e la serietà d'un prete, Emma lo *assaporava* egoisticamente, \*\*\*\*\* in modo discreto, assorto, profondo, sapeva bene che era raro, non voleva perderne nulla e spesso si gettava anche sulla sua guancia per raccogliere, prima che cadessero, le lagrime luccicanti che tremavano nel suo sguardo... Il che rassomigliava più alla *passione di un uomo per la sua amante* che a quello di una donna per il suo. Essa era *attiva e dominatrice* e tuttavia civetta. Lo *trascinava*, lo *eccitava* con tutti gli artifici volontari o spontanei dettati dai propri impulsi personali... Non le venne persino la fantasia di volere dei versi?... (Léon non arriva neppure alla rima del secondo) poi, egli le confessò alla fine la propria incapacità, pur serbandole rancore per quella piccola umiliazione. Questo non durò a lungo, perché egli *non aveva altra volontà che quella di lei*. Si tagliò i favoriti perché lei preferiva i baffi, e le raccontava addirittura scrupolosamente tutte le proprie azioni, ora per ora... Egli intravedeva, *in lontananza, come dei vaghi precipizi*, ed Emma incominciava quasi a spaventarlo, benché gli sembrasse ogni volta più irresistibile. Dove mai aveva ella imparato quell'arte di farvi *passare l'anima nella carne* e di stregarla sotto lussurie che la *divoravano*. Un giorno, carezzandole la camicetta, egli si ferì il dito con un gancio, ed essa se lo *ficcò in bocca per succhiare il sangue* \*\*\*\*\* ... Egli si rivoltava contro codesto *rimbecillimento* della propria coscienza e codesto offuscamento della propria personalità. Ce l'aveva con Emma per le sue

tirannie, le sue perpetue ingiustizie, *la sua dominazione*. Ma come difendersi da quella creatura? Ella lo accaparrava con tutti i sensi, lo stregava, egli era cosa sua, il suo uomo, la sua proprietà. Era più che un amore, una passione, un'abitudine: quella donna, per lui, *era un vizio*». Ma anche nel testo pubblicato troviamo delle indicazioni preziose. Abbiamo appena visto Emma amare Léon come se egli fosse *la sua amante*. Nel manoscritto definitivo, è Léon che si sente donna: «Egli non discuteva le sue idee; accettava tutti i suoi gusti: *diventava la sua amante* più che lei non fosse la sua. Essa aveva... *i baci che gli rubavano l'anima*». (Variante: «Essa aveva parole tenere che gli infiammavano la carne, con baci *divoratori* che gli rubavano l'anima. Dove mai aveva imparato quella *corruzione* quasi immateriale a forza di essere profonda e dissimulata?») Il rapporto dell'amante virile con la madre è più volte sottolineato: «Essa lo chiamava bambino: “Bambino, mi ami?”» e «S'informava, *come una madre virtuosa*, sul conto dei suoi compagni. Gli diceva: “Evita di vederli, non uscire, non pensare che a noi: amami”. Avrebbe voluto poter sorvegliare la sua vita, e *l'idea le venne di farlo seguire per le strade*». \*\*\*\*\* Del resto, è con la madre che essa avrà presto uno scontro; «... qualcuno aveva inviato alla madre (di Léon) una lettera anonima per avvertirla che questi si perdeva con una donna maritata; e la buona signora... scrisse all'avv. Dubocage, principale del figlio... (che) lo trattene tre quarti d'ora, con l'intenzione... di metterlo in guardia di fronte a quell'abisso». Tutti i temi sono qui raccolti, come si vede. \*\*\*\*\* *Persino quello dello specchio*: «Essa si spogliava *brutalmente*, strappando via il laccio sottile del suo busto che le sibilava attorno ai fianchi... faceva cadere tutti insieme in un sol gesto i suoi abiti (*testo pubblicato*) che le circondavano i calcagni come un ammasso di nubi da cui ella usciva. Allora rivolgeva a se stessa nello specchio un sorriso di ebbrezza, mentre stirava le braccia (*inedito*) e pallida, senza parlare, seria, si abbatteva contro il suo petto, con un lungo brivido (*testo*)». Si vede facilmente perché Flaubert ha soppresso l'occhiata nello specchio: Emma è androgina: fra le mani di Rodolphe «vero» maschio, cioè incavato come i frogi di Genet – va in deliquio: è il momento dello specchio; nuda, essa contempla il proprio corpo *desiderato*, tenta di vederlo con gli occhi del

cacciatore del quale è preda. In questo attimo, Flaubert si insinua in lei, per ammirarsi e fantasticare dei futuri abbandoni. Quando essa va a fare all'amore con Léon, il cacciatore è lei, e non è il momento, quando si spoglia *brutalmente*, come un maschio, di andare a cercare nello specchio l'oggetto di cupidigia che ella fu per il suo primo amante. Anche se quel sorriso era trionfale <sup>\*\*\*\*\*</sup> – ma ci vien detto che è un sorriso di ebbrezza – non si addirebbe al carnivoro che scopre la propria preda e sta per gettarsi su di lei. In effetti, parlo qui della costruzione letteraria, non della realtà: nulla impedirebbe a una Emma reale, presa fra il suo turbamento carnale e la sua aggressività, di guardarsi allo specchio, dal momento che è attiva in questo, che deve svegliare e dirigere nel suo amante il desiderio di prenderla: Gustave ne è perfettamente cosciente, poiché è stato anch'egli preda, e attive carezze lo hanno deliberatamente trasformato in cacciatore. Ma ha temuto che, *letterariamente*, il contrasto finemente osservato fra la *brutalità* del gesto e il felice deliquio davanti al riflesso lusinghiero, non sia troppo spinto, che sconcerti il lettore. Nulla tuttavia ci dà informazioni più precise sul carattere complesso di Emma, e sulle fantasticherie, sull'esperienza di Gustave. Egli è contemporaneamente, in questa scena, l'uomo che si spoglia, la donna-vampiro che «si ammira» dopo «*essersi messa nuda*» <sup>\*\*\*\*\*</sup> (perché la brutalità nello spogliarsi può essere anche vissuta – irrealmente – come *messa a nudo da un altro*) e la giovane vittima già nuda, che attende passivamente le carezze.

Quel che colpisce soprattutto è che i due amanti hanno coscienza, l'uno e l'altra, della perversità dei loro giuochi. Léon si domanda donde viene l'«esperienza» di Emma; sente in lei una «corruzione quasi immateriale»; queste parole non possono avere che un senso: la perversione non è nelle *pratiche*; quand'anche si obbligassero a non fare all'amore che «alla missionaria», codesta corruzione resterebbe, impalpabile, irrealizzabile, inquietante – vagamente foriera di una catastrofe o *d'un delitto*. Gli è che questa risiede per essi – cioè a dire per Flaubert – nel rovesciamento dei ruoli, insomma nella crescente importanza dell'*immaginario*. Quel che Léon cerca in Emma è la soddisfazione di ciò che è diventato il *suo vizio*, il desiderio di sognarsi donna sotto carezze di donna. Anche Emma si



preoccupa: attraverso il personaggio che recita, che non può impedirsi di recitare, si direbbe che presentisca il pericolo irrealistico di cambiare di sesso per davvero: «... essa soffriva adesso, o si diletta, di sensazioni che in altri tempi l'avrebbero appena sfiorata. Aveva delle bizzarrie nel carattere, e delle depravazioni nel gusto, come le donne incinte. Le piaceva la salamoia piccante, la pasta poco cotta, e l'odore acre del corno bruciato». Egli aggiunge: «Questi strani desideri, che vengono indicati col nome di voglie di donne incinte, come se vi fosse bisogno di supporre la volontà di un essere interiore per spiegarne la potenza». Altrimenti detto, questi desideri s'impongono alla donna come *desideri altri*, *desideri di un altro in lei*. Emma prende gusto a sensazioni violente, ha paura che l'altro, in lei – questo personaggio che essa non può non recitare – non cominci a imporle il proprio essere. In realtà, tutto è vissuto in una tensione insostenibile: vi è qualche cosa di falso e di «lugubre» nei loro rapporti. «Tuttavia vi era, su quella fronte coperta di fredde goccioline, su quelle labbra balbettanti, in quelle pupille smarrite, nella stretta di quelle braccia, qualche cosa di estremo, di vago e di lugubre, che sembrava a Léon insinuarsi tra di loro, sottilmente, come per separarli.» Così, la coppia Emma-Léon – doppio ermafroditismo – riproduce il desiderio fondamentale del bambino Gustave e la sua inquietudine davanti all'irrealtà basilare del suo essere o, se si vuole, davanti all'impossibilità di far coincidere nel godimento sessuale il soggetto vago e fuggitivo, che egli è per sé, con l'oggetto nitido e preciso – ma inafferrabile – che è per gli altri.

Flaubert avrà altre amanti, «donne di teatro»: la Person, la grassa Lagier che gli dice in pubblico: «Tu, tu sei il vaso da notte del mio cuore». Ma con costoro l'amore è troppo reale, troppo preciso. Egli preferisce ad esse le prostitute: con queste si è soli, perché le si paga; ama nelle cortigiane la loro docilità senza calore, da infermiere: esse lo sfiorano con la loro bella carne tenera e si danno da fare, instancabili, sul suo corpo immobile. Le cure materne lo hanno votato alle collere bianche e alle compiacenze di bocche mercenarie. Quando non è tenuto a irrealizzarsi come agente sessuale attraverso le spossanti esigenze di una amante, si eccita con l'immaginazione. Verso i dodici anni, ci dice, desidera già di conoscere

l'amore «divorante» – la parola è già in *Novembre*, quindici anni prima di Madame Bovary – di un'attrice; in teatro, si esaltava mentre essa recitava: «tendeva le braccia, gridava, piangeva, lanciava dei lampi, chiamava qualche cosa con un inconcepibile amore e, quando riattaccava il motivo, mi sembrava che mi strappasse il cuore col suono della sua voce, per mescolarla a lei, in una vibrazione amorosa... Le si gettavano fiori e, nel mio trasporto, assaporavo sulla sua testa le adorazioni della folla, l'amore di tutti gli uomini e il desiderio di ciascuno di essi. È da costei che avrei voluto essere amato... Quanto è bella, la donna che tutti applaudiscono... *colei che appare soltanto in mezzo alle fiaccole*, che brilla, e canta, e *procede nell'ideale di un poeta come in una vita fatta per lei!*... Se avessi potuto essere vicino a quelle labbra dalle quali (le note) uscivano così pure... ma *la ribalta mi sembrava la barriera dell'illusione; al di là*, vi era per me l'universo dell'amore e della poesia...».\*\*\*\*\* Era innamorato della cantante nella misura in cui costei si irrealizzava in mezzo a un mondo immaginario. Ora, nel 1850, è esattamente nello stesso modo che Kuchouk-Hanem provocherà il suo desiderio. È – ci dice – una «cortigiana *celeberrima*»; è vestita di un tarbuk che egli descrive lungamente e che accresce l'impressione d'irrealtà; finalmente danza, «s'innalza ora su un piede, ora sull'altro, cosa meravigliosa. Ho visto questa danza su antichi vasi greci». Esotismo, bellezza, reminiscenza dell'antichità, danza: eccola dall'altra parte della ribalta. Decide di passare la notte con lei e fa furiosamente all'amore con quell'immagine inaccessibile. Essa si addormenta: eccolo più solo ancora. È il momento delle «intensità nervose piene di reminiscenza». Dice a Bouilhet: «È per questo che ero restato».\*\*\*\*\* Che cosa sogna? «Mentre ascoltavo il respiro di quella bella creatura che russava con la testa appoggiata sul braccio, pensavo alle mie notti di bordello a Parigi, a un mucchio di vecchi ricordi... e a costei, alla sua danza, alla sua voce che cantava canzoni senza significato e parole per me incomprensibili.»\*\*\*\*\* Se non ha voglia di far la parte dell'androgino o se la situazione non gli si presta, si compiace nel fare all'amore *nella non-comunicazione*; quella notte si esalta: Kuchouk-Hanem dorme, «come morta»;\*\*\*\*\* un momento fa parlava e cantava in una lingua

sconosciuta; ora egli la veglia, interamente solo, libero di irrealizzarsi e di irrealizzare la dormiente come vuole. Sarà Giuditta o Tanit, o qualche donna antica, non importa quale, immagine della crudele dea dell'impossibile, della Bellezza: egli sarà un ministro qualsiasi del suo culto; Mâtho, morente fra i supplizi sotto lo sguardo di Salambô, nascerà più tardi da codeste fantasticherie.

Lascia Kuchouk la mattina, «molto tranquillamente» e annota sul suo diario: «Quale piacere sarebbe per l'orgoglio se, nell'andarsene, si fosse sicuri di lasciare un ricordo, che essa penserà a voi più che agli altri, e che resterete nel suo cuore». Soltanto per l'orgoglio? Poiché egli è nelle mani degli altri, non desidera forse di venire protetto *nel suo essere* da quella donna così totalmente straniera, che conserverebbe – senza poter integrarlo al complesso della propria esperienza – il ricordo nudo di ciò che egli è? Torna a Esneh un mese e mezzo più tardi <sup>\*\*\*\*\*</sup> e rivede Kuchouk, con «la tristezza infinita» che già prevedeva, come è facile immaginarsi. «L'ho trovata cambiata. È stata ammalata» e, nel *Journal*: «Sembra stanca e che sia stata malata». Insomma, *non è più la stessa*. E poi, lo sa bene, egli «non è fatto per godere», ma semplicemente per rimpiangere: «È finito, non la rivedrò più, e il suo viso, a poco a poco, mi si scancellerà dalla memoria». A Bouilhet scrive: «L'ho guardata a lungo, per ben serbarne l'immagine nella mia testa». Ecco il «travaglio del lutto»: con squisita malinconia, Gustave si sforza di trasformare quella donna in carne ed ossa nell'immagine che sarà domani per lui. Aggiunge: «Per il resto, ho ben assaporato l'amarezza di tutto ciò: è la cosa principale, mi è entrata nelle viscere».

Accade d'altronde che l'immagine sprizzi da sé e che quanto lo circonda si trasformi spontaneamente – o quasi – in spettacolo; se si tratta di donne, e che queste gli si offrano, Gustave si sottrae: «Sono andato a spasso... nel quartiere delle donnine allegre... dando a tutte dei batchis, facendomi chiamare ed agganciare, mi abbrancavano e volevano trascinarci nelle loro case... mettici sopra del sole! Ebbene! Non ci sono andato a letto, apposta, per partito preso, allo scopo di serbare la malinconia di questo quadro e perché restasse più profondamente in me. Così sono andato via in preda a un grande abbagliamento, che ho conservato. Non c'è niente di più bello di

queste donne nell'atto di chiamare. Se avessi ceduto, un'altra immagine si sarebbe sovrapposta alla prima e ne avrebbe attenuato lo splendore».<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Egli fa all'amore per irrealizzare; se la donna è *in anticipo* irreale, perché affaticarsi? Essa ha già compiuto l'opera: a seguirla nella sua casa, si rischierebbe di ritrovarvi la realtà. Codesta astensione molto premeditata,<sup>\*\*\*\*\*</sup> Gustave la chiama un'«astensione “stoica”». È un riconoscere che il suo scopo era quello di trasformare le almee in pure apparenze. Gustave è votato all'onanismo dalla sua stessa impresa di far ritotalizzare nella carne la sua passività costituita. La maggior parte dei bambini e degli adolescenti si masturba *in mancanza di meglio*: codesta pratica scomparirà, o perlomeno si attenuerà, non appena essi potranno avere un commercio sessuale (o piuttosto, non appena avranno preso l'abitudine di averne); anche qui, l'immaginazione è un mezzo di fortuna, che si annulla quando si può raggiungere la realtà. Se Gustave è al contrario fondamentalmente onanista gli è che il movimento della sua personalizzazione fa di lui un bambino, poi un uomo, immaginario. La ragione è semplice: per ricuperarsi come l'oggetto che è per l'altro, bisognerebbe che egli fosse se stesso e l'altro, che eseguisse e sentisse insieme il travaglio della passivizzazione e che si afferrasse nella medesima appercezione sessuale come cacciatore e come preda, il che non si può concepire che in una tensione irrealizzante. Ora, l'altro, «qui», è un mezzo, il fine è la scoperta, nel turbamento, della femminilità: se è troppo reale, dunque imprevedibile, il miraggio scompare, Gustave si ritrova trasceso da una trascendenza enigmatica: egli è oggetto per codesta sconosciuta, una donna, si sente di nuovo privo del proprio essere, poiché ignora ciò che essa vede, ciò che pensa di lui in realtà; per disarmarlo e per piacerle, eccolo costretto a inventare ruoli nuovi e a recitarli; e poi, l'essere reale della sua amante, il suo petto, i suoi fianchi, la sua pelle veramente femminile, come pure il suo sesso e le sue esigenze sessuali, gli denunciano l'irrealtà del proprio travestimento: di fronte a una donna – anche se virile – l'illusione della sua femminilità *prende corpo* difficilmente. Insomma, egli fa all'amore nel malessere: chi sta con lui è un disturbatore. Uomo o donna, la sua insistente presenza impedisce a Gustave di trasformarlo del tutto in

immagine, di irrealizzarsi del tutto. E poi, lo vedremo presto, il rancore lo spinge fin dall'infanzia a un sadismo d'immaginazione: con ciò intendo che la sua inerte cattiveria, incapace di *fare* il male, non si vieta di sognarlo; a quali supplizi non ha votato i suoi compagni e tutti i membri della sua famiglia? E come dubitare che le loro sventure immaginate non provochino in lui un appagamento sessuale? Questo sadismo, non c'è dubbio, è superficiale: appare assai più tardi del desiderio masochista di essere carne sottomessa, non ricava la propria sorgente dalla passività costituita, e questa, al contrario, gli si oppone, lo relega nel dominio dell'onirismo <sup>\*\*\*\*\*</sup> – e della letteratura. Non importa, esiste e, precisamente per il motivo che resta nello stadio del sogno, incapace per principio di concludersi con un atto, dandosi fin dal principio per una fuga nell'immaginario, non può soddisfarsi sessualmente che con la masturbazione.

Non stiamo a credere, tuttavia, che il suo specchio gli basti, o che si contenti di rendere presente l'*altro* con immagini mentali. Il suo masochismo profondo e il suo sadismo epidermico si trovano d'accordo in un punto: l'altro deve essere rappresentato da un *essere-minore*, una presenza minore che lo renda manifesto in pari tempo come forza virile e come oggetto maneggiabile. Un seguito di paragrafi, quasi tutti inediti, <sup>\*\*\*\*\*</sup> mostra come, all'inizio del loro amore, prima della partenza di Léon per Parigi e dell'episodio di Rodolphe, il giovane di studio giunge, a poco a poco, a trasformare Emma in feticcio, vale a dire a sostituirla con un guanto. Léon non manca mai ai ricevimenti del farmacista: i Bovary vi partecipano. «Non appena sente suonare il campanello, corre incontro alla signora Bovary, prende il suo scialle, e depone in disparte... le grandi pantofole di feltro che essa porta sopra le scarpe...» Poi si mette dietro a lei e «guarda i denti del suo pettine morderle la crocchia». Tale contemplazione ha un doppio scopo: far progredire la trasformazione di Emma in cosa (e, reciprocamente, dell'abito in Emma viva), trasformare il presente in ricordo (e inversamente, di modo che non ci sia più differenza tra la reminiscenza e l'appercezione). Primo tempo: Léon – sempre dietro ad Emma – la contempla dall'alto in basso: essa ha, sotto alla crocchia «naturalmente riccioluto e incollato alla

pelle, una sorta di *accroche-coeur*». Ciò che egli intravede di qui è il corpo, nella sua vita desiderabile e carnale, ma *all'insaputa* della donna contemplata. Vengono poi le spalle, «un po' magre»; la magrezza essendo sottolineata qui come la negazione discreta della carne vissuta, come un richiamo dell'inerzia ossuta dello scheletro, ciò che consente di spingere più avanti l'identificazione dell'organico e dell'inorganico: «Dai suoi capelli pettinati all'insù le scendeva un color bruno sulla schiena che, appiattendosi via via si assottigliava perdendosi nell'ombra. Poi, non c'era che il vestito: ricadeva ai due lati del sedile, rigonfio, tutto pieghe, e si allargava fino a terra». Le pieghe, quel ricadere «rigonfio» sono indicati, al contrario, come l'immagine inorganica della vita. Partendo di qui, non resta che da concludere: «Quando Léon, talvolta, sentiva la suola della sua scarpa posarsi sopra, si allontanava come se avesse camminato su qualcuno». Emma finisce in abito come una sirena finisce in pesce.

Il secondo momento è descritto in un lungo paragrafo che è stato tolto dal testo pubblicato: non ne cito che estratti: «Ella portava, in quel periodo, delle cuffie *alla contadina*, che le lasciavano le orecchie scoperte: esse ricordavano a Léon quelle che aveva visto a teatro, talvolta, in certe opere e... gli arrivava lentamente all'anima come una reminiscenza di emanazioni analoghe e di sentimenti dimenticati. A codeste mollezze del ricordo, della sensazione e del sogno, il pensiero del giovinotto si dissolveva con dolcezza e Emma, certe volte, gli pareva quasi scomparire nello splendore che emanava da lei». In quel momento, Léon rassomiglia stranamente a Flaubert: egli derealizza Emma, e la muta nella propria «idea»; quale felicità innalzarsi, *solo* e *invisibile*, al disopra della bramosia. Ma sopravviene il disturbatore, che lo rituffa nel reale: «... ad un tratto, quando volgeva verso di lui il volto ed egli vedeva allora quelle due pupille nere palpitanti, con le labbra umide che parlavano... era un desiderio acre, preciso, immediato, qualche cosa di acuto che lo attraversava d'un sol balzo, ed egli aveva voglia di palparla sulle spalle, onde conoscerla almeno con un altro senso oltre agli occhi». \*\*\*\*\* Il compagno sessuale, non appena si manifesta come trascendenza, come sguardo, è l'aggressore: egli strappa alla solitudine del sogno; finché è presente e che può, in ogni istante, mirare a *comunicare*,

interrompe l'impresa della transubstanziamento affermandosi come agente sessuale e rinviando il suo innamorato all'obiettività della carne. Se egli avesse potuto esser presente come oggetto e, contemporaneamente, assente come soggetto, che fortuna! È la terza fase dell'operazione. Sul principio, non è che sognata: una sera, Léon trova nella propria camera un tappeto di velluto e lana, opera della signora Bovary: «il suo cuore balzò... ne parlò la sera stessa al suo principale, che mandò subito il domestico a prenderlo, per vederlo. Léon, interiormente, trovò persino poco rispettoso questo modo di agire nei riguardi del tappeto, che egli volentieri avrebbe portato sotto la camicia, contro il suo cuore, se non fosse stato troppo grande». Che disgrazia: il tappeto è troppo grande, la faccenda è fallita. Sarebbe stato invece l'ideale, circondarsi dell'attività feticizzata, passivizzata di Emma: si sarebbe lasciato prendere in permanenza, ma senza rischi, da quella donna energica, ridotta all'imperiosa inerzia del pratico-inerte. Non rimane al povero giovane di studio che trarre la conclusione di questo smacco: l'insufficienza dell'immagine mentale è manifesta: «Non la sogno mai! notava egli, sorpreso, e tutte le sere si sforzava di pensare a lei, sperando che, almeno, ella sarebbe venuta nei suoi sogni». Che fare? Egli tenta di sostituirla con nuovi «ersatz»: bacia la figlia di Emma «sul collo, sempre nel punto in cui si erano posate le labbra di sua madre», cercando anche qui l'inerte impronta di una tenera attività. Oppure, feticizza il povero Charles: «Suo marito non era forse *una parte di lei?*».\*\*\*\*\* In un paragrafo soppresso, spiegava il proprio pensiero: «Quante volte, osservando (Bovary), ha cercato su tutta la sua persona la traccia invisibile delle carezze di cui sognava». Marito-feticcio, Charles, proprietà di Emma, è l'incosciente sostegno dell'opera cristallizzata che sua moglie ha esercitato su di lui; Léon non tenta di identificarsi con lui, in quanto possessore di sua moglie: Bovary si irrealizza come oggetto totalizzato dalle mani e dalla bocca della sua sposa. Nuovo smacco: «Codesta unione tuttavia gli sembrava così impossibile in se stessa, che non riusciva a figurarsela». Il colpo di genio viene subito dopo. Gustave, su queste ultime parole, va a capo e senz'altra transizione: «Dal farmacista, una sera, la signora Bovary, discorrendo, lasciò cadere il suo guanto per terra, Léon lo spinse sotto la tavola, senza

che nessuno vi facesse caso. Ma, quando furono andati a letto, egli tornò ad alzarsi, scese i gradini a tastoni, lo trovò senza difficoltà e tornò a coricarsi. Era un guanto di color giallo, morbido, con pieghe sulle falangi, e la pelle sembrava sollevarsi di più nella parte più grande del pollice, in quel punto della mano dove vi è più carne. Egli sentiva un profumo vago, qualcosa di tenero, come di violette appassite. Allora Léon sbatté gli occhi, lo intravide al polso di Emma, abbottonato, teso, che agiva, civettuolo, in mille funzioni indeterminate. L'odorò; lo baciò, vi mise le quattro dita della destra e si addormentò appoggiandovi la bocca». \*\*\*\*\* Bisognava pensarci: invece di cercare dappertutto la traccia del lavoro o di una carezza, rubare l'inerte effigie della mano, che fa l'uno o l'altra, impadronirsi del simbolo passivo dell'attività. A leggerlo attentamente, il testo è parlante: il guanto ci è dapprima presentato come *carne*; è il corpo tutt'intero di Emma: morbidezza, abbondanza carnosa alla base del pollice, lievi pieghe (ha «vissuto»), vago «odor di femmina»: sì, Emma è lì, tutta intera, a sua insaputa, ridotta all'essere inferiore di un utensile. È il sadismo immaginario di Gustave che si appaga: egli riduce una donna viva alla condizione di cosa: essa *gli si abbandona*. Così Léon la punisce della sua propria debolezza e del desiderio che prova di *abbandonarsi a lei*. Ma, immediatamente, tutto cambia: la punizione esalta il desiderio stesso in nome del quale pretende di esercitarsi. Il corpo passivo che egli tiene in pugno, ecco che diventa corpo attivo: sotto gli occhi del suo rapitore, abbottonato, *teso*, si erige; diventa l'*analogon* della mano delle imperiose carezze, «che agisce in mille funzioni indeterminate». Il biondino si sdilinquisce. Che fa? «Vi mette le quattro dita della destra.» Diciamo, senza gratuiti giuochi di parole – la parola è familiare a Gustave, l'abbiamo appena letta sotto la sua penna e non c'è dubbio che gli sia venuta in mente – che l'*infil*a per quattro quinti. Ma codesto «possesso» resta ancora immaginario. Ora Flaubert, in una nota aggiunta agli schemi, che Pommier ha pubblicato, scrive «far comprendere che egli vi si trastulla». \*\*\*\*\* Il che si può fare in due modi diversi: o far penetrare la sua verga nel guanto e la carezza poi attraverso questo (che diventa l'*analogon* di un corpo abbandonato) o introduce le sue dita (penetrazione preliminare ma senza diretto rapporto con l'orgasmo



effettivo – l'introduzione non essendo per l'autore e la sua momentanea incarnazione che una condizione necessaria della voluttà che egli desidera) ed è la mano virile di Emma che lo masturba, lo scivolare della «pelle gialla» e lucida lungo il suo membro serve da *analogon* all'andirivieni delle dita estranee che la dominano e lo conducono al piacere. Il feticcio è mano di donna e fallo, indistintamente: vedete come Léon s'addormenta, «appoggiandovi la bocca», come un'amante soddisfatta, che bacia con gratitudine il sesso del suo amante. Eccoci vicinissimi alle famose pantofole di Louise, che rappresentano per Flaubert la virilità profumata della sua amante e di cui fa volentieri uso nei suoi divertimenti solitari a titolo di *trascendenza-oggetto*. Nella pantofola si riassume e s'incarna tutta la gamba della Musa, ma contemporaneamente come carne e come attività motrice. Senza alcun dubbio egli preferisce codesto *analogon* di «mille funzioni indeterminate» alla presenza reale della sua compagna che non cessa di disturbare i suoi sogni. Louise è lì, castigata, umiliata, ridotta al mutismo della materia inanimata e, contemporaneamente, attiva, divoratrice-maneggevole; quali godimenti egli si regala! e quale perversità! Un uomo utilizza immaginariamente un accessorio del vestiario femminile come una donna farebbe di un priapo di gomma.

Il feticismo di Flaubert è il risultato e il riassunto delle sue irrealizzazioni sessuali, e queste non si comprendono che se si parte dalla derealizzazione originaria di cui lo hanno colpito: sua madre, maschio per impostura, donna per tradimento, l'ha costituito in tal modo che egli non cessa di richiedere da lei una forma di ritotalizzazione sessuale di cui lo ha frustrato fin dalla culla e che si è poi rivelata incapace *per natura* di dargli. Questo appagamento che esige, egli sente oscuramente che non è realizzabile, poiché nessuno – uomo o donna – può darglielo. E poiché, nonostante tutto, persiste nell'esigerlo (per la ragione che non può volerne altri) bisogna ch'egli lo postuli *nella sua irrealtà*, cioè non malgrado, ma a causa di essa. L'amore, come il ridere, è un ruolo che egli recita davanti allo specchio, o con un utensile derealizzato. E siccome i suoi comportamenti sessuali non hanno altro fine che di farsi realizzare come totalità carnale da un essere contraddittorio che non ha vera esistenza, si può concludere che il bambino è

votato all'immaginario, nella misura stessa in cui il movimento della personalizzazione lo porta a realizzare l'irrealizzabile – ciò che lo conduce necessariamente a irrealizzare la realtà.

Da questo punto di vista, il feticismo di Flaubert si riduce all'interpretazione freudiana: tutto accade come se il feticcio fosse insieme l'incarnazione e la negazione del fallo materno – tranne che la negazione è qui assai più forte di quanto sarebbe se egli fosse nato in una famiglia coniugale, poiché la struttura *patriarcale* del gruppo Flaubert implica la sottomissione assoluta della moglie a suo marito. In ogni modo, la condotta feticistica di Gustave è vissuta – come dice tanto bene Mannoni – sotto forma di un «Lo so... ma tuttavia...» dove l'oggetto feticizzato tiene luogo del «tuttavia» – ciò che è la definizione stessa di una squalifica ostinata del reale e della valorizzazione deliberata del mondo immaginario. Quanto al suo rapporto con lo specchio, dirò che gli serve da riflessione contestataria. Intendiamoci: egli riflette senza tregua, si vede pensare, sognare, desiderare. Ma la riflessione è, in maniera generica, una risposta all'aggressione dell'altro: chiamato in causa, mi ritiro in me stesso per totalizzarmi contro l'altro e contestare la visione che ha di me. È ciò che ho chiamato la riflessione complice, perché essa non può opporsi allo *sguardo altro* che aderendo totalmente al riflettuto. Ora, se è vero che i genitori Flaubert e, passandosi la mano, tutti quelli che lo circondano, chiamano in causa senza tregua Gustave, è anche vero che egli non riesce a determinare l'oggetto che è ai loro occhi; privato del potere di dire Sì o No, sottomesso fin dal principio, complice dei suoi carnefici più che di se medesimo, la sua riflessione non è, nei primi tempi, che un vago *estrangement* doloroso che lo fa passare dallo stupore all'ebetudine, senza portargli niente di nuovo. Vedremo più tardi che, approfondendosi, essa gli darà i mezzi per *comprendersi* meglio di quel che faccia la maggioranza delle persone, ma non quelli di *conoscersi*. Per il resto, non desidera la liberazione, poiché ama ancora i suoi aguzzini; vuol serbare le proprie ferite, perché non dispera di venir guarito dalle mani che gliele hanno causate: è un voler cavare la propria felicità da un aggravamento di schiavitù. In tal senso, lo specchio è più importante per lui del movimento riflessivo: egli viene a cercarvi

*l'oggetto costituito dagli altri*, non per contestarlo, ma per ristabilirlo nella sua totalità e identificarsi con esso. Ora, ciò suppone che egli *si faccia altro* fino nel proprio sguardo, poiché l'altro lo possiede nell'intuizione totalitaria della *vista* o della *carezza*. Così, il riso e il turbamento sessuale esprimono *interamente* l'uno e l'altro la medesima impresa su due piani differenti: nella sua persona sociale, come nella sua intimità organica, egli tenta di coincidere con l'essere-altro di cui gli altri l'hanno contagiato, ciò che implica che egli *si faccia altro* davanti alla propria immagine, sia ridendo di se stesso (per identificarsi con l'aggressore), sia desiderandosi (per identificarsi con l'agente che l'ha costituito), insomma divenendo *il proprio padre* o divenendo *la propria madre*, poiché sono loro, soltanto loro, a conoscere il suo essere. E il passaggio dall'una all'altra identificazione è facilitato dal fatto – messo in luce nella prima parte di questa opera – che egli non ha mai considerato, nella sua chiara coscienza, sua madre agente responsabile della sua passività costituita, e che ha giudicato la maledizione paterna come il fattore primitivo della sua passivizzazione. Per tal motivo, gli è facile passare dal riso, che è una violazione dei suoi sentimenti verso Achille-Cléophas, al turbamento, che è, a quanto egli s'immagina, una violazione della sua femminilità segreta da parte di un maschio (il raddoppio sessuale del medico-filosofo), mentre si sogna donna avvinta da un uomo non potendo riconoscere la propria voglia segreta di essere un uomo passivo e violato da una donna. In ogni modo, questo impossibile sdoppiamento, e l'impossibile riunificazione che deve accompagnarlo, lo condannano a irrealizzarsi per essere, cioè a dire a contagiarsi di un essere immaginario.

#### C. – Il gesto del dono

Il suo rapporto con la madre lo ha privato della potenza affermativa, ha viziato i suoi rapporti col Verbo e con la verità, lo ha votato alla perversione sessuale; il suo rapporto con il padre gli ha fatto perdere il senso della realtà. Tolto Achille, che non c'è mai, resta un quinto membro della famiglia. Essa ha quattro anni quando lui ne ha sette: se gli procurasse la fortuna di amarla – voglio dire: di un affetto forte, modesto e vero – egli sarebbe salvo. Vediamo come stanno le cose.

In una famiglia fortemente integrata, i bambini, quali che siano gli incidenti della loro nascita, non s'incontrano per caso, ma come predestinati: i loro sentimenti sono scontati, ipotecati in anticipo attraverso la differenza dell'età, del sesso, i rapporti originari coi genitori, le strutture prefabbricate che li modellano e che ciascuno conosce in ciascuno fin dal primo momento. I primi rapporti tra Gustave e Caroline non avranno quella contingenza d'imprevedibilità, quella libertà, che potrebbero garantire – per lo meno da parte di Gustave – la loro sincerità e la loro realtà: sono già abbozzati dalle strutture e dalla storia della famiglia Flaubert. Gustave sarebbe stato diverso se avesse giocato da solo nel giardinetto dell'Hôtel-Dieu, o se due o tre fratelli, di poco maggiori e minori, avessero condiviso i suoi giuochi. Egli non ha che una compagna, di tre anni più giovane di lui. Caso e necessità, contemporaneamente, come tutto ciò che capita agli uomini. Ma, in questa occasione particolare, la necessità ha il sopravvento. Non è un caso se il bambino ha una sorella: lui stesso è una bambina mancata; quando la signora Flaubert lo portava nel ventre, credeva di portarvi Caroline, è Caroline che essa desiderava di partorire. Con la sua impertinenza di nascere maschio, Gustave si destinava, col suo stesso sesso, a diventare il fratello maggiore di una piccola Caroline: infatti, la signora Flaubert ha perseguito l'impresa che, lo sappiamo, non aveva altro scopo che di risuscitare la propria infanzia; e il nome di battesimo della piccina, quando Gustave doveva ancora nascere, era già scelto. Nella sua struttura organica, nella fredda dedizione di sua madre, attraverso la quale il bambino si è scoperto costituito, la minaccia e la promessa di una sorella erano già contenute; è foggato come il deludente maschietto, al quale si darà una sorella minore che gli sarà preferita. Chissà se, un po' più tardi, di nuovo delusa da un neonato che ebbe il buon gusto di ritirarsi, la moglie del chirurgo non si sarà lasciata sfuggire alcune osservazioni che hanno illuminato il bambino sul proprio destino di *futuro fratello*. Checché ne sia, egli si è sicuramente conosciuto come *bambino-mal-amato-che-deve-essere-seguito-da-una-bambina-di-cui-usurpa-il-posto*. Abbiamo trovato, credo, la ragione essenziale della sua prima opzione personalizzante: già passivizzato dalle attività di sua madre, egli ha voluto spingere le cose fino al massimo, e si è scelto bambina per

conquistare l'amore di sua madre. Tale è, penso, l'elemento che ci mancava per spiegare i suoi fantasmi sessuali: recita la parte di una donna desiderata da un uomo, non potendo confessarsi che vuole se stesso carezzato da una donna, e codesta esigenza stessa nasconde l'intenzione fondamentale di essere una bambina adorata da una madre. Così, fin dalla nascita, e senza dubbio *anche prima di questa*, la piccola Caroline è fattore di irrealizzazione per suo fratello.

Dopo di ciò, naturalmente, il fratellino di Gustave poteva sopravvivere; se è morto – tranne che non sia stato per marasma infantile<sup>\*\*\*\*\*</sup> – la sua rapida abolizione non è, *in rapporto a lui*, che un caso. Resta il fatto che Gustave è nato predestinato, e che, per un concorso di circostanze in parte contingenti, codesta predestinazione si è realizzata. Nonna, la signora Flaubert, raccontava la sua vita alla nipotina e questa riferisce, compiaciuta, delle confidenze che fanno vedere come Caroline, sua madre, fosse la preferita. Se la signora Flaubert, dopo il '46, si dedicò al figlio, la signora Commanville lascia intendere che quello fu un ripiego: «Il matrimonio di mia madre, e l'anno dopo, la sua morte di poco posteriore a quella di mio nonno, lasciarono la nonna in preda a tale dolore che ella fu felice di tenersi vicino suo figlio». Il testo è chiaro: è il matrimonio e la morte di Caroline che sprofondarono sua madre nella disperazione: la morte di Achille-Cléophas non è menzionata che per datare quei penosi avvenimenti. Insomma, quando la bambina fa la sua apparizione, attesissima da tutti, temuta dal fratello, Gustave non si lascia ingannare: essa giunge per reclamare il posto che egli occupa per errore, e l'amore che la signora Flaubert teneva in riserva da anni. È così che egli la *incontra*; è in quanto tale che deve detestarla o amarla: ciò basta per capire che il suo atteggiamento verso di lei, qualunque partito egli assuma, mancherà di spontaneità: non è secondo l'aspetto della neonata che egli deciderà, ma secondo il posto che le viene riservato nella gerarchia familiare. Ci sono tre bambini in casa Flaubert: il padre preferisce il maggiore, la madre preferiva in anticipo la più piccina. Gustave non è il preferito di nessuno. Fra qualche anno, lo sappiamo, sarà geloso di Achille e ne augurerà la morte. Diventerà geloso anche di Caroline?

È frequente che un ragazzino veda di cattivo occhio il fratello minore, più raro se è una sorella. E poi, in ogni modo, la nascita di Caroline, troppo sperata, non poteva sorprendere suo fratello: per il bambino, quello non è un *avvenimento*, è il destino che si realizza: «Ciò doveva accadere!». Ne fu geloso, tuttavia, durante i primi anni? Non ne sappiamo nulla, ma la cosa resta possibile, benché, allora, fosse tutto preso dall'amore che gli testimoniava suo padre: senza dubbio realizzò astrattamente, e senza vera collera, che Caroline era preferita; ma siccome lei non gli *rubava nulla*, se se la prese con qualcuno fu con sua madre. Resta il fatto che ciò non disponeva il piccolo fratello maggiore ad amare spontaneamente l'intrusa. All'inizio, egli fece finta di amarla. Per compiacere ai genitori? Perché era cosa dovuta? Senza dubbio. Ma io ci vedo un'altra ragione, più profonda; poiché la signora Flaubert gli preferisce Caroline, egli non sopporterà veramente una tale preferenza che squalificandola: farà di sua madre una madre indegna, amando la piccina più di lei e *contro di lei*. Solo ciò spiega le sue effusioni e quell'eccesso che ispirava l'ammirazione della famiglia. Tuttavia, quei trasporti erano troppo coscienziosi, troppo pubblicati per essere sentiti. Certamente credeva di amarla, poiché gli altri lo dichiaravano. Ma era una credenza minore, sfiorata dall'insincerità, e alla quale non dava tanta importanza.

Quando ha sette anni, tutto cambia senza parere: stesse carezze, stessi baci, ma *ora* la parte che recita diventa essenziale *per lui*. Ha bisogno di amare sua sorella: «Divisi da appena tre anni, i due piccini non si lasciavano mai: non appena Gustave ha imparato qualcosa, subito la ripete a sua sorella, ne fa la propria allieva; uno dei suoi più grandi piaceri è d'inziarla alle sue prime composizioni letterarie».

Caroline Franklin Groult sorvola alla svelta su queste due infanzie: è chiaro, in ogni caso, che il piccolo ignorante che si sforza invano davanti all'alfabeto, non può essere lo stesso che ripete alla sorella quel che gli hanno insegnato; perché egli la «inzi» alle sue prime composizioni letterarie, bisognerà aspettare un pezzo; è sicuro che essa recitava in tutte le commedie che si mettevano in scena nel «biliardo», ma per l'appunto, quelle rappresentazioni non sono cominciate prima che Gustave avesse otto anni.

Questa relazione è completata d'altronde con quanto la signora Franklin Groult ci riferisce sui suoi rapporti con lo zio. Figlia della giovane morta, tutto – fino al suo nome di battesimo – indica che la signora Flaubert e Gustave volevano vedere in lei Caroline risuscitata: «Mio zio volle immediatamente dar principio alla mia educazione... via via che crescevo, le lezioni si fecero più lunghe, più serie; me le ha continuate... fino al mio matrimonio... uno dei suoi piaceri più grandi era divertire quanti lo circondavano. Per rallegrarmi quando ero triste e ammalata, che cosa non avrebbe fatto?». Questo testo benedicente e sciocco è tuttavia significativo; tanto più, forse, che Caroline Franklin Groult ignora, o vuole ignorare, che essa fu dapprima indifferente a suo zio e che, nei primi anni che seguirono i viaggi in Oriente di lui, essa lo infastidì spesso.\*\*\*\*\* L'affetto dello zio per la nipote comincia dunque piuttosto tardi: a partire dal momento in cui l'intelligenza di costei fu abbastanza sviluppata perché egli potesse istruirla, divertirla, consolarla, insomma perché fosse legato a lei dalla ripetuta cerimonia quotidiana del *dono*. Non c'è da dubitarne, fu quella del fratello maggiore nei confronti della sorellina. Diremo che la amerà non appena potrà esercitare nei suoi confronti la propria generosità.

Ma, si dirà, codesta generosità donde gli viene? Non avevamo stabilito, al contrario, che Gustave, il vassallo, si sente l'oggetto di quella di suo padre? Egli la riceve come luce e nutrimento, ma gli è che il suo Signore è l'*agente* della storia Flaubert; Gustave, attività passiva, non può che subirla: per il resto è cosiffatto che non desidera altro che di provarne gli effetti: è essa che gli dà il suo *status* e la sua realtà. Vassallo e donna, attraverso la sua soggezione e la sua passività, preferisce l'obbedienza al comando. Decidere, agire, dare, insomma regnare, è la faccenda del Signore; la sua è di lottare contro la decomposizione sensualista, offrendo allo sguardo maschio del padrone l'unità consenziente d'una femminilità in deliquio. Più tardi, contesterà tutte le autorità, ma *verbalmente* e non potrà impedirsi di avercela con esse per il fatto che sono contestabili. Tutto ciò è vero, ma, prima di concludere, lasciamo che si sviluppi sotto i nostri occhi la storia dei due bambini.

Per cominciare, notiamo che la loro situazione si organizza da sé, e che è questa, all'inizio, a comandare: quando Gustave le darà un senso, egli sarà ormai imbarcato. I due bambini *giocano*, dunque siamo già in piena irrealtà: non vi è nessuna azione, qui, appena appena dei gesti. Quanto alla differenza d'età, ha per effetto di riavvicinarli: tre anni non sono nulla, soprattutto quando un fratello maggiore, di nove anni più anziano di colui che lo segue, caccia i due minori nella medesima condizione infantile. In seno all'unità, i ruoli si stabiliscono da sé. Caroline è più piccola, più debole, e poi è una femminuccia... Qui interviene la gerarchia Flaubert, quale, almeno, Gustave se la rappresenta. Egli è vassallo, oggetto delle bontà di suo padre, sia pure. Ma tutti i vassalli hanno dei valvassori: nell'unità della piccola cellula sociale, la generosità paterna è un *pneuma* che circola e torna, per finire, in colui da cui emana: Gustave rende al *pater familias* un poco del bene che questo gli ha fatto, riversandolo sul capo della sorellina. In questo primo istante, Gustave non è lui stesso donatore, è appena un intermediario: per obbedienza e gratitudine, trasmette ciò che ha ricevuto; non ha niente da decidere, niente da fare, è la Bontà del *pater familias* che gli passa attraverso, lo anima e gli dà, per grazia efficace, la forza di fare la felicità di Caroline. Il ragazzino, quando si prodiga con la bambina, non è più interamente oggetto, ma non per questo raggiunge la dignità di soggetto: trasmettere il Dono è continuare a goderne. Così, quando suo padre l'ha condotto nel suo giro in calessino, raccontare a Caroline quello che ha visto, quello che è accaduto, e sorprendere sul viso della sorella dei segni d'interesse, è un prolungare il proprio piacere, e valorizzarlo facendolo condividere: niente di quanto gli capita è vero prima di essere creduto da un altro; Caroline, ascoltando le sue parole, conferisce loro una verità. Ma codesta verità, non dimentichiamolo, appare soltanto furtivamente, e la coppia si muove, di solito, sul terreno del *come se*, cioè a dire del giuoco.

Ed ecco che Gustave cade dal cielo; il Signore rifiuta l'omaggio: il bambino resta vassallo, poiché la sua è un'intenzione fondamentale della sua personalizzazione ma, col sottrarsi del Padrone, egli è trasformato in vassallo immaginario. Cesserà di giocare con Caroline? Al contrario. E se il gioco è modificato, lo è unicamente in questo, che diviene per Gustave una



*necessità*: i suoi comportamenti ludici restano agghiacciati da un'invisibile urgenza e, paradossalmente, da un sussiego che ha molto del serio. Che cosa è accaduto in realtà? Una cosa tanto angosciosa che egli crede di morire: Dio si è ritirato dal mondo, la generosità non esiste più in nessun luogo. L'età dell'oro cede il posto all'età del ferro: nell'abolirsi, l'amore del Signore trascina seco nel non-essere la gratitudine, il consenso, la devozione del bambino, insomma ciò che fu una volta la sua persona *reale*, ma indotta. Che fare, se non persuadersi, malgrado tutti e malgrado se stesso, che la generosità non è morta? il che è possibile soltanto facendosene il depositario, recitando, con slancio, la parte del donatore. A sua sorella egli trasmetteva il Dono; continua a farlo, ma convincendosi di aver barattato la propria funzione d'intermediario contro la sovrana libertà del Signore: conserverà il proprio universo feudale, spingendo all'estremo la perversione che abbiamo descritta più su: egli profitta del gioco per identificarsi *contemporaneamente* con Achille-Cléophas e con Caroline. È, si potrebbe dire, teso da spezzarsi, il suo rapporto irrealizzante col proprio riflesso; egli si fa soggetto nell'immaginario, con l'intenzione formale di divenire oggetto laggiù, nella persona della sua piccola vassalla. Riprende la fiaccola della generosità per colmare *se stesso* in Caroline di tutto ciò che oggi gli viene rifiutato. Si dirà che codesta perversione è delle più comuni, e che la si incontra in tutti i bambini che giocano con la bambola: difatti, essi sono contemporaneamente la madre, giovane gigantessa che li lava, li accarezza, li veste e li spoglia, e la bambola – cioè a dire *loro stessi*, come puri oggetti di sollecitudine. Fra il soggetto recitato – che è l'Altro – e l'oggetto già immaginario al quale s'identificano, il movimento dialettico è complesso: rancore, desideri conturbanti si placano con questo va e vieni tutt'altro che innocente. Non nego che Gustave *abbia potuto* trattare Caroline come una bambola quando era in culla, **\*\*\*\*\*** ma, all'epoca della Caduta, Caroline va per i cinque anni, non è più il caso di coccolarla; quella creatura viva e cosciente detiene *una* verità oggettiva di Gustave. In altri termini, se egli tenta di vedere in lei, e di mantenere attraverso di lei, l'oggetto che egli è stato per gli altri, lo sforzo di irrealizzazione è spinto al limite, poiché si tratta, stavolta, di irrealizzare una trascendenza di cui egli non ignora che,

nel medesimo istante, essa lo supera in direzione dei suoi propri fini e lo installa come realtà oggettiva nel suo campo pratico. Conviene dunque che egli agisca insieme *sopra se stesso* – per dissimularsi la sovranità di Caroline – e *sopra sua sorella* – per condurla con la suggestione a contagiarsi della docilità del riflesso, pur conservandole abbastanza indipendenza perché possa avere coscienza dei desideri che egli è il solo a poter soddisfare. L'impresa, come si vede, confina con la follia: conviene descriverne le motivazioni, e restituirne lo svolgimento, perché essa costituisce, sotto una forma ancora imprecisa, il modello di tutti i rapporti che Gustave stabilirà, lungo la propria vita, con coloro che egli giudica suoi inferiori (per sesso, per età, per talento o carattere, per censo, ecc.).

Che cosa ha perduto? La felicità di essere oggetto amato, la fiducia in sé – che sua madre non aveva saputo dargli, ma che era nata, poco fa, al calore dell'amore paterno – e infine, la realtà. Il giuoco della generosità deve colmare questo triplice deficit. Egli ha l'oscuro sentimento che vi giungerà se abbindolerà la sorellina: basta che ella si creda l'oggetto amato, che risponda ai suoi doni con un «femminaggio» permanente e che egli susciti in lei, *per accettarlo*, la devozione stessa di cui egli faceva mostra, ieri ancora, a suo padre e che questi, con un inesplicabile rifiuto, ha colpito di irrealtà: ecco il piccolo mondo feudale ricostituito con Gustave che vi è, contemporaneamente, Signore *per* Caroline e, *in* Caroline vassallo. Il primo rapporto, tuttavia, non è che il mezzo per raggiungere il secondo: così, nei rapporti sessuali, Gustave non si fa virile che per sentirsi donna nella sua compagna o, dopo il coito, sotto le carezze di costei. Il Signore resta l'Altro: Gustave *non* è dominatore generoso, né desidera veramente di esserlo; si limita a recitarne la parte: può *fare* l'agente, non diventarlo, ciò ripugna alla sua passività costituita; così, il soggetto che l'abita non è lui stesso, ma un essere chiuso, impenetrabile, assente, che prende consistenza attraverso i suoi gesti, senza cessare, per questo, di essergli estraneo, come Amleto per Kean. Tuttavia un mulinello nasce immediatamente, che gli dissimula in parte l'irrealtà della sua «*apparenza*». Egli si estenua a distrarre la sorella; per «divertirla», per «consolarla», che cosa «non farebbe»? Non è cosa da poco spendersi tutto intero, dalla mattina alla sera, per richiamare un sorriso di

felicità su quelle giovani labbra. Fa il giuoco del dare, ma, giocando, dona. Come potrebbe raccapazzarsi? Resta il fatto che egli si fa generoso perché la generosità esista in qualche parte del mondo, e non per cambiare la propria costituzione. Si potrebbe vedere qui una prima apparizione di quanto descriveremo più avanti come l'aspetto autistico del suo pensiero: egli è la generosità-soggetto perché vuol farne l'oggetto.

Ciò che lo trattiene d'altronde dall'illudersi del tutto e dal confondere i suoi gesti con un atto, è che questi, fondamentalmente mezzi, appaiono sussidiariamente come il suo proprio fine; siamo certi che il bambino rincara la dose sul Dono per rancore, e che, spingendo la *rappresentazione* all'estremo vuole *anche* contestare l'atteggiamento paterno, i capricci o la durezza di Achille-Cléophas, in nome di un archetipo che egli rende manifesto con i suoi gesti: il dono totale e illimitato di sé. Non può, in questo caso, dubitare di star *recitando*: si mostra il *buon* Signore per testimoniare dinanzi al cielo – senza aprir bocca e con il solo suo comportamento – che il *pater familias* è un cattivo padrone.

Resta il fatto che, essenzialmente, il suo scopo fondamentale è di identificarsi con Caroline: allo stesso modo che la signora Flaubert ha fatto una bambina per ricominciare con successo in costei la propria infanzia mancata, così Gustave colma di felicità la sua sorellina per diventare in lei il vassallo felice e soddisfatto che non è mai stato del tutto. L'umile tenerezza riconoscente che Caroline deve votargli, il ragazzino l'ha provata in passato: essa suona falsa in lui, ora, perché è stato respinto; la prova che essa esiste, tuttavia, e che dipendeva dall'Altro che restasse verifica, è che, nella sua sorellina, suona giusto. Quando questa arrossisce di gioia, e gli manifesta la sua gratitudine, egli ritrova la spontaneità che gli hanno falsato, tanto più convincente in quanto essa gli si offre perentoriamente, con totale indipendenza, con la consistenza di ciò che esiste *fuori*: quando la bambina corre a gettarsi tra le sue braccia, è se stesso che egli vede venirsi incontro, quale era ancora ieri agli occhi di un padre indulgente. D'altronde cerca meno d'identificarsi in Caroline che a identificarla in sé: è un tentare di procurarsi il godimento immediato di se stesso, afferrando nell'altra la propria soggettività concreta. I mezzi non mancano a questo scopo; il sorriso

felice della bambina, Gustave lo abbozza nel medesimo momento in cui i suoi occhi lo colgono; gli sembra allora di vedersi e di sentirsi sorridere simultaneamente. Non tuttavia come gli succede quando si guarda in uno specchio: in questo caso è la contrazione muscolare che viene per prima, il riflesso non fa che obbedire; la cosa va da sé, poiché egli cerca la exteriorizzazione esatta del proprio sentimento. Ma se vuole rientrare in se stesso sotto forma di Caroline, è il contrario a prodursi: il visibile comanda e i muscoli zigomatici obbediscono. Si può capire che gli convenga di più quest'ordine di successione: poiché il suo essere è, di fuori, prigioniero degli altri, gli è dato di vedere dapprima l'oggetto indiscutibile e luminoso, la *sua* anima sul volto della sorella; che gioia d'impadronirsene e di sentirla, affascinato, riprodursi sul proprio volto. Non è soltanto il suo vassallaggio ritrovato a sconvolgerlo, è anche che la felicità gli è resa nella misura stessa in cui egli la dà a Caroline.

Tutto andrebbe per il meglio, se essi non fossero due, o piuttosto se codesta dualità, che ha permesso a Gustave di farsi generoso, non avesse anche per risultato di derealizzarlo ancora di più. L'impresa del ragazzino ha, come prima conseguenza, di porlo alle dipendenze della sorella. È lei la sua verità, come lo schiavo hegeliano è quella del suo padrone, o, più esattamente, come il vassallo è quella del suo Signore, e, meglio ancora, come il pubblico è, ogni sera, quella degli interpreti. Non basta affatto prodigarle i doni, bisogna anche che essa li accetti. Quando Caroline alza su di lui quello che egli giudica uno sguardo di adorabile sottomissione, Gustave è costretto a pensare che essa lo *istituisce* suo Signore: non ha egli fatto tutto il possibile per convincerla che la sua instancabile generosità doveva essere ricompensata con una devozione senza limiti? Nel momento in cui egli tenta di risuscitare in lei il bambino che egli è stato, Caroline lo respinge con la sua stessa gratitudine, *riconoscendo* in lui il Padrone che egli si limita a rappresentare, il *soggetto-altro* che egli non desidera né può essere se non nell'immaginario, e come puro mezzo di ritrovare attraverso di lei il proprio vassallaggio perduto. E, in certo modo, è proprio questo che egli ha voluto. Ma non ha visto la contraddizione che è nel cuore del suo progetto: se può fare di sua sorella una vera suddita, gli slanci e l'amore di

questa andranno ad un vero sovrano. Chi può immaginarsi lo stupore e il malessere di Kean, se il pubblico, invece di irrealizzarsi con lui in una immaginaria Elsinore, lo prendesse di colpo per Amleto in persona, e si rifiutasse di ravvedersi? Addio gloria, addio genio; non resterebbe che un Triplepatte che non si decide a uccidere il patrigno. Il dubbio di Gustave è più grave ancora, poiché il suo rapporto ludico con la sorella si stabilisce intenzionalmente e si integra al movimento della sua personalizzazione. Ora ecco che egli è costretto a vivere – senza poterselo formulare – questo dilemma: o protesta che l'*Altro-soggetto* non è che un personaggio imitato, – e in questo caso confessa a se stesso la propria impostura: falso signore, non ha diritto che a vassalli immaginari; e se Caroline è davvero vassalla, lo è di qualcuno che egli scimmiotta davanti a lei, del *pater familias*, – oppure, come al solito, è affascinato dall'idea che altri si fanno di lui e, preso al giuoco, esige che l'amore di sua sorella si rivolga a lui, Gustave, il cadetto di cui essa è la cadetta – e come non sarebbe abbacinato il bambino in soprannumero, persuaso di non contare per nessuno, dalla fiducia totale che ha fatto nascere in quel cuore che non batte che per lui? –, allora occorre che egli sia *per davvero* l'agente dominatore che essa ama. Ora, non vi è nulla al mondo che Gustave tema altrettanto: questo bambino abitato, ossessionato, camuffato dagli altri, non ha né i mezzi né il desiderio di sfuggir loro: passivo e sottomesso, quanto pieno di rancore, se potesse formulare un desiderio, vorrebbe che i propri comportamenti fossero determinati dalla profondità delle tradizioni, dal tempo ciclico, insomma dallo spessore dell'essere, del passato; rifiutando insieme i moventi atomizzati del sensualismo e i fini trascendenti della ribellione, gli piacerebbe che i suoi atti, nati prima della sua nascita, modellati pazientemente dalla storia, conservassero quando s'impadroniranno del suo corpo per iscriversi, attraverso lui, nell'obiettività, l'opacità degli avvenimenti terrestri. Se la generosità, incarnazione della libertà, dovesse, con qualche brusco mutamento, diventare la sua determinazione fondamentale, l'universo si vuoterebbe della propria sostanza; le cose, pesanti presenze poetiche, invece di suscitare i suoi appetiti, si cambierebbero sotto i suoi occhi in materiali da lavorare; il quietismo del malumore, l'umido calore della recriminazione

passiva, lascerebbero il posto allo spirito d'iniziativa, al senso delle responsabilità. Per essere Signore, Gustave dovrebbe farsi il proprio cielo, emergere in quella insopportabile solitudine, senza modanature, senza tetto, che è la sovranità cosciente di se stessa.

Tutto ciò, è ovvio che il bambino non se lo dice e che non può pensarlo: lo sente come un perpetuo malessere. Ora il gioco del Dono lo disgusta senza ch'egli sappia perché – gli è che lo disgusta la propria impostura – e ora egli lo continua nella rassegnazione – recita una parte, sia pure, ma è l'unico mezzo per suscitare in Caroline lo slancio del vassallo; poco importa che codesto slancio non si rivolga a lui; l'essenziale è che egli possa interiorizzarlo per rianimare il proprio vassallaggio. Accade che l'illusione «faccia presa» nella sovraccitazione ludica: mai a lungo. La paura succede alla gioia, il miraggio scompare e Gustave ritrova il sapore salmastro della propria vita, e l'accresciuto sentimento della propria irrealtà.

Tanto più che nel rapporto di Caroline con colui che ama, i due termini non sono omogenei: l'uno è perfettamente reale, l'altro è immaginario. Anche se sente la felicità del vassallaggio, essa ne fa *la sua propria felicità* e con questo, in quanto determinazione interiorizzata, codesta felicità si denuncia come vissuta da *un'altra ipseità*: dunque si richiude su se stessa e si rifiuta al ragazzino che pretende d'impadronirsene. In quanto la percepisce, l'abbiamo visto, Gustave può trasformare la bambina in quasi-oggetto immaginario, può veder venire verso di sé il proprio sorriso; in quanto soggetto – cioè a dire come senso totalizzante e centripeto di quel sorriso – essa gli sfugge, bisogna che egli la prenda di mira con un'intenzione vuota. E s'egli prende di mira *il vissuto* in sua sorella come un suo proprio vissuto, sarà *come immagine*, a prezzo di una tensione quasi insostenibile, costituendo il corpo di sua sorella e le sue mimiche come *analogon* della propria soggettività. Così, con uno sforzo fiaccante, il bambino vede venire verso di sé il proprio Ego (polo della psiche, quasi-oggetto) e il proprio *exis* – vita soddisfatta, devozione – come contagiati di non-essere, in quanto il vissuto immaginario è un non-vissuto cosciente di esser tale. Quanto dire, che egli si vede costretto a *immaginare* la propria soggettività invece di provarla. Doppio smacco: il signore irreal è vassallo irreal in sua sorella.

Falso oggetto per Caroline, falso soggetto in lei; Gustave si sente doppiamente irreal; rimandato da una soggettività all'altra, questo andirivieni gli riesce tanto più doloroso in quanto la realtà della sua vassalla denuncia la sua propria irrealità: nella misura stessa in cui provoca intenzionalmente una felicità *veramente sentita* in sua sorella, egli si derealizza e si esilia: l'amore *vero* che essa gli porta – e che egli è costretto *ad invidiarle* – smaschera ai suoi propri occhi la sua doppia irrealità di Signore amato e di vassallo che ama.

La derealizzazione di Gustave va anche più lontano: codesta sorella vassalizzata, in realtà, egli *non la vede*: la *immagina*. Prima di tutto, i veri bisogni di Caroline, i genitori s'incaricano di soddisfarli: riprodurre e salvaguardare la vita, ecco il dono d'amore. Con questo, la sollecitudine di Gustave è colpita d'inefficacia, trasformata in gesto. La mosca cocchiera era un'attrice. Se la bambina può superare da sola un certo ostacolo, che bisogno ha dell'aiuto fraterno? Non può che riuscire importuna la mano che si affretta ad aiutarla, quando, seria e attenta, la bambina si esercita a camminare, ad arrampicarsi, coi propri mezzi. In tal caso, Gustave non ha altro fine che quello di prodursi davanti a un pubblico scelto – i suoi genitori e Dio – per intimar loro di riconoscere la sua dedizione e, con questa via traversa, di renderle la sua realtà. Ma non può mancare di riconoscere che infastidisce e di sentire l'inconsistenza della sua pseudo-generosità.

Non basta: nei primi anni, la trasformazione dei suoi atti in gesti non è così evidente: difatti, malgrado le precauzioni dei genitori e la loro tendenza a iper-proteggere, si può raramente esser sicuri che la sorveglianza del fratello sia inutile. Chissà se la sua vigilanza non eviterà delle cadute, delle ferite? Ha rischiato la vita davvero, e ha davvero salvata quella della sorella, quel piccolo montanaro che si è battuto contro aquile. Chissà se non aveva irritato la piccina, la mattina stessa, con precauzioni inutili, e se il suo atto non è che un gesto che ha avuto fortuna. Inversamente, chissà se Gustave, in pari circostanze, non sarebbe stato trascinato dalla propria commedia a dar prova del medesimo coraggio, della medesima efficacia? Per disgrazia, non vi sono aquile nel giardino dell'ospedale, ma si può sempre fantasticare che ne verrà una, o che la vigilanza di Gustave salvi ogni giorno la piccina da una

morte insospettata, ma sempre pronta a piombare su di lei; insomma Gustave può dirsi che, anche lui, crea sua sorella attimo per attimo o, quanto meno, che rinnova la sua vita.

Ma il tempo non lavora per lui. Con gli anni, il carattere di Caroline si afferma. Perché non assomiglia affatto a suo fratello; non tutti possono essere vassalli. Fin da prima della sua nascita, essa era *attesa*: glielo si è fatto sapere; la madre, con il suo folle amore, le ha dato questo dono regale, la fiducia in sé. Caroline ha ricevuto tutte le qualità Flaubert: essa non le deve all'ereditarietà ma alla felicità goduta nella culla; essa sa ciò che le è dovuto, sa affermare, negare, esigere, conosce la differenza che divide la credenza dalla certezza oggettiva, non è facile immaginarsi che possa mai vivere dipendendo dagli altri; insomma, non si può essere meno dotati di lei per praticare il «fanatismo dell'uomo per l'uomo»: non vi sono in lei né vuoti da colmare, né abbandoni da compensare; è l'indigenza che ha fatto Gustave; lei, è l'abbondanza che l'ha fatta. Essa è senza dubbio riconoscente al fratello di divertirla, si compiace di dividerne i giochi, di gettarsi tra le sue braccia, affannata e felice; lo ama, ma la tenerezza di Gustave non le fa dimenticare il legame, ben altrimenti solido e profondo, che la unisce a sua madre. L'affetto che egli le manifesta è un superfluo delizioso, di cui non vorrebbe privarsi per niente al mondo, ma di cui non ha *bisogno*. Gustave deve ricorrere a tutta la propria immaginazione e a tutta la propria malafede per vedere, nella gratitudine che essa gli manifesta, dei segni di vassallaggio. Così si spiega la sua opprimente sollecitudine: egli è contemporaneamente dovunque, la investe, la assedia e si dimostra «eccessivo» in tutto, al punto che la piccina, talvolta, ne è impacciata. Non che la infastidisca mai: la stanca però e, in certi giorni, la irrita: due lettere molto posteriori ne fanno fede. Una è di Gustave: egli è a Parigi, e si ripromette, al proprio ritorno, di soffocare la sorella sotto i suoi baci; essa protesterà ridendo, lo respingerà, e la signora Flaubert interverrà: «Ma lascia stare questa piccina!». Si capisce che egli descrive al futuro una scena che si è spesso riprodotta nel passato familiare. L'altra lettera è di Caroline stessa: essa riconosce senza ambagi che suo fratello talvolta è insopportabile. «Per noi», scrive; e si può supporre che pensi soprattutto ai



genitori. Fatto sta, tuttavia, che si mette dalla loro parte. Queste due indicazioni, per tardive che siano, alludono evidentemente a tradizioni che risalgono alla loro infanzia comune. Gustave esagerava con Caroline per sfuggire con un movimento perpetuo alla delusione che senza tregua lo minacciava.

All'epoca della Caduta, l'assimilazione delle tecniche corporee ha già dato alla bambina la sua autonomia fisica; la sua vivacità mentale le permette d'imparare rapidamente tutto ciò che il suo fratello maggiore già sa e persino, talvolta, ciò che egli ancora non sa. Il bambino non può neppure più fingere che la propria generosità si fondi sul bisogno che essa ne ha. Nel momento in cui Gustave tenta di prodigarsi più che mai per dissimularsi l'insincerità del proprio atteggiamento, si trova ridotto, dall'indipendenza di questa personcina decisa, a cercare un nuovo terreno per le proprie gesta. Non ha molta scelta: poiché non è generoso che nell'immaginazione, bisogna che assuma l'immaginario per farne dopo a sua sorella. Farà divertire Caroline, le racconterà delle storie, la distrarrà con buffonate, farà davanti a lei e per lei le smorfie che riservava allo specchio. Rovesciamento fondamentale. In un certo senso, le sue nuove gesta sono più prossime delle precedenti a una *prassi*: l'efficacia ne è innegabile, poiché esse colmano di gioia la spettatrice: nel vecchio ospedale sinistro, la sola cosa che una madre appassionata, ma cupa, che un padre oppresso dal lavoro, non possono dare ai loro figli è la gaiezza. Gustave la offre a Caroline. È un dono considerevole e certamente utile: che ha senza dubbio permesso alla piccina di vivere in quel triste ambiente, senza che il suo carattere costituito si alterasse. Ma quella gaiezza che egli le dà, il povero bambino *non la possiede*: bisogna dunque che la reciti. Al termine del processo, un bambino triste, per restar fedele alla propria generosità immaginaria, deve irrealizzarsi in allegro bontempone stravagante. Il momento non è lontano in cui salirà sulle tavole d'un palcoscenico: già con l'assunzione decisa della irrealtà, ha trasformato sua sorella in pubblico, e si offre in spettacolo. L'incrinatura si allarga: prima, la generosità sola era un ruolo; per suscitare la riconoscenza di Caroline, Gustave tentava di compiere dei veri atti; la realtà – quella strada da attraversare, quel fossato da superare, ecc. –

appariva come la mediazione necessaria tra il Signore e il suo vassallo: è il reale che formava l'oggetto del Dono fraterno; ma l'impresa rivelandosi *gesto*, il mondo non è più l'intermediario indispensabile; Gustave non può più *fare* nulla per sua sorella, né darle nulla *tranne* l'immaginario; egli si fa scomparire davanti alla piccina, perché un personaggio nasca dal suo suicidio. Qui, l'irreale è moltiplicato per se stesso: per far nascere un'apparenza di vassallaggio da un'apparenza di generosità, il bambino si produce deliberatamente *come immagine*. Il finto dono del reale diviene dono di sé, e questo è tutt'insieme dono di nulla – pura apparenza di dono – e sacrificio del donatore al nulla (egli diviene interamente apparenza). Senza dubbio, la risata di Caroline è reale, ma fatto sta che i due bambini sono divisi da una ribalta immaginaria: prima, quando giocavano al negoziante e alla cliente, ecc., si irrealizzavano insieme e nella reciprocità; ora, il rapporto reciproco è interrotto: Gustave solo si trasforma in personaggio; è un invito al viaggio, sicuramente; lo scopo è che Caroline, spettatrice, si irrealizzi, contagiandosi di una credenza irreali nello spettacolo che le viene offerto. Ma, oltre al fatto che i due «passaggi all'immaginario» non sono del medesimo grado (Gustave si fa mangiare tutto intero dall'apparenza, sua sorella si limita a «credere senza credere» all'immagine proposta), hanno luogo, l'uno e l'altro, nella solitudine. Gustave il generoso si divide da sua sorella nella misura stessa in cui fa di lei l'Altro assoluto, il giudice che deciderà se al piccolo saltimbanco è riuscita l'impresa. In tal senso, gli occorre recitare il ruolo del *pater familias*, ma *alla rovescia*: l'ilarità del medico primario denunciava suo figlio cadetto come cattivo attore, quella di Caroline annuncia a suo fratello maggiore di essere buon commediante. Ma se, nel primo caso, il bambino teme l'ilarità paterna e, nel secondo, sollecita quella di sua sorella, non rimane men vero che egli si offre alla bambina come al padre crudele, che si mette nelle loro mani, che attende i loro verdetti: con la conseguenza che dipende dall'Altro, ora, fin nella sua evasione fuori dal reale. C'era da aspettarselo, d'altronde: in un primo momento della sua personalizzazione, contro l'accusa di non provare ciò che esprime, egli cerca di recuperare la propria realtà, ma non arriva che a derealizzarsi ancora di più; in un secondo

momento, la rivoluzione personalizzante lo porta a interiorizzare la sua derealizzazione permanente; nel terzo, finalmente, l'assume. Ma, con questo, bisogna che un Altro gli assicuri che egli è davvero, obiettivamente, cioè a dire in sé,\*\*\*\*\* l'apparenza alla quale vuole ridursi. Disgraziatamente per lui, le due funzioni che assegna a Caroline sono incompatibili: essa non può essere insieme giudice di suo fratello e sua vassalla.

A questo livello, l'operazione prosegue su tre piani di irrealtà, poiché il Signore generoso si trasforma in buffone, per ricongiungersi in un'altra – nella quale, d'altronde, è sempre meno sicuro di trovarsi realmente – al proprio vassallaggio perduto. Con questo, il momento meno sincero diviene quello della generosità: quando pretendeva di agire, questa era la menzogna capitale da cui tutte le altre discendevano; poiché non si tratta più che di recitare, e che egli si prodiga illimitatamente, vi è, nei suoi comportamenti, qualcosa che somiglia a una verità. Resta il fatto che tratta la sorella *come un mezzo* e non come un fine, poiché è se stesso che vuole soddisfare in lei; ma non riesce ad ingannarsi: ne è prova che conserverà tutta la vita due concezioni diverse dell'atto generoso, che possono apparire opposte, ma che sono, in lui, complementari. Da un lato, la produzione dell'immaginario gli appare come il Dono assoluto (anche se, come si vedrà, è un dono avvelenato); questo sentimento è uno dei fattori della sua *personalizzazione in quanto Artista*. Dall'altro, denuncia molto presto il camuffamento che è alla base del gesto generoso. Nel 1837 scrive a Ernest:

«... Da quando non sei più con me, tu ed Alfred, analizzo di più me e gli altri. Seziono senza tregua; la cosa mi diverte, e quando finalmente ho scoperto la corruzione in qualcosa che si credeva pura, e la cancrena nei punti più belli, alzo la testa e rido. Ebbene dunque, sono giunto alla convinzione che la vanità è alla base di tutto, e finalmente che quanto si chiama coscienza non è che vanità interiore. Sì, quando fai l'elemosina, vi è forse impulso di simpatia, movimento di pietà, orrore della bruttezza e della sofferenza, persino egoismo; ma più che tutto questo, lo fai per poterti dire: io faccio del bene, ve ne sono pochi come me, mi stimo più degli altri; per poterti considerare superiore d'animo, per avere insomma la tua propria stima, quella che preferisci a tutte le altre... questa teoria ti sembra crudele

ed io stesso ne sono imbarazzato. Dapprima sembra falsa, ma, con maggiore attenzione, sento che è vera».

L'elemosina – esempio scelto per la sua stessa banalità – riassume e dissimula tutti i comportamenti ai quali Gustave si riferisce col pensiero, ossia la pratica del Dono. La riflessione, ci dice, scopre ben presto che la generosità è una commedia organizzata dall'orgoglio: non è che un'apparenza, che un gesto, perché le motivazioni del dono sono tutt'altro da quelle che si annunciano pubblicamente. Si recita questa farsa per prendersi in giro da sé e potere finalmente «stimarsi». Insomma, tutto è miraggio, qui, ivi compresa la fierezza di sé – la sola che conterebbe, poiché non viene dagli altri, se, per l'appunto non fosse impossibile. E che cos'è, codesta ricerca dell'orgoglioso Gustave, se non l'umile e legittimo desiderio di sentire che è davvero reale, che esiste sul serio. Umile e legittimo, ma vano: tutto quel che il bambino intraprende per soddisfarlo è condannato in anticipo a non essere che apparenza. Per riassumere: la generosità non è che un miraggio; la generosità consiste nel sacrificarsi per far accedere l'altro al mondo dei miraggi. Agli occhi di Flaubert, queste due massime costituiscono i due termini di una falsa antinomia. Vedremo più tardi come egli si arrangerà per superare la loro apparente contraddizione; le cito qui per indicare che Gustave, nell'epoca in cui si improvvisa il buffone di Caroline, ha coscienza di sprofondare nella solitudine dell'irrealtà.

Un'ultima domanda: *chi* vuole rappresentare? Qual è il personaggio che interpreta all'origine per divertire la sorella? Se potessimo rispondere, la sapremmo lunga sui primi anni di Gustave. Ma, com'è facile capire, le informazioni mancano. Sappiamo soltanto che, più tardi, il ragazzino non è contrario a mettere in scena se stesso, forzando alcuni tratti riconosciuti del proprio carattere fino alla caricatura, facendo l'*idiota* perché indovina, o crede d'indovinare, che viene giudicato tale, esagerando la propria forza o la propria voluminosità fino a diventare epico, calcando sulla generosità di cui vuole dar prova fino a trasformarla in una insopportabile esuberanza. E sappiamo anche che uno dei suoi piaceri è imitare delle persone – reali o inventate – che non sono in lui. Papà Couillères, il giornalista di Nevers, il «*Garçon*». Che cosa sceglie, a sette anni, per intrattenere Caroline?

D'interpretare Gustave Flaubert o un personaggio estraneo. In realtà, perché le due opzioni facciano contrasto, bisogna prima averle rigorosamente definite. E, anche allora, la loro opposizione è più apparente che reale: si può recitare l'*altro* e calarsi in lui tutt'intero; non è questo che fa Gustave narratore e romanziere? All'inizio, in ogni caso, niente è precisato, i due atteggiamenti s'interpenetrano e si può supporre che egli passi da sé all'altro e dall'altro a sé con tanta maggiore indifferenza in quanto lui stesso è un altro – l'altro che gli altri vedono. Ciò torna a dire che, in quei primi tempi, la rivoluzione personalizzante produce contemporaneamente, con una sorta di gemellaggio, il personaggio e la persona, e che questa, come quello, si caratterizza attraverso una struttura di irrealtà. Gustave, di conseguenza, non saprà mai molto bene se *vive* l'una o se *interpreta* l'altro. Questa osservazione ci permetterà ben presto di scoprire l'unità dei comportamenti irrealizzanti di Flaubert, cioè a dire il senso della sua personalizzazione.

\* \* \*

Quando termina ogni recita, al crepuscolo, quel bambino sovrecitato, in preda al proprio Ego immaginario, si ritrova saturo di se stesso, vorrebbe dimenticare le sue commedie, tornare ad esser vero. Ora, è il momento della cena in famiglia; con la sua sola presenza, il dottor Flaubert muta il Signore stravagante in vassallo impostore, Gustave si sorprende ogni sera a recitare quel che sente – e a fare fiasco. Strano attore, esecrabile nel suo vero ruolo, quando rivela i propri amori e le proprie pene, eccellente quando è «fuori parte» e quando «caratterizza». Difatti, nel giardino, il pubblico «ci marcia», l'alternarsi dei successi all'aria aperta e degli insuccessi familiari non fa che allargare il fossato che lo divide dagli altri: artificioso da urlare quando è lui stesso, convincente, applaudito quando si fa passare per il contrario di ciò che è, come stupirsi che, nel movimento della sua personalizzazione, giunga a rifiutare il vissuto, nella clandestinità, e a preferirgli un'insincerità redditizia? tanto più che la credulità di Caroline lo conduce, in certi istanti vertiginosi, a identificarsi quasi col suo personaggio. La non-comunicazione ha causato la sua infelicità: poco male, egli se la assume e non comunicherà più nella propria vita con nessuno, tranne che nel dominio dell'irrealtà. Così,

quando si dà, a sette anni, una personalità fittizia – che toglie in prestito da suo padre – decide dei suoi futuri rapporti con tutti coloro – compagni, amici, amanti – che incontrerà in seguito, eccettuato Alfred, di cui si farà vassallo e che amerà realmente. Non è il momento di analizzare le sue relazioni con Chevalier, con Maxime, con Bouilhet; vi torneremo sopra più tardi. Ma, poiché il nostro proposito è di chiudere quest'opera col 1857, non avremo più occasione, in seguito, di ritracciare la storia della sua ultima amicizia. Ora, non ve n'è nessuna che sia più eloquente, che ci istruisca meglio, sui rapporti dell'immaginario col reale nei comportamenti affettivi di Flaubert. Ecco perché ho creduto bene di raccontarla qui, di seguito a quella dei suoi «amori infantili».

Edmond Laporte, suo vicino di casa, ha dieci anni meno di lui. Già studente in medicina, ha lasciato Parigi, dove viveva, per sorvegliare una manifattura di merletti a Grand-Couronne, a valle di Croisset. I due uomini hanno fatto conoscenza nel 1866. Alto, con gli occhi chiari, Laporte offriva una vaga somiglianza con Bouilhet, con Flaubert stesso: è piaciuto immediatamente. Ma è dopo la morte dell'Alter Ego e la guerra del '70 che i rapporti si stringono ancora di più. Egli si dimostra infinitamente servizievole, colma Gustave di regali, e soprattutto ha il vantaggio di ammirarlo più di quanto abbia fatto lo stesso Bouilhet: incondizionatamente. Flaubert recita la parte del Signore generoso, accetta il suo omaggio e firma compiacentemente «il vostro Gigante». Il legame di vassallaggio è già fortemente sottolineato da codesta denominazione. Ma bisogna leggere la *Correspondance*.<sup>\*\*\*\*\*</sup> Per esempio queste poche righe indirizzate a Caroline: «Senza dubbio hai visto il buon Laporte e ti avrà raccontato le sue tristi faccende. *Queste mi hanno desolato!* Il povero ragazzo ha trovato parole squisite dopo avermele riferite: “È un rapporto di più fra noi due”. Come se fosse contento della propria rovina che lo fa assomigliare a me!».

Il «buon» Laporte, come Louis, è un «povero ragazzo». Abbiamo già imparato a conoscere codesta benevolenza un po' condiscendente. Ma le sue parole «squisite» ci sorprendono meno del commento di Flaubert: dopo tutto, la frase, in se stessa, è abbastanza banale. Noi non sappiamo come Laporte l'abbia detta, ma qui, denudata, ridotta al puro significato, sembra una

«cortesia». Laporte, un po' confuso di parlar di sé – tanto più che aveva garantito certe scadenze di Commanville e poteva temere che Gustave non vedesse nei suoi discorsi un'allusione al servizio reso – svicola e dice amichevolmente: «È un rapporto di più fra noi due». A conti fatti, è una magra consolazione e alquanto malinconica. Si può vedervi anche una scusa: «Lo so, siamo nella medesima barca». In ogni caso, l'intenzione profonda è di tagliar corto: la parola è detta *dopo* che gli aveva «raccontato le sue tristi faccende». Non lamentarsi davanti al suo gigante, non turbarlo, non eccitare la sua compassione. Quel che sbalordisce, al contrario, è che Gustave coglie la frase, la riscalda al calor bianco, ne spinge il senso all'estremo: l'unico scopo di Laporte è identificarsi col Signore; la disgrazia lo rallegra perché accelera il processo d'identificazione. Al limite, accetterebbe il martirio e la morte, cioè a dire, la soppressione del proprio essere inessenziale, se egli potesse, a tal prezzo, diventare Gustave. Non sappiamo bene chi fosse Laporte: forse, dopo tutto, amava Flaubert fino a questo punto. Non del tutto, comunque; poiché non accettò di lasciarsi rovinare dai Commanville. In ogni caso, è Gustave che c'interessa – e la sua prontezza a inventare, o a riconoscere, il comportamento di vassallaggio. Trova quelle parole «squisite», le degusta: è così che egli vuole Laporte. È così, d'altronde, che lo descrive. Effettivamente, nel momento della loro rottura, Commanville «andava ripetendo che... se (Laporte) aveva dato la sua firma, era per entrare più intimamente nella vita di Flaubert». \*\*\*\*\* Codesta interpretazione, il marito di Caroline non l'ha trovata da solo: essa traduce, non senza bassezza, un'opinione di Gustave stesso. In primo luogo, è ben vero – e torna tutto ad onore di Laporte – che questi ha preso un simile impegno per rendere servizio al suo Gigante. Ma, perché Commanville vi veggia «l'intenzione di entrare più intimamente nella vita di suo zio», bisogna che abbia inteso e mal compreso i commenti di questi. Gustave non presentava – è sicuro – l'atto di Laporte come un servizio liberamente reso da un eguale al proprio eguale: egli vi vedeva l'effetto di una devozione da vassallo. Non certo per ingratitudine, ma per la ragione che poneva la generosità dalla parte del Signore. Il vassallo dà i propri beni, la vita stessa, talvolta, ma per amore, in quello slancio che lo porta a considerare se stesso

inessenziale di fronte al proprio Padrone, e a distruggersi all'occorrenza per diminuire le distanze e condurre a buon fine l'impresa d'identificazione. Sì, Gustave spiegava i comportamenti di Laporte con un desiderio permanente di essere più prossimo al suo Gigante, più intimo, e di non vivere che per lui e attraverso lui: Commanville ha tradotto nel proprio linguaggio – quello dell'interesse – e non c'è voluto di più perché il movente diventasse assurdo. Quale interesse avrebbe spinto Laporte a penetrare più innanzi nella vita di un uomo cupo, prematuramente invecchiato, rovinato? E gli editori della *Correspondance (Supplément)* non hanno forse ragione di scrivere: «Laporte avrebbe potuto rispondere che egli era già da dieci anni amico dello scrittore, quando era sopravvenuta la rovina di Commanville»?\*\*\*\*\*  
No: i comportamenti di Laporte si spiegano con la sua amicizia per Flaubert, nella quale, senza dubbio, entra molta ammirazione, ma, nel medesimo tempo, una conoscenza profonda e vera di Gustave.\*\*\*\*\* Rifratti attraverso l'ambiente feudale, essi diventano un rapporto oggettivo e quasi istituzionale, che, rifratto a sua volta attraverso l'ambiente Commanville, appare stupidamente come una tattica interessata, basata sul calcolo. Bisogna aggiungere che il «povero Commanville» ha la disgrazia di essere vanitoso: rimesso a galla dopo la sua rovina, non vuol sentirsi obbligato a nessuno. Sarebbe un riconoscere le proprie incapacità, e che soltanto il sostegno degli amici gli impedisce di andare a fondo. Flaubert può *accettare* i servizi che gli rende Laporte, perché sono atti d'amore. Commanville non è certo Signore: se accetta dei sostegni, *bisogna* che li attribuisca alla generosità (ciò che gli resta insopportabile) o al calcolo. Egli opta per la seconda soluzione, muovendo da aneddoti e da riflessioni riferiti da Flaubert e che hanno un tutt'altro senso.

Perché Flaubert non cessa di *domandare* a Laporte, senza mai, per questo, sentirsi *obbligato*. Basta sfogliare la Corrispondenza per misurare il numero e l'estensione dei compiti che imponeva al «suo vecchio solidale»\*\*\*\*\* al suo «collaboratore». Questi riordina degli appunti per Gustave, parte in cerca di informazioni, le colleziona, gliele dà. Lo mette in relazione con specialisti che gli precisano alcuni dettagli tecnici. Fa le sue commissioni, va a trovare per lui a Rouen gli amici troppo silenziosi; Flaubert lo fa



entrare nel comitato Louis Bouilhet, affinché il «vecchio solidale» gli serva da factotum e assicuri i rapporti con il Municipio. È Laporte che va a rilevarlo alla fine del suo soggiorno in Svizzera e che lo riconduce a Croisset; Laporte, sempre lui, che va a dormire a Croisset, quando Gustave si rompe la gamba, che lo cura e gli fa da segretario, e merita, per il suo zelo, il titolo di «suora di carità».\*\*\*\*\* Il gigante non disdegna, all'occorrenza, di far agire il vecchio «Bob» per ottenere un'ordinazione a Caroline\*\*\*\*\* o per sistemare i propri affari. «Andate a vedere! Su, andate a vedere!...» È il ritornello. Leggendo le lettere che cito nelle note – e parecchie altre – si vedrà che il rapporto univoco di vassallaggio vi si manifesta attraverso l'uso costante e deliberato dell'*imperativo*. Una lettera a Laporte è un ordine. Certo, sappiamo che l'imperativo è volentieri usato da Flaubert con *tutti* (ivi compresi talvolta coloro che egli teme) e che codesti *ukase*, lanciati dall'alto della sua camera solitaria, hanno per scopo, ben spesso, di mascherargli la sua impotenza. Ma, prima di tutto, non è indifferente, per il nostro tema, che Gustave abbia scelto per l'appunto, come tipo quasi universale dei rapporti, il comando, che, nel suo caso, rimane la formulazione *irreale* di una domanda, di una preghiera, di un suggerimento, o di un consiglio. Solo, recita la parte del Signore, senza illusioni ma senza sosta. *Conosce*, effettivamente, il rapporto reale che lo unisce al tale o al talaltro corrispondente; così ha l'arte d'introdurre i suoi «ordini» abbastanza abilmente da non urtare, perché vi si scorga l'espressione, forse troppo vivace, d'un profondo interesse, di una vera sollecitudine.

Nei suoi rapporti con Laporte, al contrario, l'ordine è brusco, brutale. Nessun palliativo; Gustave non si prende la pena di introdurlo o di compensarlo. Quando incarica il suo «Bob» di una commissione spesso noiosa, mai tempera i suoi ordini con un «per favore» o «vi prego».\*\*\*\*\* Meglio: è talmente a suo agio nella parte del Signore, che lo invita a cena quasi sempre sotto forma imperiosa o persino comminatoria. Cito qualche esempio a caso:

1° marzo '76: «Vi aspetto. Ecco tutto quello che ho da dirvi». 6 aprile '76: «Conto su di voi verso la fine della settimana prossima, non è vero?». 17 luglio '76: «Vi aspetto giovedì alle undici per colazione. *D'accordo*, vero?».

Gennaio '77: «La signora Régnier viene domani alle undici. Dunque, aspetto il mio Bob domani sera alle sei e mezzo, tanto più che avrò bisogno di lui venerdì mattina per la faccenda Louis Bouilhet». 20 agosto '77: «Avete dovuto ricevere... una lettera del vostro Gigante che vi invitava a colazione per domani martedì?... Parto giovedì, dunque non mancate!... Risposta immediata, per piacere, e, in ogni caso, a domani col battello delle nove e mezza». 13 ottobre '77: «Sì, domani alle sei e mezzo, ma badate che, quanto alla partenza mattutina, bisogna prendere in anticipo le vostre precauzioni, perché stavolta *la si troverebbe deprecabile!* Siete avvertito, amico mio». Luglio '78: «Mi secca che non veniate lunedì, come avevate promesso... Scegliete dunque fin da ora il giorno che preferite e venite il più presto possibile». 15 agosto '78: «Ecco che cosa bisogna fare, amico mio. Verrete sabato col battello delle sette, e non ve ne andrete che lunedì... Niente scuse! Non avete assolutamente nulla da fare. Una buona seduta di duro lavoro e di conversazione col vostro Gigante vi farà bene. Altrimenti, “troverei la cosa deprecabile”». \*\*\*\*\* 14 gennaio '79: «Arrangiatevi dunque per consacrarmi *tutta la domenica* fino a lunedì mattina. Orsù, avanti, non fare la puttana». 20 gennaio: «Non dimenticate, amico mio, che *esigo* la vostra presenza *sabato prossimo...*», ecc.

In cambio di una tale dedizione, che cosa offre il Signore generoso? Ciò che egli ha sempre offerto ai suoi vassalli: la sua ammirevole persona, la cui generosità fondamentale consiste nell'essere. Durante il loro viaggio del 1874, reciterà la parte del «*Garçon*» per Laporte, come da piccolo faceva il buffone per divertire Caroline. \*\*\*\*\* È un investirlo, dominarlo, trascinarlo, ubriacarlo col suo riso sonoro e forzato. Laporte gli regala un cane, due mostri cinesi in porcellana Ming; Flaubert gli dà in cambio il medaglione di Bouilhet modellato da Carrier-Bolleuse. È decorarlo dell'Ordine dell'*Alter-Ego*. Poco dopo, gli fa dono del *corpus* della sua gloria, del manoscritto dei *Trois Contes* (2 aprile '77) con questa dedica: «Mi avete visto scrivere queste righe, caro vecchio mio, accettatele e che esse vi ricordino il vostro Gigante». E l'11 aprile, in risposta ai ringraziamenti del felice destinatario: «Non bisogna ringraziarmi per una cosa che mi ha fatto piacere quanto a voi. Conoscendo il mio Asiatico, mi

sono figurato la gioia che egli avrebbe avuto a possedere i manoscritti del suo Gigante».

Codesta gioia lo intenerisce dolcemente: prima di tutto, perché egli si vede laggiù, nella casa del suo vassallo, sotto forma di uno scritto sacro, obbligando questi, attraverso quell'imperioso dono di sé, alla gratitudine permanente; vi sarà oggetto di un culto domestico. Ma lo sappiamo, ora: quando si è compiaciuto di «figurarsi» quella gioia vassalla, egli la viveva per procura, come una felicità che, dopo la Caduta, gli fosse stata costantemente rifiutata. In Laporte, egli si vede in anticipo pazzo di gioia, conquistato, torna ad essere il bambino Gustave che si slancia verso un padrone adorabile.

Si dirà che l'amicizia sincera e rispettosa di Laporte dava, per una volta, al *gesto* del Signore una certa realtà? Effettivamente, egli sollecita spesso i compiti che gli vengono imposti, gli piace *servire*, i suoi sentimenti per Flaubert sono profondi. Nel ricevere il manoscritto dei *Trois Contes*, prova davvero la gioia che il donatore dava per scontata. In cambio, si offre tutto intero: «Che cosa posso fare per voi?» – e il Signore risponde con benevolenza: «Restate come siete». Tutto questo è vero, ma il rapporto effettivo, qui come altrove, è contaminato d'irrealtà; e la colpa non è di Laporte – il solo tra i vassalli che sia stato coscientemente al gioco – ma di Flaubert stesso.

A leggere meglio la Corrispondenza, si nota abbastanza presto che Flaubert non è sempre stato così imperioso nei suoi rapporti con «Bob».\*\*\*\*\* Senza dubbio egli vide fin dall'inizio la loro amicizia come un legame di vassallaggio: gli è che, immediatamente, egli ha indovinato l'ammirazione che Laporte sente per lui. Senza dubbio, lo incarica anche di acquisti e di commissioni usando il modo imperativo. Ma le esigenze cresceranno e gli ordini si moltiplicheranno a partire dal mese di agosto 1875. In questo mese, la signora Commanville – che doveva cinquantamila franchi al banchiere Faucon – domanda di saldare il debito a rate, in otto o dieci anni. Il banchiere accetta, a condizione che questo impegno sia garantito da una «buona firma». Laporte garantisce Caroline per la metà della somma. Raoul-Duval, deputato della Senna Inferiore, interpellato il 31 agosto, si fa garante

per il resto. In settembre, Flaubert ringrazia l'uno e l'altro. Il confronto delle lettere è istruttivo:

Scrive due volte a Raoul-Duval.

6 settembre: «... Dunque, mio caro amico, approfitto della vostra abnegazione, dicendovi un grande grazie... Vi stringo la mano, ringraziandovi di nuovo dal fondo del cuore».

9 settembre (ricevendo la lettera di garanzia che aveva sollecitato): «... Non posso o, piuttosto, non possiamo, mia nipote ed io, che ringraziarvene dal fondo del cuore. Mi avete reso così un vero servizio che non dimenticherò mai. Sono molto malato, mio caro amico, e fra due o tre giorni corro a rifugiarmi a Concarneau, dove cercherò di restare il più a lungo possibile. Vi abbraccio».

È vero: è malato. Malato di paura e di umiliazione. Gli è costato molto, sicuramente, chiedere e ringraziare: il suo orgoglio di borghese, di proprietario terriero, soffre profondamente. Tuttavia, non esita a testimoniare la sua gratitudine a Raoul-Duval: lo fa umilmente, «dal fondo del cuore» e, lungi dall'atteggiarsi a stoico, si lascia andare, si compiange e si fa compiangere. In una parola, accetta di recitare il ruolo di debitore.

La lettera a Laporte – inviata il 3 settembre – è di tutt'altro tono:

Vecchio mio,

Faucon ha acconsentito a quanto gli si domandava.

*Il fallimento non avrà luogo*, per merito vostro.

Ho venduto al signor Delahaute la mia fattoria di Deauville per duecentomila franchi, ciò che mi permette di salvare il mio povero nipote.

Il peggio è dunque passato! Non vedo l'ora d'incontrarvi per darvi delle spiegazioni, dopo di che partirò per Concarneau. Dunque, amico mio, non appena sarete rientrato a Couronne, verrete qui a farvi abbracciare.

Tutto qui. In questa «lettera di ringraziamento» *non un grazie*. Gustave attende impazientemente Laporte, non per testimoniargli la sua riconoscenza, ma per «*dargli delle spiegazioni*». Il tono è virile, quasi militare. E subito dopo aver dichiarato che *Bob* ha impedito il fallimento, Gustave si affretta ad aggiungere che ha venduto la sua fattoria per duecentomila franchi: codesti duecentomila franchi, dati a Commanville, mostrano l'ampiezza del sacrificio dello zio e riducono al suo giusto valore il servizio reso da

Laporte. Inoltre, Gustave vuol indicare di non essere personalmente favorito: in realtà, si tratta della felicità di sua nipote. Si trova, è vero, qualcosa di codesto atteggiamento nella seconda lettera a Raoul-Duval: «non posso, o, piuttosto, mia nipote ed io non possiamo...» ma l'accento è molto più discreto. In altre parole, con Raoul-Duval si lascia andare; con Laporte si trattiene e si irrigidisce. Caroline aggiunge qualche parola dello stesso tenore:

«Non mancate di venire a Croisset, quand'anche mio zio fosse partito.

«Ho molta voglia di stringervi la mano e sono felice di contarvi tra i veri amici».

Codeste righe sono ispirate da Gustave o imitate da lui: neanche Caroline ringrazia Laporte: lo felicita per la sua buona condotta e gli permette di accedere al rango di vero amico. Tutto si riduce, alla fine, a un invito a pranzo: «non mancate di venire...» che rassomiglia, come quelli di Flaubert, a un ordine. Quanto a quelle poche parole «quand'anche mio zio fosse partito» mostrano che Gustave non calcolava di rimandare la sua partenza fino al ritorno di Laporte. In effetti, partì verso la metà di settembre, \*\*\*\*\* ma perché era stato trattenuto dai suoi affari. Il 12, scrive da Croisset al suo amico, *che non ha ancora veduto*, promettendogli semplicemente: «... non appena mi sarò un poco rimesso, vi scriverò da Concarneau». La lettera promessa si fa attendere – è datata 2 ottobre – e non contiene che un'allusione al servizio reso: «Voi conoscete bene i miei dispiaceri, perché li avete condivisi». In seguito non se ne parlerà mai più, tranne nel '79, piuttosto aspramente, al momento della rottura. Si dirà senza dubbio che i due uomini s'incontravano spesso, e che Flaubert poteva manifestare a viva voce la propria gratitudine. Ma no, non si tratta di omissione, ma di presa di posizione. Flaubert rifiuta di essere *obbligato* a Laporte. Non che misconosca l'importanza dell'impegno preso. Ma giudica semplicemente che il suo «vecchio Bob» ha fatto il suo dovere di vassallo. Per questo gli deve della stima, o addirittura dell'amicizia: mai della riconoscenza. Perché, si dirà, ne testimonia a Raoul-Duval? Perché questi, un *vero* ricco, un notevole, un uomo politico influente, gli mette soggezione. \*\*\*\*\* Laporte, senza essere povero, non possiede un grande patrimonio. E poi, fin dall'inizio,

*ammira*. Raoul-Duval *apprezza*. Quel che verrà chiamato generosità in questi, sarà, nell'altro, spirito di sacrificio. I sacrifici, un Signore onora il proprio vassallo accettandoli.

Quest'atteggiamento nasconde un malessere profondo. Lo abbiamo visto, con sua sorella Caroline, giocare al donatore per sentirsi in lei oggetto abbagliato della propria generosità. Caroline, con ciò, diventava variabile indipendente e suo fratello si metteva nelle sue mani:  $G = f(C)$ . Ma quel rapporto rimaneva *vivibile*, Gustave poteva ammettere di dipendere da una inferiore, perché l'inferiorità di sua sorella era provvisoria: i due bambini erano entrambi *Flaubert*. Ora, come si sa, Gustave ha interiorizzato l'orgoglio della propria famiglia: c'è il *pater familias*, sua moglie, i suoi bambini, poi niente, poi niente, poi il primo dei Non-Flaubert. Così, l'ultimo dei Flaubert può vedere, abbassando gli occhi, brulicare nella vallata i suoi innumerevoli inferiori. Contraddizione profonda; non è a titolo d'*individuo* che egli plana al disopra di essi: da questo punto di vista, la sua costituzione, l'inimicizia che prova per se stesso, il suo desiderio di sottomettersi per scomparire nella dedizione o per ricevere il proprio statuto ontologico dalla graziosa volontà degli altri, tutto porterebbe a un'umiltà profonda; egli è superiore alla comune della specie in quanto membro di un gruppo. Ma, siccome questo gruppo l'ha gettato a mare e l'ha quasi squalificato, egli non può *sentire* codesta superiorità: in lui, l'orgoglio Flaubert è negativo e altro, egli lo vive come una morsicatura; è un imperativo astratto e doloroso: «*Noblesse oblige*» e non una calma certezza. In lui, il dovere di innalzarsi sempre più si oppone al desiderio di cadere in ginocchio. Nei suoi rapporti con Caroline, la contraddizione poco disturba, poiché il fratello e la sorella sono due parti del medesimo tutto. Quando codesta totalizzazione a dominante familiare fa posto a una rivoluzione personalizzante a dominante sessuale – con Louise, per esempio – l'opposizione dell'imperativo e del desiderio si accresce, ma Gustave sa metterla a profitto per procurarsi un acre piacere: Louise è inferiore in quanto donna, e in quanto non-Flaubert; egli fa da lontano l'uomo dominatore, si diverte a tormentare sadicamente l'amante gelosa; vicino a lei, comincia col *farsi virile* e «toro», ma è per meglio soccombere alle divoranti carezze della dominatrice. Con gli uomini,

la contraddizione è *insormontabile*; la sua omosessualità non è abbastanza sviluppata perché egli gusti, o desideri gustare, la voluttà perversa di sottomettersi a degli inferiori; a rigore, accetterebbe la dominazione sessuale d'un Signore, ma l'orgoglio Flaubert gli vieta di cercare un padrone in quelli che non sono del suo sangue: Alfred fa eccezione per motivi molto precisi che esporremo più tardi, e che non valgono se non in questo caso particolare. Con gli altri, bisogna dominare, dare *senza dare*, imporsi, ricreare senza tregua la gerarchia feudale e porvisi in cima. Va contro la propria passività costituita, sente la propria insincerità, e che quest'ansia di generosità resta in superficie, senza mai commuovere davvero il fondo inerte e cupo della sua anima piena di rancore: niente serve; è più forte di lui, egli fugge il disgusto di sé accelerando i propri gesti e forzando gli effetti.

Questa contraddizione ci dà la chiave delle sue relazioni con Laporte, fra il 1875 e il 1880. Gustave è senz'altro debitore di Laporte, ciò che egli non può né nascondersi del tutto, né sopportare senza furore. Il solo mezzo che egli trovi per fuggire questa sgradevole evidenza, è di spingere all'estremo la propria finta dominazione. Moltiplicherà gli imperativi, le esigenze, incaricherà il vassallo di mille commissioni, lo scomoderà senza tregua, lo sovraccaricherà di richieste; insomma, lo obbligherà a rincarare la dose del suo comportamento da subordinato per *dimostrare a posteriori a se stesso* che il suo amico aveva agito da vassallo quando garantiva le cambiali di Commanville, ossia che egli ubbidiva al suo dovere di *debitore*, che si gettava con gioia sulla prima occasione di manifestare la propria gratitudine per il Dono perpetuo che Flaubert gli fa della propria persona. E, l'abbiamo visto, per ringraziarlo dei servizi resi – grandi e piccoli – Flaubert non trova niente di meglio che rinnovare quel Dono simbolico. Pretende di sapere che Laporte non desidera altro: «Conoscendo il mio Asiatico, mi sono figurato la gioia che avrebbe avuto», ecc. Ciò che derealizza i rapporti di Flaubert con Laporte (considerandoli almeno dal punto di vista di Flaubert) è che il Gigante gioca al Donatore per mascherare il fatto che il solo Dono reale è venuto da Laporte. Insomma, si tratta di contenere costui nei limiti del vassallaggio, di convincerlo – per mezzo della benevola e burbera alterigia dei procedimenti – che egli è nato per servire i Flaubert. In tal modo,

Gustave si mette ogni giorno di più alle dipendenze del suo vassallo; questi diviene essenziale, nella misura in cui è la verità del suo Padrone, e in cui bisogna, con gesti, convincerlo che codesta verità non è altro che *subordinazione*. Ma la dipendenza è più profonda ancora: Flaubert è schiacciato dalla rovina di suo nipote; si abbatte, piagnucola, colpito al cuore; non si riprenderà mai. Scoraggiato, invecchiato, malato, ciò che si manifesta senza veli, in questo periodo, è la «costituzione» che gli è stata fatta fin dalla prima infanzia: l'angoscia e il sentimento passivi. Ha bisogno che lo si ami, e cade nel patetico; \*\*\*\*\* ha bisogno che lo si ammiri, perché dubita di sé; ha bisogno che lo si aiuti, \*\*\*\*\* soprattutto che si sostenga il suo coraggio, che si facciano in sua vece i passi che lo affaticano e lo annoiano. Per tutte queste ragioni, è verissimo che gli occorre una «suora di carità». O piuttosto – perché è ancora l'orgoglio a scambiare i ruoli, e Flaubert recita la parte di donna nella coppia che forma con Laporte – gli occorre un uomo per dargli la forza di vivere e portarlo sulle braccia, gli occorre un testimone per poter recriminare a proprio agio davanti a lui, e perché ciascuna delle sue parole perda l'aspetto melmoso della ruminazione interiore, esteriorizzandosi dinanzi a qualcuno che trovi prezioso tutto ciò che viene da lui. Questo vecchio precoce, malato, passivo, singhiozzante, ipersensibile, che ha contemporaneamente della donna e del bambino, torna insomma, attraverso lo spessore monotono delle stagioni, a reclamare le cure, la tenerezza, di cui i suoi primi anni sono stati frustrati. È un ben misero sovrano per Laporte. E questi – se mai lo fu – non può essere folgorato, adesso, dalla maestà del Padrone. La verità è che egli ama profondamente Gustave e che scopre in lui – nonostante il suo atteggiamento, nonostante tanti gemiti e commedie – un «profumo da odorare», che si esprime soprattutto attraverso i suoi libri. Il sentimento che Laporte prova, il vero nome che merita, è quello di *pietà* (nel senso di pietà filiale). Una fedeltà tenera e compassionevole, in gran parte nutrita dai ricordi, e che copre rispettosamente la presente decadenza. In breve, Laporte denuncia senza volerlo la commedia del Signore, perché non vi si lascia prendere. Non che sia cosciente, immagino, del senso profondo delle Gesta Gustave: solo che, se esegue le commissioni del Gigante, non è per obbedienza ai



comandi; il suo vero movente è l'intuizione profonda – basata sull'amore (e l'ammirazione retrospettiva) – del bisogno che quella «vecchia isterica» ha di lui. La sua ultima lettera è chiarissima. Egli non voleva – a ragione – garantire le tratte rinnovate di Commanville. Caroline fa intervenire Flaubert una volta di più. Questi scrive una lettera autoritaria\*\*\*\*\* in cui le parole «vi prego» appaiono, ma sottolineate, ciò che conferisce loro un aspetto minaccioso:

«Non capire, io, quel che vi trattiene? Insomma, checché decidiate, amico mio, niente sarà cambiato fra noi due; ma, prima di decidervi, *vi prego* di riflettere seriamente».

«*Vi prego*»: il tratto di penna che sottolinea non può avere che un significato: «Io, il Gigante, mi spingo, per generosità, fino a *pregarvi*, nel vostro interesse, quando potrei comandare; ma che il carattere eccezionale e, per così dire, contro natura, di questa preghiera, vi faccia rientrare in voi stesso e vi riempia di confusione». E perché dire a un amico di dieci anni, la cui dedizione resta esemplare, «niente sarà cambiato fra di noi»? La cosa dovrebbe essere sottintesa. Al contrario, il *noi due* indica che Laporte rompe i rapporti con Caroline e che con questo si crea una nemica nel cuore stesso di Gustave. In altri termini, che si mette in pericolo.

Ora, Laporte non si lascia commuovere. Egli risponde, desolato ma tranquillo, a Flaubert: «Ecco proprio quel che temevo, mio buon Gigante. Vi hanno fatto intervenire in una discussione alla quale avreste dovuto restare estraneo. Io non posso ammettervi come giudice in una faccenda in cui vostro nipote da una parte, un amico dall'altra, hanno opinioni differenti. Se noi vi esponessimo le nostre ragioni di contrasto... sareste obbligato di dare torto ad uno dei due, e i vostri rapporti affettivi con costui potrebbero trovarsi colpiti. Lasciatemi dunque parlare di questa storia col solo Commanville. Se deve risultarne qualche passeggera contrarietà, voi non avrete, per lo meno, da schierarvi con l'uno o con l'altro. Sappiate, mio buon Gigante, che vi amerò sempre di tutto cuore».

Non si può dire più cavallerescamente: «Impicciatevi dei fatti vostri». Laporte è del tutto convinto d'aver ragione: è rovinato anche lui, e vede Commanville sotto la sua vera luce. Se rinnova le garanzie, sa che questi non

potrà far fronte alla scadenza: in tal caso, Laporte non sarà in condizione di mantenere gli impegni presi. Ma sa anche che il Gigante si lascia facilmente imbrogliare, non capisce nulla nelle cifre e prende le proprie speranze per realtà. È come dirgli: «Lasciate gli adulti parlare fra di loro; vi servirò, vi proteggerò come per il passato, ma non intervenite in una faccenda di cui non capite un'acca». Il pretesto invocato: «sareste obbligato a scegliere fra di noi» non è che una scusa. In realtà, se Gustave fosse normale e lucido, sarebbe perfettamente qualificato per servire da mediatore. Rifiutargli questo ruolo significa mantenerlo in un altro – proprio quello che Laporte gli ha da molto tempo assegnato: un cuor d'oro, un vecchio di genio, che ha serbato, per tutto ciò che non è letteratura, la sua ingenuità puerile. Insomma, nulla di un Padrone: qualcosa, se si vuole, di una madre, rimasta fino in fondo donna-bambina. Laporte non si sente dei *doveri* verso il suo amico: al contrario, è cosciente di *dare*. Instancabilmente, amorosamente, ma liberamente. Non *generosamente*, certo, al modo di un aristocratico: ma in tutta indipendenza, come un uomo che sa ciò che vuole, e che lo fa. Si può dunque convincersene: Laporte *fa* il vassallo per amicizia o, piuttosto, pone la sua estrema delicatezza nel *non far nulla* che possa disingannare il suo falso Padrone.

Codeste sfumature sottili – perché l'amore e l'ammirazione confinano in lui con la pietà del Samaritano. Tutto si recita nella penombra: ma basta per rimandare Gustave alla sua commedia di cattivo attore. Tanto più che, dopo la sua rovina, lo zelo di Laporte sembra allentarsi un poco. Resta fedelmente il galoppino di Flaubert, ma viene meno spesso a Croisset, dove si direbbe che soffochi. Negli ultimi anni, effettivamente, si vede spuntare un certo dispetto amoroso: «Mi piantate»; molti inviti, molti rimproveri camuffati. \*\*\*\*\* Gli è che Laporte ama sempre meno Commanville. E poi, ce l'ha un po' con Flaubert di mescolare, sotto l'influenza di sua nipote, l'interesse all'amicizia. «Bob» ha già più volte ceduto alle insistenze di Flaubert e rinnovato le garanzie; ha paura, sa che non potrebbe pagare, venuto il momento, e poi si vuol costringerlo a passi che gli ripugnano. Per esempio, preferisce non avere contatti con Faucon, creditore di Commanville. Flaubert, spinto da Caroline, lo esaspera sollecitandolo a

pranzare con quel banchiere. Ciò non impedirà alla sua amicizia di manifestarsi con tutta la sua forza nel gennaio del '79, quando Flaubert, un giorno di gelo, si frattura il perone: egli si installa a Croisset, vi torna a dormire tutte le sere, passa le due prime notti al capezzale del suo amico, quasi senza dormire, gli fa da infermiere e da segretario, risponde sotto dettatura alle lettere che riceve: «Crederesti a un fatto simile da parte della Suora?» scrive Gustave a Caroline. «Lunedì mi aveva lasciato col battello delle undici e doveva tornare con quello delle sei e mezzo. Siccome il lastricato di Couronne era allagato, si è tolto i pantaloni e ha camminato a piedi nudi nell'acqua per raggiungere il traghetto. La Senna era furiosa... Un vero amico, quello! che rischia di annegare o, per lo meno, di prendersi una polmonite, per non mancare a un appuntamento, tutto sommato poco utile.»

Si ritrova, fra le righe, il noto schema «ho un amico che si farebbe uccidere per me».\*\*\*\*\* E senza dubbio Flaubert esagera volentieri il pericolo corso. Ciò non toglie che Laporte dia prova di una specie di frenesia nella dedizione, e che questo slancio testimoni di un'intenzione velata; tutto accade come se volesse dire: soltanto il Gigante, ridotto alla nudità e alle miserie del suo grosso corpo spezzato ha diritto a tutte le mie cure, a tutto il mio tempo; la sua personalità *familiare*, fatta dei legami che lo uniscono ai Commanville, non mi riguarda più. Inversamente si direbbe che egli voglia compensare, istituendosi infermiere, la riserva crescente di cui fa prova verso *lo zio* Flaubert. Si sente, in lui, una determinazione inflessibile di mantenere le distanze e in pari tempo – per sottolinearne tale determinazione e insieme per il dispiacere di averla adottata – la volontà di rendere a *Gustave* i servigi più impegnativi e meno appetitosi.\*\*\*\*\* In ogni modo, Gustave non manca di sentire l'ambivalenza di codesto atteggiamento. Egli tenta, l'abbiamo appena visto, di applicargli la clausura feudale. Ma si sente anche poppante inerme, miserabile, tra le mani di un adulto onnipotente e ritrova così i vecchi desideri frustrati della sua prima infanzia: finalmente sua madre viene a soddisfarlo. Può scrivere dunque, il 30 gennaio, a Caroline – cinque giorni dopo il suo incidente: «Il mio morale è eccellente, *migliore* di prima (*sic*). Laporte si stupisce della mia pazienza, del mio carattere angelico». Egli si abbandona alla propria passività, alla iper-

protezione di Laporte: in questo periodo di beato quietismo, la verità dei loro rapporti non può essere camuffata più a lungo; in codesto vecchio, precocemente «invaso dal passato», e che talvolta non ha più, dice, la testa a posto, l'infanzia e la femminilità si congiungono, i *gesti* feudali scompaiono. Rimane un «invalido spaventato».

Insomma, nel mese di febbraio del '79, l'amicizia tra Flaubert e il suo Laporte abbaglia. In realtà, sta gettando i suoi ultimi sprazzi. Effettivamente, sette mesi dopo, il 28 settembre, ecco la rottura. Si è strologato molto su questo litigio. Lo si è comunemente attribuito alle «mene» della coppia Commanville. È da vedersi. Che queste mene abbiano avuto luogo, è certo. Ma bisognerà credere, come dicono gli editori del *Supplément à la Correspondance*, che Flaubert è «sempre più dominato dalla nipote autoritaria»? Vedremo più tardi in dettaglio quale fu la rovina dei Commanville e come la sopportò Flaubert. Ma quello che bisogna far notare qui è che egli ce l'ha profondamente con la nipote, e soprattutto col nipote. Il suo rancore – che dissimula come può: bisogna bene che lo si tolleri a Croisset – si manifesta spesso nel giro di una frase. Nel '79 esso era al colmo: accusava – abbastanza ingiustamente, come vedremo – la coppia di averlo rovinato e, giustamente stavolta, le rimproverava le sue negligenze e le sue indelicatezze: effettivamente, appare dal *Supplément à la Correspondance* che Commanville passava molto irregolarmente a suo zio la rendita promessa, e che questi doveva richiederli con insistenza delle somme minime e indispensabili; una volta, addirittura *venti franchi*. Ma, se noi conosciamo codeste miserie, è *attraverso* le lettere di Gustave; ciò significa che egli ne era perfettamente cosciente. Per poco che lo si sia letto, si conosce la potenza dei suoi rancori. Si crede forse che possa dimenticare la ingratitudine della nipote?

Febbraio del '79:

«Di' a tuo marito di portarmi domani una dozzina di biglietti da visita».

Febbraio del '79:

«... Per la terza volta, domando i miei biglietti da visita. Perdio!».

Febbraio del '79:

«Sono HINDIGNATO!»

«Due camicie bianche comuni. Le mie pantofole di velluto!».

Chi volesse credere che codeste collere impotenti (è a letto, nelle mani di Laporte, non sono passati neanche dieci giorni dacché si è fratturato la gamba) restino superficiali e non lo sconvolgano fino al fondo, legga, in questo stesso mese di febbraio, questo racconto di un sogno, che egli narra per l'appunto a sua nipote:

«Ho avuto stanotte un incubo spaventoso, a causa della mia gamba. Strisciavo sul ventre e Paul (il portiere) m'insultava. Volevo predicargli la religione e tutti mi avevano abbandonato. La mia impotenza mi disperava. Ci penso ancora. La vista del fiume che è splendido, mi calma a poco a poco». Non c'è bisogno di essere analista per afferrare il senso e la portata di quell'«incubo spaventoso». Né per apprezzare al loro giusto valore frasi buttate lì come per caso; questa per esempio: «Il tuo povero marito non è nato per fare la mia felicità!». Ma per capire l'animosità che si nasconde sotto una tenerezza *recitata*, basterà paragonare questi due testi contemporanei. Siamo al mese di marzo. Si sta per «offrirgli» una pensione. Egli sa che l'accetterà: «*Non c'è da esitare*». Ma scrive alla nipote: «Sono umiliato fino alle midolla delle ossa». E aggiunge – ed è questo che ricorderemo per il momento: «La mia coscienza mi rimprovera questa pensione (che non ho affatto meritato, checché se ne dica). Se ho mal tutelato i miei interessi, non è un motivo perché la patria mi nutra». L'ultima frase sorprende: in che cosa Gustave – il quale ha subito il contraccolpo delle disavventure o dell'incapacità di suo nipote – può accusarsi di aver mal tutelato i propri interessi? Si direbbe che va troppo oltre, e la frase suona falsa. Come anche la successiva: «... perché tu sei un onest'uomo, cosa più rara di una donna onesta». \*\*\*\*\* Ma il suo vero sentimento, lo scopriamo in una lettera a uno sconosciuto, pubblicata da Maxime e che è di due giorni – tutt'al più – anteriore a quella che abbiamo appena citato: «Non voglio una simile elemosina, che d'altronde non merito. Coloro che mi hanno rovinato hanno il dovere di nutrirmi, e non il Governo. Stupido! sì; interessato, no!». Chi dunque lo ha rovinato, se non la coppia Commanville? E chi dunque ha il dovere di nutrirlo (Commanville si è impegnato a passargli una rendita) se non codesta coppia che egli pensa di aver salvato dal fallimento? È il

rancore a parlare: è stato *stupido*. Ciò che significa: «Ha mal tutelato i suoi interessi». Non doveva vendere la sua fattoria per soccorrere degli ingrati. Dopo aver letto queste due lettere, disponiamo di alcune prove che mille altri dettagli rafforzerebbero, se ve ne fosse bisogno: Flaubert ce l'ha profondamente coi Commanville, giudica che lo hanno rovinato; di fronte alle indelicatezze del nipote *e della nipote*, si giudica *stupido* di essersi inserito nella loro combinazione: l'hanno gabbato <sup>\*\*\*\*\*</sup> e la sua rabbia finiva come sempre per sfogarsi contro lui stesso, dichiara che *mi sta bene*: non ho che quel che mi merito. Essere ridotto ad accettare un'elemosina: siamo certi, *anche di questo* serba rancore a sua nipote.

Fa il bonario – d'accordo – ma soffoca di un furore che non è lontano dall'odio: è da credersi che Caroline abbia il potere di metter male tra lui e la «suora di carità», che egli chiama ancora «mio caro» in una lettera del luglio '79? D'altronde, gli editori della *Corrispondenza (Supplément, p. 266, n. 1)* confessano di non sapere come possa aver fatto: «Commanville e sua moglie l'hanno convinto – Dio sa con quali argomenti – che Laporte mancava ai doveri dell'amicizia». Lo sa Dio, effettivamente. E noi lo ignoriamo. Salvo che la signora di Commanville non abbia trovato un complice *in Flaubert stesso* e che essa abbia, insomma, predicato a chi era già convinto.

Di fatto, che cosa può dire la «nipote autoritaria»? Le carte sono in tavola. Laporte, rovinato, non vuole rinnovare la sua garanzia. Flaubert lo sa. E tanto più, in quanto ha, durante l'inverno, creduto più volte di soffocare d'angoscia, pensando alla sorte del povero Asiatico, rovinato, e costretto – per gli errori di Commanville – a mantenere i propri impegni quando non era più in grado di farlo. Si legga, per esempio, quanto scrive dal letto, il 1° marzo '79 – aveva appena venduto un terreno e una segheria a un prezzo che giudicava il terzo del loro valore: «Non fo che pensare a questo: Si potranno mai rimborsare *gli amici*? Che cosa ne pensi, tu? Quest'idea mi perseguita senza tregua, come se avessi commesso un delitto!». Certo, Laporte non aveva anticipato del danaro, ma apparteneva, come Raoul-Duval, al gruppo degli amici ai quali non si dovevano far pagare, di tasca loro, le imprudenze di Commanville. Si vede bene che Flaubert pensa a lui quando, tornando su

codesta inquietudine, in un'altra lettera a Caroline (9 marzo) scrive: «Hai ragione, mia cara, bisogna fare di tutto per non spogliare i nostri amici. Saremmo, tu ed io, due miserabili, se perdessero un soldo. Perché insomma, è a noi che essi hanno fatto dei prestiti. Non *dovevamo* far ciò. Per quanto mi riguarda, i rimorsi mi lacerano». Laporte faceva evidentemente parte di coloro che rischiavano di restare spogliati, se era obbligato a mantenere gli impegni presi. L'angoscia di Flaubert – il quale, fino alla vendita, aveva preso il proprio infortunio coraggiosamente – si traduce in una risipola nervosa, di cui conosce benissimo la causa. Insomma, in marzo, egli è cosciente. Da un lato, il migliore degli amici che «per lui ha rischiato di annegare», dall'altro una coppia che lo ha rovinato e che non cessa di mentirgli. \*\*\*\*\* Tuttavia, basta che Laporte rifiuti di rinnovare degli impegni che non può mantenere, perché Gustave rompa ogni rapporto con lui. E perché scriva, nell'ottobre del '79, alla signora Roger des Genettes: «Un uomo che io giudicavo come il mio amico *intimo*, si è mostrato, nei miei riguardi, del più piatto egoismo. Questo tradimento mi ha fatto soffrire».

Del più piatto egoismo, la Suora di Carità? Dopo dieci anni di leali servizi? E come può Flaubert scrivere «*nei miei riguardi*», quando Laporte si prendeva cura di dirgli che codesto affare non doveva riguardarlo, che voleva discuterne con Commanville? Ma un'espressione colpisce prima di tutto: «che io giudicavo come il mio amico *intimo*». Ma come? Laporte *non era* l'amico intimo di Flaubert. È bastato che rifiutasse una volta, una *sola* volta, di rendere un servizio – rifiuto motivato da ragioni evidenti e ben note – perché tutta la loro passata amicizia diventasse un'apparenza. Non si tratta neppure di un amico che si è condotto male, ma d'un uomo che Flaubert considerava tale *a torto*. Non si troverà la spiegazione segreta di questo incredibile cambiamento che nelle disposizioni profonde di Gustave. La nipote ha versato olio sul fuoco, ma ha potuto soltanto rafforzare l'umore dello zio, non cambiarlo, ed è per pietà che i turiferari di Flaubert caricano Caroline di tutte le responsabilità. La rottura – voluta dal Gigante – è una di quelle circostanze eccezionali che illuminano una persona fin nel «suo animo più segreto».

Flaubert non si vuole obbligato a Laporte: quando questi rischia di affogare o di prendersi una polmonite, Gustave esclama semplicemente: «È un vero amico, costui!», ciò che significa che si limita a informare la nipote che l'Asiatico si conforma all'idea platonica di amicizia. Quando questo amico, al contrario, dopo aver passato giornate intere al capezzale del suo Gigante, si vede costretto a lasciarlo per un giorno o due, questi esclama con un po' di malumore: «Il mio compagno Laporte non tornerà che martedì (bisogna abituarsi alla solitudine come alla povertà e alla vecchiaia!)». \*\*\*\*\* Come osa parlare di solitudine, questo vecchio che ha voluto essere eremita e che un infermiere volontario ha curato un intero mese per amore? Certo, bisogna vedere anche, in questa parola, un rimprovero mascherato a Caroline. Gustave non è cambiato: come al tempo della sua infanzia, mostra le proprie piaghe per provocare il rimorso e la vergogna dei suoi carnefici. Ma nessun dubbio che Laporte non sia preso di mira: non gli si rimprovera nulla, ha altri obblighi dei quali si è pronti a tenere il debito conto. Tuttavia, basta che l'Asiatico cessi un momento, foss'anche per le ragioni più legittime, di dedicarsi al suo Signore, perché il rapporto tra uomo e uomo sia tagliato. Il passato non pesa per Flaubert, tranne che sia negativo, perpetuato dal rancore. Ma egli non tiene conto degli stati di servizio tranne che per esigere ancora di più. Gustave si contenta di *essere* – motore immobile; il che è un dare: e i sacrifici dei vassalli sono come dei gradini che conducono a lui, e ciascuno dei quali non ha altra funzione che di obbligare il vassallo a un più grande sacrificio. Il legame feudale consente a Flaubert di basare le sue aspre esigenze sulla propria passività. Tale è, quanto meno, la razionalizzazione e la commedia. Perché, se scostiamo questo abito superbo, scopriamo che codesta richiesta passiva e insaziabile somiglia un bel po' a quello che Mannoni chiamava «complesso di dipendenza». Questo autore, in realtà, faceva uso di tale nozione per spiegare i comportamenti dei *colonizzati*, a un certo stadio della loro storia. Ma, per l'appunto, il complesso di dipendenza appare, nell'indigeno, nel momento in cui il colonizzatore l'ha ridotto all'impotenza. Ed è proprio, effettivamente, l'esigenza passiva d'un impotente. O, se si preferisce, si tratta di uno stadio della lotta dell'oppresso contro l'oppressore. Questi ha



vinto quegli con le armi; dopo la disfatta una nuova generazione nasce, che continua il combattimento, servendosi, come di un'arma, della passività che le viene imposta: il colonizzato esige, senza stancarsi mai, nuovi favori, e costringe il Padrone alla generosità. E Mannoni fa notare che basta un rifiuto perché egli si distolga dal colonizzatore eletto, e ricada nella sorniona malevolenza dei vinti. Non è forse come uno sforzo dell'oppresso per costringere il vincitore a recitare almeno la parte del Signore, per trasformare la nuda oppressione in rapporti feudali, per farsi oggetto di dono, offrendo contro la generosità, ogni giorno affermata, del Padrone, la propria dipendenza ogni giorno più stretta? La passività *costituita* di Flaubert lo ravvicina alla condizione coloniale. La sua intenzione fondamentale – nata dalle frustrazioni originarie – è l'esigenza inerte, e senza tregua accresciuta, di un impotente che vuole umanizzare la propria sorte, iniettandovi un aspro vassallaggio. Di Laporte egli si fa il vassallo intrattabile, si pone nell'assoluta dipendenza del proprio amico; e stiamo ben certi che è cosciente della propria estrema rivendicazione: al limite, il Padrone deve dare la vita per lo schiavo. «Non è fatto per vivere», Gustave: l'ideale sarebbe che una morte volontaria giustificasse codesta vita soprannumeraria. Persuadendosi, per esempio, che Laporte ha rischiato la morte per venire ad accudirlo, egli si procura una calma provvisoria dell'animo: non era vitale, perché lo si è generato nel cattivo umore, perché lo si è curato senza amore, perché è nato maschio quando si desiderava una femmina; ma se qualcuno, allo scopo di perpetuare codesta esistenza indesiderabile, fa dono della propria vita, allora questo sacrificio è come un nuovo parto, e il figlio abbandonato, svalutato, si trova di colpo rivalorizzato. Beninteso, questo caso limite non si produce mai: ma ogni servizio reso a Flaubert è vissuto da lui come un simbolo e un'approssimazione della suprema generosità. Per tale motivo, si mostra insaziabile: non si è mai fatto abbastanza, se non si fa tutto. Egli sarà un vassallo cupo, ingrato, accigliato. Eccoci tornati al desiderio originario di Gustave. Colui che rompe i rapporti con Laporte non è il Signore generoso che per l'appunto dovrebbe porre la sua generosità nel comprendere o per lo meno nel «perdonare»: è il vassallo deluso nel suo complesso di

dipendenza, il quale non ha né i mezzi né la voglia di scusare il delitto inespiable del suo Padrone; rifiutando di rinnovare la cauzione, Laporte ha mancato al suo dovere assoluto, che è di garantire – e di riprodurre – la vita del suo vassallo: la madre si è allontanata, riabbottonandosi la camicetta; il bambino ritrova il proprio abbandono e i vecchi rancori, si vendica punendosi: attraverso codesta rottura, che gli spezza il cuore, opprimerà di rimorsi la madre snaturata.

Comprendiamo bene, tuttavia, che Gustave non può raccontarsi in codesti termini la propria avventura. Laporte è, e deve restare, suo inferiore. Dunque, tutto si rovescia: ciò che egli vive nella dipendenza e nel vassallaggio, lo esprime – a se stesso e agli altri – col discorso del principe. Nasconde a se stesso che la propria esigenza proviene dal bisogno – solo fondamento valevole; la considera un imperativo etico, e tanto più facile in quanto Laporte viene meno spesso la sera, che, da qualche tempo, si sottrae (*ai suoi doveri*) e poi infine che parte per Nevers, ciò che è perfettamente logico (è la sua sede), e tuttavia inammissibile (trascura Flaubert per i propri interessi). L'irrealtà s'insinua nella sofferenza e nella collera. L'orgoglio la consolida. E l'unico rifiuto di Laporte basta per squalificare tutta la sua dedizione anteriore. Nella famosa lettera del 28 settembre, che precede e provoca la rottura, vi è quella frase superba in cui la mutria del Padrone s'allea alla volgarità borghese:

«R. Duval ha accettato questo rinvio e (secondo una sua lettera) è felicissimo che Commanville possa uscire dalle mani del detto Faucon. Chi vi impedisce di fare altrettanto? Che cosa temete? Poiché fino ad ora non avete pagato nulla ed oggi non vi si domanda di pagare».

Stavolta, come ci si poteva attendere, Raoul-Duval, l'altro garante, è portato ad esempio. È lui il vero signore, l'uomo di qualità. Nemmeno a lui, del resto, si deve riconoscenza, dal momento che vi si dice che è *felicissimo*! Gustave dimentica soltanto una cosa, ed è che Raoul-Duval, al momento della scadenza, avrebbe i mezzi per farvi fronte e che Laporte non li ha più. Ma quale grossolanità volontaria in quel «fino ad ora non avete pagato nulla ed oggi non vi si domanda di pagare»! Verrebbe voglia di rispondere: «Ci mancherebbe altro!». In ogni caso, quali che siano state le

«mene» della coppia, è Flaubert in persona ad aver scritto quelle parole piuttosto disgustose; è lui che, pur sapendo come stavano le cose, rifiuta seccamente di prendere in considerazione il cambiamento sopravvenuto dopo il '77 nella situazione di Laporte; è lui che – pur pensando di suo nipote, l'abbiamo visto, che è un incapace e un mentitore – finge di non comprendere la legittima diffidenza del suo «carissimo» e presenta come un colpo di fortuna provvidenziale ciò che, in realtà, è peggioramento.\*\*\*\*\*

Collera violenta, ingiusta, ma irrealista: o, se si preferisce, insincera. Essa, in superficie, fulmina, ma copre un'angoscia esasperata. La verità gli sfugge nella sua lettera del 27 settembre: «*Queste faccende mi fanno crepare dal dispiacere*».\*\*\*\*\* Ed effettivamente, ne creperà. Ma comprendiamo bene, che la vera ragione della rottura, non è il rifiuto che Laporte oppone a Commanville, ma la lettera con la quale egli scarta Flaubert dalla discussione, e rifiuta, con dolcezza ma con fermezza, di prenderlo per arbitro. Il reale e l'irreale formano qui una miscela esplosiva: l'angoscia e il rancore per l'abbandono si uniscono alla rabbia esagerata di non poter continuare a recitare il proprio ruolo di dominatore. Dopo la rottura, che cosa resta? La sofferenza e il risentimento. È a questo punto, senza dubbio, che gli sposi Commanville sono intervenuti. Essi si sono travestiti da testimoni severi ed imparziali: «Dopo quel che ti ha fatto, *non puoi riconciliarti con lui*». Ne abbiamo una prova: per il Capodanno dell'80, Laporte manda una lettera a Flaubert. Invece di rispondervi, questi la fa avere a sua nipote, come per domandarle il permesso di scrivere a sua volta. Ella resta silenziosa. Gustave le scrive il 5 gennaio: «Non mi dici nulla della lettera di Laporte di cui ti ho inviato una copia?». Non una parola di più. È un timido invito: se Caroline gli dichiarasse che la rottura si è prolungata troppo, se essa gli consigliasse di «perdonare»... La nipote ha dovuto mantenere il suo giudizio, perché Gustave non restituisce a Bob i suoi auguri di Capodanno, e il solo accenno a Laporte che troviamo ancora sono queste poche righe in una lettera a Commanville del 5 febbraio 1880: «Avete ricevuto, non è vero, ieri sera una grossa busta contenente una citazione d'usciera per il 15 corrente. L'ho appena scorsa, e quel che vi ho capito era che veniva da *Laporte*. Mi sembra che la cosa sia *molto grave*... Mi

stupisco che Laporte, prima di richiedermi tredicimila franchi, non mi abbia reso i miei cinquecento. Che fare, se me li rende?... non avremmo più armi impugnative». Tre mesi più tardi, Flaubert muore di dolore, logorato dalle sue disgrazie finanziarie, e non avendo potuto sopportare quella rottura che ha provocato egli stesso. *Amava* il suo «vecchio solidale», ma l'orgoglio Flaubert l'ha obbligato a mascherare codesto umile amore ansioso e puerile, facendone per forza l'*analogon* di un'amicizia imperiosa e condiscente, quindi a non tollerarlo che dopo averlo irrealizzato. Ma codesto passaggio all'immaginario non ha impedito il sentimento vissuto di svilupparsi secondo le proprie leggi: lo ha semplicemente contagiato, al livello del discorso e dei comportamenti, di un'insincerità logorante.

D. – Egli e me

Lo specchio, l'abbiamo visto, è, per il bambino, un *ersatz* bloccato dell'altro. Egli tenta di sorprendersi, trascendenza trascesa, con i caratteri che egli ha per colui che lo trascende. Ma Gustave non è messo davvero in presenza dell'*essere-spettacolo* che è per chi lo circonda: non vede nello specchio che un quasi-oggetto – ciò è implicito: come potrebbe trascendere la propria trascendenza? – vi si ritrova come un «uomo senza qualità», intermediario, privo di consistenza, tra l'interiorità e l'esteriorità. Il suo riflesso lo conferma semplicemente nel sentimento inquieto della propria *visibilità*; questo carattere – comune a tutti coloro che vedono – prende in lui l'importanza del fondamentale: soffre, bisognerebbe dire, d'una *visibilità* ipertrofica: come potrebbe accadere altrimenti, dato che il bambino, alienato all'oggetto che è per gli altri, considera l'apparenza come l'essere assoluto? Anche quando è solo nella sua camera (corre allo specchio, non appena piange) è cosciente del suo *essere-visto*. Gli utensili lo designano, lo spazio che lo circonda è sguardo, le mura hanno orecchie. L'ammonimento non si ferma qui: egli si sente esistere al di fuori, nella città intera, in atto, e forse in permanenza, per coscienze che gli sfuggono e che lo contagiano di caratteri sconosciuti – si tratta di parenti, di amici della sua famiglia, di vicini di casa o di semplici passanti che l'hanno frequentato o visto, e che possono in qualunque momento farselo comparire dinanzi a sua insaputa. Egli è in pericolo nel mondo, la sua apparenza multipla, onnipresente, gli

sfugge; è ossessionato, anche nella solitudine, da questo voluminoso oggetto audio-visivo: il suo corpo-per-gli-altri. Bisogna circonvolvere tutti quei testimoni: qualificato dagli altri, deve agire su quel potere significante, disporre del proprio corpo in maniera da suggerire significati favorevoli. Il che lo conduce, lo abbiamo visto, a identificarsi immaginariamente col significante medesimo: colui che ride, e che egli installa in se stesso, e il maschio le cui mani lo palpano davanti allo specchio hanno questo di comune – benché l'uno rimandi al *pater familias* e l'altro alla *genitrix* – che sono entrambi i simulacri dell'agente che egli non può essere e che decide di lui.

Tuttavia lo specchio non è l'altro. Così, l'Operazione Riflesso non è mai intrapresa veramente, le intenzioni del bambino rimangono implicite, non potendo esplicitarsi senza distruggersi. In Caroline, egli crede di trovare il significante che gli occorre: dello specchio essa avrà la lucidità, ma non l'inerzia. Per tal motivo, le intenzioni di Gustave si precisano: nel corso dei suoi rapporti ludici con sua sorella, si trova condotto a fare la propria opzione fondamentale; lottava invano contro la derealizzazione, ora la assume e l'utilizza; *ha scelto l'immaginario*. Con questa conseguenza immediata, che la sua immagine gli sfugge: nello specchio vedeva un quasi-oggetto che egli cercava invano di totalizzare, dandosi lo sguardo dell'altro; per lo meno, si trovava di fronte alla sua materialità; o, meglio, al simulacro di questa. Ciò dipendeva dalla passività stessa dello specchio; Caroline, specchio umano, per quanto docile e affascinata, è attiva: non occorre di più perché il ragazzino perda il proprio riflesso. Questo *altro che egli è per gli altri*, nella misura stessa in cui, rifiutandosi di subirlo, tenta di guidarlo, egli non può più che immaginarlo. In ogni modo, questo essere-per-gli-altri – che considera il proprio essere-in-sé – rimane quel che era: un irrealizzabile. Ma, invitando gli altri a realizzarlo, così *come egli lo intende*, egli prende coscienza di farne *per sé* una irrealtà. Doppiamente: prima di tutto perché *immagina* l'oggetto che egli è per Caroline, poi perché l'*immagine* che tenta di dare di sé non corrisponde in nulla a ciò che prova e pensa per davvero: l'essere virile dalle mani maschie, che ride – ombra alla quale tentava invano di identificarsi – assume ora una robusta consistenza: è l'*agente*. Ma,

lo sappiamo, l'attività, interdetta a Gustave dalla sua costituzione, gli appare per l'appunto come il potere dell'Altro. Così, quando si mostra generoso, la sua impresa non può mancare di smascherarsi ai suoi propri occhi: egli non tenta di essere *un* altro, nella sua singolarità – persino quando imita un amico dei suoi genitori, o quando spinge fino alla caricatura i caratteri che gli vengono attribuiti – poiché codeste commedie, qualunque ne sia la trama, mirano a manifestare la generosità; è l'*Altro in generale* che egli rappresenta, l'Altro-soggetto di cui non può essere che l'oggetto. Si tratta di *sedurre* Caroline, perché essa gli dia *laggiù* le potenze di cui si sente *qui* frustrato, e proprio per il motivo che egli prova una tale frustrazione in permanenza. Si fa oggetto davanti a sua sorella perché essa lo *obiettivi come soggetto* o, se si preferisce, perché essa lo *realizzi* come generosità-oggetto. Con ciò stesso, il contrasto si accentua fra la sua realtà clandestina, cui egli giunge, per lo meno, al livello del vissuto, e i suoi comportamenti verso gli altri, che, ai suoi propri occhi, hanno ora l'unità di un ruolo. Ma non bisognerebbe concluderne che egli voglia spacciarsi per ciò che non è. Gli altri sono per lui degli esseri *reali*, che hanno il potere di dare alle cose e alle persone la loro realtà, o meglio, di *istituirli reali*: così, lungi dal pretendere d'imbrogliarli, quando si offre immaginario ai loro occhi, li sollecita – per lo meno in partenza – a dare all'immagine presentata una totale realtà. Come se dicesse loro: io non posso andare più in là, vogliate terminare voi l'opera; il vostro sguardo trasformi l'immagine irrealizzabile che io sono per me, in quella reale totalità che sono attraverso voi e per voi. Non potendo godere del suo essere-in-sé, Gustave tenta di orientare il modo con cui ne godono gli altri. Se l'operazione riesce, se gli altri credono, e soprattutto se affermano in sua vece che egli è proprio quale si mostra, egli si sarà ricreato. Non dispera neanche di recuperarsi: alla fine dell'impresa vi sarà coincidenza del soggettivo con l'oggettivo, non mediante un'interiorizzazione dell'oggetto esteriore, ma per assorbimento del per-sé da parte dell'in-sé. Ma *quest'Altro assoluto* che l'altro lo fa essere – altro dagli altri, altro da se medesimo –, non può, per essi come per sé, esistere se non alla terza persona singolare. Per essi, perché lo totalizzano all'infuori di loro, nel suo essere esteriore; per lui, perché il Signore è un ruolo – che non

trova la propria realtà se non attraverso gli occhi degli spettatori – e perché, nel momento stesso in cui vuole farsi realizzare da loro come *il Generoso*, egli tenta d'identificarsi con lo slancio di vassallaggio che li porta verso di lui. Ne consegue, in Gustave, una priorità assoluta dell'«Egli» sul «Me»: la sua realtà irrealizzabile gli arriva necessariamente come *altra dalla sua vita*. Eccolo trasportato sul terreno dell'attore. Per Kean, infatti, Amleto esiste alla terza persona: è un certo oggetto, creato come oggetto dal suo autore, il quale non gliene ha ceduto che l'esteriorità, cioè i detti e i gesti (persino il suo famoso monologo è *esteriore*), <sup>\*\*\*\*\*</sup> che lo spettatore, anche se s'incarna in lui, non afferra che *nel suo aspetto*, e che lui, l'attore, deve mostrare *nella sua apparenza*, riproducendo le parole e i gesti che Shakespeare gli ha affidato, come una *persona*, la cui interiorità non è mai data, ma deve semplicemente poter essere ricostituita. Kean si accosta ad Amleto come a un «Egli» nella cui pelle deve mettersi; e, per ottenere credito presso il pubblico, l'attore si manipola in interiorità per darsi irrealmente i sentimenti che si esprimono traverso quei comportamenti: l'interiorità è dunque, in lui, alienata a un'esteriorità prefabbricata; l'ipseità, o prima persona singolare, non è che un mezzo per manifestare la terza persona. E d'altronde, Kean non è – anche per gli spettatori – che un Amleto immaginario. Gustave, invece, s'immagina che il pubblico, se lui recita come si deve il Signore, lo ricompenserà riconoscendogli la realtà sovrana. Quel che vi è di fondamentale comune fra Kean e il ragazzino è che, sia per l'uno come per l'altro, il «tu», segno della reciprocità, è impossibile: essi sono, sulle tavole del palcoscenico, intoccabili, separati dai testimoni più ancora dalla fiamma dell'immaginario che li avvolge, che non dai lumi della ribalta; e come parlare se non in terza persona di colui che sostituisce la comunicazione con l'*apparenza*?

Caroline, tuttavia, dà del tu a suo fratello: gli è che la rottura delle comunicazioni non è completa: egli si prodiga per lei, la diverte, vi è, l'ho già segnalato, una certa verità nei loro rapporti. Gustave, comunque, non ignora che la gratitudine di sua sorella si rivolge al personaggio che egli recita e che dice *Io* con la sua bocca, ma di cui il piccolo attore non può parlare in prima persona. In seguito, il ragazzino prende l'abitudine di

pensarsi come un EGLI. L'Io non è spesso in lui che un travestimento: in realtà, Gustave si raggiunge attraverso la mediazione degli altri; il motivo è che vuole subornare i testimoni con una doppia operazione: la cerimonia dell'apparire e la vocazione costante di codesta cerimonia (a guisa di ricordo o di profezia). Se ne troveranno cento esempi nella sua Corrispondenza: «Ero abbastanza bello?» domandò ad Ernest (falsa interrogazione che non è se non un mezzo per suscitare in Chevalier un'affermazione). «Come energumeno sarò bello.»\*\*\*\*\* Alla Musa, fin dall'inizio del loro legame: «Dimmi come ti appaio? In quale modo la mia immagine viene a imporsi ai tuoi occhi?». Se rammenta ai suoi corrispondenti un ricordo comune, si mette al loro posto e si descrive come essi hanno dovuto vederlo: «Ti ricordi, vecchio mio, del pasticcio di allodole che ho inghiottito da me solo un Venerdì Santo, del vinello di Collioure che sorbivo così in fretta?». Soltanto un testimone può esclamare: «Quel vino che sorbivi così in fretta». Gustave, affascinando Ernest con parole, cerca di costringere questi a reinventare il suo ricordo per recuperare la scena attraverso la memoria del suo amico; egli anticipa su Ernest e si rivede, con gli occhi un po' scandalizzati del suo amico, come un Pantagruelle blasfemo. Capita anche che egli si descriva al presente, nell'avvenire, non quale egli è o sarà, ma come Chevalier, se ci fosse, potrebbe vederlo. «Farò del "Mont-Doré" a mio agio completo, fumando la mattina la mia pipetta sui viali e la sera il mio sigaro sulla place Saint-Ouen, aspettando con sussiego, l'ora della lezione al Café National». Oppure, si presenta quale altri l'hanno veduto: «(a proposito di una discussione in collegio) Sono stato magnifico. Tutti gli allievi del mio banco erano commossi dal baccano che facevo». A sua madre scrive da Malta: «... Quanto a me, passeggiate sul ponte, pranzi con lo Stato Maggiore, soste sulla passerella, fra i due tamburi, in compagnia del Comandante, dove mi pavoneggio in atteggiamenti alla Jean Bart, col berretto sulle ventitré e il sigaro in bocca... La sera contemplo i flutti e sogno, drappeggiato nella mia pelliccia come Childe Harold. Insomma, sono un vero guappo. Non so perché, ma sono adorato a bordo. I signori mi chiamano Papà Flaubert, talmente, a quanto pare, la mia testa fa figura sul liquido elemento»\*\*\*\*\*



Si dirà che egli non intende che rassicurare la madre? È quanto mostra di fare nelle righe che seguono. Ma, in tal caso, bisognerebbe riconoscere che lo fa piuttosto male: «Vedi dunque, povera vecchia, che l'inizio è brillante, e non stare a credere che il mare sia stato calmissimo; al contrario, il tempo è stato un po' duro, il vento di levante ci ha fatto ritardare di dodici ore». La signora Flaubert è stata certamente contenta di sapere che Gustave è buon marinaio. Ma l'ultima frase è fatta per ispirare inquietudine a quella donna paurosa e pessimista; e questo, il suo figliuolo non può ignorarlo: non ha ancora fatto metà della traversata e deve riprendere il mare; da Malta ad Alessandria, se c'è burrasca, il battello – si dice «la povera vecchia» – avrà cento occasioni di andare a picco. Ma Gustave, orgoglioso di essere un guappo, non può trattenersi dall'insistere sui pericoli corsi. Quel che gli piace, tutto sommato, è incitare sua madre a immaginarsi questo EGLI, per lui irrealizzabile («Non so perché», «a quanto pare») che la sua bonaria prosopopea e i suoi atteggiamenti hanno indotto i marinai a realizzare. Il generoso Signore fa dono alla signora Flaubert d'un Gustave adorato, adorabile, Jean Bart e Childe Harold insieme. Tra i «Signori» di bordo e lei, egli fa da mediatore, giacché è per lei che egli riassumerà e totalizzerà l'oggetto che è per loro.

Talvolta, d'altronde, quando tenta di agire in anticipo sull'opinione che gli altri hanno di lui, *sollecitandoli ad attenderlo* sotto un qualunque aspetto, dunque di realizzarlo, in avvenire, alla terza persona, non si dà neanche la pena di personalizzare il testimone: abbozza un quadro, dove si fa entrare insieme ai suoi corrispondenti: annuncia a sua sorella Caroline che tornerà ben presto: «Badate di avere delle belle guance, perché ho fame di baciarle. Come mi ci butterò! Decisamente, quando ci penso, non potrò impedirmi di farti un po' di male, come tutte le volte in cui i miei bacioni da balia fanno tanto chiasso che la Mamma dice “Ma lasciala stare, quella poverina!” e che tu stessa, esausta, e respingendomi con tutt'e due le mani, dici: “Ehi, buon uomo!”». Ciò che conta in questa descrizione è il *quadro* obiettivo che codeste tre persone hanno costituito spesso e che fra poco torneranno a costituire. Ai loro propri occhi? No certo: nessuna di loro può vedere la scena tutta intera. Diciamo piuttosto che, in questo caso, è la luce a essere

sguardo, ad avvolgere il terzetto e ad esaltare la visibilità di ciascuno. In effetti, per la mediazione di questo sguardo, è Caroline che è presa di mira: essa deve aspettarsi di figurare un giorno in codesta pittura a rilievo che dispone due donne amorose intorno a un gigante buono, il cui amore stesso è devastatore.

Nelle lettere a Louise, il procedimento è ancora più evidente. Noi sappiamo che egli desidera e teme la dominazione sessuale della Musa: ragion di più per recitare a distanza le parti di dominatore. Egli tenta di persuaderla di essere un iper-maschio, che da lui essa riceve *il dono del piacere*, da vassalla innamorata: «Mi ricorderò sempre l'espressione della tua testa quando stavi ai miei ginocchi, per terra, e il tuo sorriso ebbro quando ci siamo lasciati. – Ripenso al nostro ultimo incontro, il tuo volto era tutto un sorriso, sbalordita d'amore e di ebbrezza». Ebbra di voluttà, sbalordita: Louise non credeva che un tal uomo fosse possibile; «Ti ricordi le mie carezze violente, e come erano forti le mie mani? Quasi tremavi! Ti ho fatto gridare due o tre volte». Da Croisset, le descrive in anticipo il loro prossimo incontro e s'impegna a risuscitare quello sbalordimento: «Voglio che... tu sia stupefatta di me, e che tu ti confessi, nell'anima, che non avevi neanche sognato trasporti simili». Questa promessa, se ancora ve ne fosse bisogno, basterebbe a dimostrare che il desiderio di Gustave è insincero. Non è al corpo di Louise che si rivolge. O, per lo meno, non solamente: Gustave vuole, penetrando la sua amante, ricongiungersi al riflesso che ha suscitato in lei e, contemporaneamente, identificarsi con l'abbagliamento provocato. La sua erezione è, essa stessa, un *gesto*.<sup>\*\*\*\*\*</sup> Così, non dubitiamone, l'atto sessuale, a Parigi o a Mantes, è compiuto assai bene, spesso ripetuto;<sup>\*\*\*\*\*</sup> ma tutto vi è falso – dalla parte di Flaubert. Costretto a «prendere»; per ottenere da lei ciò che veramente vuole – «quando egli era *in deliquio*, essa lo rianimava con numerosi bacetti sugli occhi»<sup>\*\*\*\*\*</sup> – egli non è eccitato che dalla propria immagine che egli vuol costringere Louise a realizzare: *in lei*, egli si fa Signore del piacere, toro. Ma *in terza persona*, mentre la sua ipseità tenta di fondersi con l'intimità vissuta della sua amante «in deliquio».

Si potrebbero moltiplicare le citazioni. Non ne mantengo che una, la più significativa. Essa figura in una lettera che Gustave scrive a Ernest per fargli parte della morte di Alfred. Altre lettere, contemporanea una, tardive le altre, ci fanno sapere che egli ha considerato quella fine come una liberazione per Alfred e, più segretamente, per se stesso, che, del resto, il tradimento e la rottura hanno avuto luogo molti anni prima, insomma che neppure quella morte ha disarmato il rancore che il matrimonio di Le Poittevin ha suscitato in Flaubert. È a questo livello che si può situare la ipseità, il vissuto, e che l'Ego di Gustave, polo del riflettuto, potrebbe apparire alla sua coscienza riflessiva. Ma è proprio questo che egli passa sotto silenzio o che evoca attraverso allusioni che dovremo decifrare. Gli è che codesti sentimenti gli appaiono, la maggior parte del tempo, come determinazioni non autenticate dalla sua sensibilità. Non potendo essere ufficializzato, il soggettivo conserva per lui l'inconsistenza profana della *doxa*. In codeste circostanze solenni, egli ricorre all'Altro per farsi attribuire ufficialmente il sentimento sacro che loro conviene e che egli non sente. «Alfred è morto otto giorni fa, a quest'ora (mezzanotte). L'ho seppellito giovedì scorso. Ha sofferto orribilmente e si è visto finire. Tu sai, tu che ci hai conosciuti nella nostra gioventù, se lo amavo, e quale pena ha dovuto procurarmi questa perdita. Ancora uno di meno, ancora uno di più che se ne va. Tutto mi crolla d'attorno. Mi sembra talvolta d'essere molto vecchio», ecc. Ecco una cosa lusinghiera per Ernest: questo sostituto che veniva accusato, poco tempo prima, di sprofondare nella stupida spocchia e nell'imborghesimento, ora lo si prende a testimone; egli solo è capace di apprezzare il dolore di Gustave nella sua giusta misura. Qualcosa, tuttavia, trattiene dall'intenerirsi: la stessa, immagino, che avrebbe impedito ad Ernest di gustare questo attestato di fiducia. Sì, Chevalier *li* ha conosciuti. Non «nella loro gioventù», ma fin dalla loro infanzia. Solo che non si è limitato a conoscerli: li ha amati, ha condiviso la loro amicizia; più tardi, a Parigi (è proprio quello che gli si rimprovera) ha frequentato Alfred assiduamente. Ammettendo che non abbia avuto per lui tutto l'amore che gli dedicava Gustave, è una ragione questa per rifiutargli il diritto di soffrire per quella morte? Non una parola su un dolore che Flaubert doveva, non

foss'altro che per cortesia, considerare possibile. Perché non ha scritto: «Mio povero Ernest, Alfred è morto, so quale pena ti procurerà questa perdita»? No: oggi è al «bravo Ernest» che si destina questa lettera. Crede forse che Chevalier resterà insensibile a questa notizia? Al contrario, ed è proprio per questa ragione che egli non ne parla: alla morte del marito, la vedova trionfante fa proibire all'amante desolata di seguire il funerale. Era *mio, sono io* che lo piango. C'è da credere che quei ragazzi formavano un terzetto? Ma via: Ernest ha avuto l'onore d'essere il testimone di un'amicizia miracolosa, ecco tutto.

Ma immediatamente, il terzo ladrone, squalificato, assume nelle sue nuove funzioni una importanza considerevole. Se è testimone, che testimoni! Poiché non è degno di condividere il dolore di Gustave, tocca a lui riconoscere e istituire codesta sofferenza in tutta la sua ampiezza. Quando Flaubert scrive svelto, la sua penna tradisce le sue intenzioni profonde: «La pena che questa perdita *ha dovuto procurarmi*». Chi parla? Non può essere un *soggetto*: cosciente di ciò che prova, questi direbbe molto semplicemente: «la pena che mi ha procurato questa morte». Non è nemmeno quel che direbbe Chevalier rivolgendosi a Gustave: se Ernest avesse scritto una lettera di condoglianze al suo amico, anche lui avrebbe usato l'affermazione diretta; nella frase che Gustave gli suggerisce, c'è come un dubbio, l'abbozzo di una riserva: anche se codesta lieve reticenza corrispondesse alla sua vera opinione, Chevalier si guarderebbe dallo scriverla. «La pena immensa che questa perdita ti ha procurato.» Uno soltanto, dunque, può parlare: se si cambia il «tu» in «io», l'«io» di Gustave si vede trasformato, per la struttura stessa della frase, in un «Egli»: Ernest, che parla agli altri di quell'Altro che è Gustave per lui, ecco il solo soggetto possibile: dirà loro: «Povero ragazzo! So quanto *egli* amava Alfred. Che pena ha dovuto procurargli questa perdita». Con questo ambiguo giro di frase vengono introdotti due significati. *Da una parte*, Gustave concede ad Ernest che è impossibile di garantire incondizionatamente la forza e la sincerità di sentimenti che non proviamo noi stessi, quand'anche si conoscesse dall'infanzia colui che li prova: «Secondo ogni probabilità, codesta morte *ha dovuto* procurargli un colpo terribile; personalmente ne sono convinto, ma è soltanto un'opinione,

io non mi trovo nella sua pelle». Tanta prudenza, tanta riservatezza, vengono proposte perché sono di tal natura da sedurre l'anima moderata del Sostituto: che cosa rischi? tu non t'impegno, fai delle congetture. Se d'altronde esse lo decidono a testimoniare, l'interlocutore, ritrovandole nell'affermazione *con riserva* di Ernest, ne resterà più impressionato che da una informazione troppo categorica. *D'altra parte*, un elemento normativo si insinua, sornione, in quello che si presenta come un semplice giudizio ipotetico: per Gustave, la sua pena è un dover-essere: così com'è, per restar fedele al suo amico morto, a se stesso, alla loro esaltante amicizia, *bisogna* che soffra pene infernali. Tocca a Ernest realizzare codesto essere e codesto patimento immaginari: basterà che egli ne faccia parte agli altri; il dover-essere s'indirizza anche a lui e prende l'aspetto d'un comando: tu hai avuto la fortuna di conoscerci, sta' attento: saresti arido di cuore e sciocco se tu non fossi *certo* che lo amavo più della mia vita e che crepo di dolore. Così, la lusinghiera apostrofe – tu, nostro unico testimone – contiene in verità una perfidia e un ricatto appena dissimulati. Ma soprattutto essa indica il bisogno che Gustave prova di sentire *in terza persona* – e con la mediazione di un altro che testimoni innanzi ad altri – ciò ch'egli non riesce a provare in prima persona. \*\*\*\*\*

Crede per davvero che riuscirà a manovrare Ernest? Ci s'impegna veramente? Ne ha almeno voglia? No. Non gli dispiacerebbe, certamente, se la gente si dicesse in un orecchio: Gustave è colpito da un male sacro. Ma come? Chevalier si trova a Calvi, circondato da persone che non conoscono Flaubert e che gli sono perfettamente sconosciute; questi, d'altronde, non prova più per il suo amico d'infanzia se non una mescolanza d'animosità biliosa e di sprezzo. Perché terrebbe tanto a convincerlo? Effettivamente, la sola importanza che Ernest rivesta agli occhi di Gustave, gli viene dal fatto di essere stato il testimone della loro vita. Perciò si persuade che *laggiù*, a Calvi, una coscienza imborghesita – ma proprio per questo teste a discarico tanto più valido – lo riconosce per vedova inconsolabile di Le Poittevin. E, per convincersene anche di più, il meglio è di fare appello alla sua testimonianza, come se il contenuto di questa fosse assicurato in anticipo. Quando Gustave istiga Chevalier e gli impone di portarsi garante della sua

sofferenza, non si tratta, una volta di più, che di un gesto, il cui vero scopo non è tanto di persuadere il Sostituto di Calvi, quanto di consolidare in Flaubert la credenza che egli *esiste-sofferente*, laggiù, per il suo ex-amico; tutto accade come se egli si dicesse: la mia pena è stata veramente atroce, Ernest lo sa, lui: non ha dubitato un solo istante che questa morte mi abbia messo a terra: prova ne sia che mi rivolgo a lui; la sua prossima lettera mi affermerà che ha valutato la mia infelicità. È dunque Gustave solo a essere in causa: il suo compagno non è stato che il mediatore tra essa e lui; Flaubert non lo immagina latore della notizia – «quale pena ha dovuto procurargli questa perdita» – se non per poter pensare a quell'«Egli» devastato che è per quella coscienza lontana. Piuttosto che far apparire il suo Io come quasi-oggetto trascendente all'orizzonte della sua coscienza riflessa, Gustave preferisce spesso produrre una riflessione immaginaria *su* la coscienza reale, ma irriflessa, che egli suppone che gli altri abbiano di lui. Entra nel loro pensiero, lo vede come se fosse il proprio, e l'oggetto che appare come il polo trascendente dei loro giudizi e dei loro sentimenti, è lui stesso in terza persona. In questi momenti, egli vive il suo Ego irrealmente, come un *Egli* tutto carico della realtà che gli attribuiscono i suoi spettatori. La ragione è, come abbiamo veduto più su, che non abbia i mezzi per esercitare quella che io chiamo una riflessione complice: quando gli succede, in effetti, di riflettere, è già nelle mani degli altri – cioè, in partenza, dei suoi genitori – di conseguenza, il suo Ego *reale* gli appare in parte alienato – cioè come Alter Ego – in parte lacunoso – ignora su tanti punti ciò che gli altri pensano di lui – in parte molle, velleitario, instabile, inebetito. Fra quell'io alienato, mal definito, e quell'Egli recuperato sugli altri, egli non fa molta differenza – tanto più che non ha i mezzi per distinguere radicalmente il falso dal vero. Egli passa dall'«*Io è un altro*», questa realtà che lo derealizza, a «*L'Altro è me*», riflessione irreale, riguardante le coscienze degli altri e la maniera con cui, circonvendendole e con i suoi gesti, se ne fa significare. Ciò che vuol dire, tutto sommato, che egli dispone di due unità sintetiche del vissuto, la più recente delle quali, immaginaria, è messa innanzi per salvarlo dall'altra. È in parte per questa ragione che si spiegherà l'importanza del tema del raddoppio nelle sue opere.

Andrà più lontano ancora: da un estremo all'altro della sua vita, si dà dei soprannomi e li conserva, diversi a seconda degli spettatori. Per George Sand egli è il trovatore, il baccellone, papà Broccolo; per Caroline Commanville, la Tata, il Vecchio, il Tontolone, il Canonico di Siviglia; per i Lapierre (e per la Sand), San Policarpo; per la signora Brainne, «Suo Eccessivo»; per Laporte, il Gigante, ecc. Ciascuno di questi nomignoli rappresenta un ruolo: esso indica insieme ciò che lo spettatore prescelto si aspetta da Gustave, e l'insieme dei gesti che questi si ripromette di fare per rappresentarsi quale ci si attende che sia. In realtà, egli *impone* codesta attesa e s'impegna con giuramento a soddisfarla. Va da sé che codesti personaggi, sotto nomi differenti, non sono aspetti vicini o complementari di una sola e identica *persona*. Per tal motivo, non vi è differenza qualitativa tra il fatto di «fare la risata del "Garçon"» (cioè di proiettarsi in lui perché un pubblico lo rimandi a se stesso *come* «Garçon») e quello di dichiararsi l'Eccessivo della signora Brainne. Prova ne sia che i Lapierre, buon pubblico, gli fanno gli auguri per la *sua* festa nel giorno di San Policarpo. Ciò vuol dire che partecipano al giuoco e che l'impresa è collettiva: il pubblico *conosce il suo ruolo*, come ai tempi del Collegio Reale. Esso partecipa al gioco quanto basta per far sapere che prende l'attore sul serio, che Kean l'ha veramente persuaso di essere Amleto:

«Sono ancora tutto sbalordito dalla festa di San Policarpo. I Lapierre hanno superato se stessi!!! Ho ricevuto quasi trenta lettere spedite da diverse parti del mondo. L'Arcivescovo di Rouen, sei cardinali italiani, dei vuotacessi, la corporazione dei lucidatori di pavimenti, un mercante di oggetti religiosi, ecc. mi hanno indirizzato i loro omaggi. Come regali, mi hanno dato... un ritratto (spagnolo) di San Policarpo, un dente (reliquia del Santo), ecc., tutte le lettere, ivi compresa quella della signora Régnier, avevano come intestazione, il volto del mio patrono. Dimenticavo un *Menu* composto di piatti tutti intitolati alle mie opere. Sono rimasto proprio commosso dalla pena che si erano presi per divertirmi. Sospetto il mio discepolo di aver largamente cooperato a codesti amabili scherzi...».

Il «discepolo» ha cooperato senza dubbio. Ma il collaboratore principale è Gustave stesso. Ha assunto alcuni tratti del Santo – o piuttosto uno solo:

l'eccessiva Hhhhhindignazione (*sic*) contro il secolo – e vi allude continuamente nelle sue lettere e in pubblico, dalla lettera a Louise del 21 agosto '53, generalmente nei medesimi termini, per ben ribadire il chiodo.\*\*\*\*\* Tuttavia qualcosa evolve lentamente: il suo rapporto col Santo. Dapprima, egli «diviene come..., poi egli è come...». Quindi – periodo di transizione – il «come» è soppresso, senza che l'identificazione sia spinta fino in fondo: «(io sono) un vero policarpiano». Per finire, egli firma tranquillamente «S. Policarpo» le sue lettere a Lapiere. Il processo di assimilazione è terminato. Naturalmente, quando i suoi amici, così vivamente sollecitati, «ci marciano», quando pensano di festeggiarlo ogni anno sotto il nome del Santo, finge di non cascarci: sono degli amabili scherzi: si è voluto soltanto «divertirlo». Ma quegli anniversari sono il risultato di parecchi anni di sforzi pazienti: voleva che lo si istituisse San Policarpo e ci è riuscito; il suo pubblico, abilmente manovrato, significa Gustave come quella *faccia dell'Altro* che il Santo Indignato rappresenta. E, senza dubbio, egli ha ragione: i Lapiere *fincono di credere*: si irrealizzano nella misura in cui pretendono di realizzare, con i loro comportamenti, il personaggio che egli propone loro. Non importa: ciò gli basta. *Prima* della cerimonia, egli non era che un Policarpo irrealizzabile per un pubblico reale; mentre essa si svolge, egli è un reale Policarpo per un pubblico che si è suggestionato al punto d'irrealizzarsi: l'irrealtà, essendo in tal modo assunta dagli altri, fa posto, in Flaubert, a una speciosa realtà, la cui non-verità è sentita laggiù, presso coloro che ne hanno assunto il peso. La de-personalizzazione è spinta, stavolta, all'estremo, Gustave non sa più se è soggetto e oggetto, il suo Io è un Egli e il suo Egli è un Io.

Torneremo su questo argomento tra poco, quando studieremo la *persona* di Flaubert, cioè a dire i diversi avatar del «*Garçon*». Basta notare qui che la rivoluzione personalizzante che genera la dicotomia dell'Egli e dell'Io (l'uno, Signore sadico, l'altro, bambino masochista) non fa che aggravare, a questo stadio, l'emorragia del suo essere. Il bambino ha preso assai presto coscienza di questa fuga, e ha tentato di bloccare l'apertura dalla quale la sua realtà sfuggiva nell'immaginario. Questa nuova rivoluzione l'avrebbe salvato con minor spesa, forse, dello stress che farà di lui, più tardi,



l'Artista, se certe ragioni, di cui avremo modo di parlare, non gli avessero impedito di andare fino in fondo al suo tentativo. È di questo che tratteremo per prima cosa, perché esso ha rappresentato, nonostante il suo smacco, un ruolo capitale nella personalizzazione di Gustave: per la prima volta, il bambino assume una visione globale della propria situazione e cerca di cavarsi d'impaccio coi mezzi a portata di mano: dagli otto ai dieci anni, egli interiorizza i rimproveri che gli vengono rivolti e fonda su di essi un nuovo convincimento: egli è attore.

---

\* Il loro senso e la loro funzione, al contrario, non hanno cessato di variare, poiché ogni rivoluzione li colloca in un insieme più ricco, più differenziato e meglio integrato: è a partire dalla ritotalizzazione, in una data congiuntura, a qualunque livello essa operi, che le determinazioni costituenti sono esse stesse determinate come assimilabili o non assimilabili e, in quest'ultimo caso, si vedano assegnare un compito – reale o immaginario – secondo che l'integrazione sia effettiva o immaginata.

\*\* In un altro senso, tuttavia, l'irrealizzazione dev'essere considerata come totale in ogni caso. Ma non è questo che conta, qui.

\*\*\* Si è capito: la preoccupazione generale di *rendere* Amleto, finisce per diventare ossessiva, di modo che ogni circostanza della vita reale è colta come un motivo di derealizzazione.

\*\*\*\* Non pretendo che la irrealizzazione sia continua. Basta un niente perché essa lasci il posto al cinismo (accesso irrefrenabile di riso in palcoscenico, parole scambiate sottovoce con una attrice in barba al pubblico, ecc.), ma non occorre di più neanche per passare dal cinismo all'esaltazione e allo sfruttamento irrealizzante di questa. Gli è che tutto accade nel quadro di un progetto generale d'irrealizzazione, nel quale i ritorni del reale sono semplici incidenti di percorso.

\*\*\*\*\* Ciò che lo sostiene nel suo sforzo, e forse senza sforzo irrealizzato, è la sua impostazione assieme di posizioni, di movimenti e di atteggiamenti, indicati dall'autore o dal regista. Si sente spesso un interprete, durante le prove, dire che *non sente* l'indicazione che gli è fornita: «Recitare questa battuta, seduto? Dire quest'altra risalendo verso il fondo? No, vecchio mio, *non lo sento*». Il *sentire* – e l'atteggiamento aiuta la parola – rappresenta qui una mediazione tra le sensazioni reali (cinestesia, coenestesia, posture) e il loro sfruttamento attraverso l'immaginario: se egli si alza per parlare, questo brusco balzare dalla poltrona lo disporrà, nell'irreale, a sentire quell'indignazione che ha fatto saltare in piedi il personaggio.

\*\*\*\*\* Tra poco vedremo che, in Gustave, ciò non è vero.

\*\*\*\*\* Se io non avanzavo, i tedeschi sparavano; se avanzavo, mi trovavo sotto il fuoco dei francesi. Optai, tuttavia dalla parte dei tedeschi, il pericolo era maggiore: non mi avrebbero mancato. Ma tale opzione, imposta dalle circostanze, era così poco *mia* da apparirmi come parte integrante del ruolo che avevo da recitare.

\*\*\*\*\* Merleau-Ponty, *Signes*.

\*\*\*\*\* Colui che si sente istituito (dall'amore materno, ecc.) e che decide sovranamente, in tutta sicurezza, non ha bisogno degli altri per dare un nome ai propri sentimenti: s'impegna con sicurezza. Notiamo che tale sicurezza soggettiva non cambia nulla al carattere *probabile* del quasi-oggetto.

\*\*\*\*\* Cfr. il racconto del secondo narratore in *Novembre*.

\*\*\*\*\* Non occorre loro molto tempo per giudicare un pubblico. Secondo i casi, recitano stringato, si prendono qualche libertà o forzano gli effetti, ecc. Ma per azzeccare codesta interpretazione d'una sera,

è indispensabile che essi non siano tutto il tempo nel segreto di ciò che fanno. L'avvertimento «pubblico sostenuto» o «pubblico domenicale» o «pubblico gelido, attenzione!», rimane in essi come uno schema direttivo e, quasi costantemente, non verbale.

\*\*\*\*\* È precisamente ciò che Hegel chiama *pathos*. Si sarà compreso che è in *questo senso* che abbiamo usato la parola nelle pagine precedenti.

\*\*\*\*\* È per questa ragione che le nostre fotografie, o un film dove figuriamo, sono più rivelatori per noi d'uno specchio. L'atteggiamento che ho preso davanti al fotografo, i gesti che ho compiuto davanti alla macchina da presa, sono miei, li riconosco, ma posso osservarli nella misura in cui, nel momento *che guardo*, non prendo più quell'atteggiamento, non faccio più quei gesti: la mia immagine, liberata di me, tende a diventare *quella di un altro* e io tendo a giudicarla con gli occhi degli altri.

\*\*\*\*\* Come ci si può aspettare, un terzo tema appare *per reazione*: lo specchio *libera dagli altri*, è il rapporto di sé con se stessi. Le nostre sole vittorie, dice a Louise, per consolarla di uno smacco, sono quelle che riportiamo davanti al nostro specchio. E, a Louis Bouilhet, che «fa il depresso»: «Suvvia, piccoletto! bercia da solo nella tua camera. Guardati nello specchio e rialza le tue chiome» (*Correspondance*, t. <sup>II</sup>, p. 237, 4 settembre 1850). Ma le situazioni a proposito delle quali questo tema è evocato (disfatte nel secolo) fanno vedere abbastanza che è ispirato da un orgoglio di reazione e, per ciò stesso posteriore agli altri due. Beninteso, lo specchio non ha qui che un ruolo metafisico: Flaubert dice alla Musa, all'Alter Ego: basta che possiamo essere contenti di noi stessi: siamo i nostri propri giudici. Ma la scelta della metafora lascia intendere molte cose: Gustave sceglie per immagine del *per-sé* l'oggetto che manifesta, in un miraggio, il suo *essere-per-gli-altri*. Non è uno strapparsi dalle mani degli altri, ma un mettersi in quelle degli «*happy few*» immaginari, disposti a riconoscere il suo merito.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>I</sup>, p. 182, 15 giugno 1845.

\*\*\*\*\* L'ha detto in molte maniere, mai però così chiaramente come in una lettera a Louise del 1852: «Nulla v'è di serio in questo basso mondo, se non il riso» (*Correspondance*, t. <sup>IV</sup>).

\*\*\*\*\* Allusione trasparente – ma l'intenzione della quale, *per lui*, forse non si rende esplicita – alla *fellazione*, di cui vedremo che era ghiotto.

\*\*\*\*\* La sessualità non è effettivamente né causa né effetto, essa è totalizzazione del vissuto attraverso il sesso, ciò che significa che essa riassume in sé e sessualizza tutte le strutture che caratterizzano una persona; inversamente, d'altronde, ogni totalizzazione del vissuto, quale che ne sia il senso, riassume in sé e totalizza, superandole verso un altro scopo, le strutture sessuali: soltanto la situazione definisce il punto di vista totalizzatore, ciascuno dei punti è, in rapporto a ogni altro, in una reciprocità di prospettive e non ve n'è nessuno che sia privilegiato. Per esempio, non vi è alcuna alienazione economica o pratica che non possa e non debba essere vissuta in certi momenti come alienazione sessuale. L'ordine delle mediazioni, certamente, è sempre il medesimo, ossia vi è una gerarchia oggettiva delle strutture, ma codesto ordine dialettico non decide, di per sé, del modo con cui viene vissuto: è ciò che Marx ci fa intendere quando parla della reazione delle super-strutture sulle *infra-strutture*, da cui queste sono derivate: così, può render conto dei due aspetti della dialettica che sono la *gerarchia* (irriducibilità di ogni livello di essere al livello inferiore che l'ha prodotto) e la *circolarità*.

\*\*\*\*\* Scrive lui stesso, nell'ultimo anno della sua vita, alla signora Brainne: «Perché non sono un "femminile" come dite voi! Lesbo è la mia patria. Ne ho le delicatezze e i languori». È impressionante che si descriva a una donna che gli piace notevolmente, *come una lesbica*. E siccome la lettera è abbastanza galante, è un modo di mostrarle che egli la desidera *da lesbica*. Quanto a sapere quale di queste due donne sarebbe stata la più attiva, un'osservazione di Edmond Goncourt del 1881 consente di deciderne: egli cena il 9 aprile in casa della signora Brainne «la cui ampia bellezza produce su di me un poco dell'intimidazione che ispirano le gigantesse dei baracconi».

I suoi migliori amici sono stati certamente oggetto di affetti di carattere omosessuale, ma platonici. Alfred, Maxime, Louis. Penso soprattutto a Maxime che lo ammirava e che gli dedica il suo primo libro *Solus ad Solum*. Si scambiarono degli anelli. Du Camp scrive: «Ci scambiammo degli anelli. Fu una

specie di fidanzamento» (*Souvenirs littéraires*). Quando fa il suo primo viaggio all'estero, manda a Flaubert lettere voluminose e appassionate: «Ti amo, ti amo; ti abbraccio al punto di soffocarti». I sentimenti di Gustave sono del medesimo ordine: «Com'eri giovane in quei tempi! Come eri grazioso! E come ci siamo amati!». Gustave era, secondo una frase di Gautier riferita da Du Camp, intorno a quell'epoca, insolente di bellezza. Du Camp non era brutto neanche lui, alto anch'egli, riccioluto, occhi brillanti, volto regolare. È lui che, nella loro coppia, rappresenterà per qualche tempo il ruolo dell'uomo.

Enid Sterkie accusa assai ingiustamente il povero Louis Bouilhet d'aver avuto un commercio pederastico con Flaubert. Ella si basa su brani inediti di lettere di Gustave a Bouilhet che non mi sembrano affatto convincenti. Questo, per esempio: «In questo momento ho l'appercezione di te, in camicia davanti al tuo caminetto, mentre hai troppo caldo e ti contempi l'uccello». Avremo tra poco occasione di parlare del *tono* generale delle lettere che si scambiano tutti questi giovani; si vedrà che questa somiglia a tutte le altre. Con Laporte, negli ultimi anni della sua vita, Gustave si comportava come un'amante imperiosa e viziata. Torneremo con comodo su queste passioni complesse; per il momento, studiamo la pulsione sessuale nella sua brutalità immediata e perentoria.

\*\*\*\*\* A Louis Bouilhet. Fine dicembre '49-primi di gennaio '50. *Correspondance*, t. II, p. 140.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. II, p. 209. Dunque l'acqua è donna.

\*\*\*\*\* Per la ragione che Gustave si è assunto alcuni di essi, per esempio in *Novembre*.

\*\*\*\*\* *Souvenirs*, pp. 74-76.

\*\*\*\*\* Gustave è un bel bambino; glielo dicono. Questa riputazione lo incita a spingere irrealmente codesta bellezza all'estremo. Si fa femmina, lui che avrebbe orrore di essere effeminato, perché la donna è l'oggetto d'arte perfetto, l'assoluto desiderabile e il legame del turbamento carnale, del godimento. Effettivamente, il suo giovanissimo corpo non manca di qualità che possono aiutare nella irrealizzazione: per esempio, la sua pelle è dolce ancora, le mani di nebbia che stanno per scorrere su di essa sfioreranno un raso che non appartiene se non al «sesso opposto». A partire di qui, che cosa importa se altri attributi mancano: sono presenti *in maniera eminente*: il bambino non commetterà lo sbaglio di andare a cercarli là dove la loro assenza è troppo manifesta. Egli se li suggerisce, a partire dal tenero contatto della propria pelle, come presenza – implicita sotto le sue dita – di tutto l'organismo femminile. Lisciandosi i fianchi, i suoi bei seni di donna si abbandonano nella indifferenziazione della presenza carnale, a condizione di non pensarci troppo, di non formarsene un'immagine esplicita, che si denuncerebbe immediatamente per ciò che è, cioè a dire per un'immagine *mentale* e non per un attributo, immaginario ma concreto, del corpo palpato, insomma per un'assenza e per un'astrazione.

\*\*\*\*\* Si può anche dire, è ovvio, che è il turbamento stesso a produrre quelle immagini: il fenomeno è circolare. Quel che conta è che i fantasmi sono come schemi direttivi, la mediazione tra affettività e immaginazione.

\*\*\*\*\* Lo dice esplicitamente nei *Souvenirs*. Vi torneremo su.

\*\*\*\*\* Cfr. Jean Bruneau, *Op. cit.*, pp. 99-124, e *passim*.

\*\*\*\*\* Dice nel *Journal de voyage*, a proposito della stessa avventura: «delle intensità nervose piene di riminiscenze».

\*\*\*\*\* *Mémoires d'un fou*, IV.

\*\*\*\*\* Cadere: il senso è chiaro: «Non insultate mai una donna che cade».

\*\*\*\*\* Gustave era un buon natatore, lo sappiamo.

\*\*\*\*\* Cfr. *La Dernière Heure*, gennaio '36 (ha compiuto da poco i quindici anni).

\*\*\*\*\* *Journal*, t. V dell'edizione di Monaco, anno 1862, pp. 58-59.

\*\*\*\*\* *Ibidem*.

\*\*\*\*\* Ivi, t. XV, 1875-1878, p. 129.

\*\*\*\*\* Ivi, t. VIII, anno 1869, p. 167.

\*\*\*\*\* Ivi, t. V, p. 59.

\*\*\*\*\* Si ritrova la medesima testimonianza, appena differente, citata da *Frank*: «È strana, quella donna. È lei che è stata sempre infedele, ed è lei che è gelosa. Ultimamente è venuta a farmi dei rimproveri fino in casa mia. Un ciocco bruciava nel caminetto, io guardavo il ciocco e mi domandavo se tra un momento non sarei andato ad afferrarlo per romperle la testa e ficcarvi sopra tizzoni». *Bibl. Naz., N.A.F.*, 23, 827.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>III</sup>, p. 328.

\*\*\*\*\* *Ivi*, t. <sup>IV</sup>, p. 58.

\*\*\*\*\* *Ivi*.

\*\*\*\*\* Con tre anni di separazione ('48-'51).

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>IV</sup>, p. 7.

\*\*\*\*\* *Ibidem*.

\*\*\*\*\* *Ivi*, t. <sup>III</sup>, p. 336.

\*\*\*\*\* *Journal dei Goncourt*, t. <sup>V</sup>, anno '62, p. 58.

\*\*\*\*\* Il soggetto della prima proposizione è ambiguo: in linea di principio designa l'amore di Léon, ma ben presto risulta che si riferisce anche a Léon stesso: una tipica metafora flaubertiana – esse sono caricate, coerenti, danno all'astratto una figura concreta – può presentare un sentimento come qualcosa che «venga ad Emma con una timidezza da vergine», ecc.; essa può, a rigore, mostrarci l'amore con una «capigliatura bionda», tant'è vero che un'altra variante parla di «passione bionda». Ma si ammetterà difficilmente che la Bovary possa gettarsi sulla *sua* guancia per bere le *sue* lagrime. Così, codesta curiosa anfibologia – senza dubbio intenzionale – consente a Gustave di mantenere il lettore nell'incertezza: Emma assapora l'amore di Léon o Léon stesso? Nella medesima frase «era raro» si applica al sentimento (Lucien non è raro) e all'uomo (le gote, le lagrime, lo sguardo sono suoi). Assaporare un sentimento: idea ricevuta che non insegna nulla. Assaporare l'uomo, ecco qualcosa di meglio: l'amore divora; baciare è mangiare – Hegel l'ha detto per primo. Ma l'amante ingorda che divora il suo amante, ne beve le lagrime e il sangue (già Mazza mangiava Ernest spaventato) diventa a colpo l'uomo, secondo la concezione della coppia che prevale in ogni società dove la donna è del secondo sesso. È Doña Prouhèze che dice, desolata, dopo aver rinunciato a Rodrigue: «Egli non conoscerà quel sapore che io ho». Così, per <sup>Gustave</sup>, il cannibalismo è lo sbocco del «possesso sessuale» – non è un caso se egli ha rimproverato (ingiustamente) a Sade d'aver dimenticato l'antropofagia – ed è la donna, mantide religiosa, a mangiare, l'uomo ad essere mangiato.

\*\*\*\*\* Simbolo del possesso e del suo sostituto, la *fellazio*. Ma, come si vede, l'immagine è rovesciata: prendendo il dito di Léon e «ficcandoselo in bocca», è Emma a *possedere* il suo amante: egli non entra in lei, è lei che lo aspira con la sua bocca-ventosa (d'altronde è *su di lei* che si graffia: quella rosa ha delle spine, quegli che la carezza lo impara a proprie spese. Ciò lascia intendere come i timidi baci di Léon, lungi dal far «passare l'anima nella carne» di Emma, non hanno altro effetto che quello di scatenare in lei un desiderio maschio di aggressione dominatrice. Léon può essere facilmente totalizzato in tutta quella biondezza, la sua carne. Emma, no. Chi vi si stropiccia, si punge.

\*\*\*\*\* Ho ricordato più sopra che Louise pedinava o faceva pedinare Gustave. Emma vi pensa, ma, più orgogliosa della Musa, rifiuta di abbassarsi a tanto. Rimane il fatto che essa ha lo stesso comportamento di una madre dispotica, che vuol tutto possedere del proprio figlio, ivi compresa la *sua vita*, cioè a dire tutto ciò che egli sente, pensa e fa quando lei non gli è vicina. Essa ritotalizza il vissuto dell'altro, ne fa un'altra manifestazione passiva della carne e, contemporaneamente, s'introduce in lui per dirigerlo: «Evita di vederli, non uscire...». Eccola installata in Léon, sotto forma d'imperativo; attraverso di lei è affermato il primato dell'esteriorità e dell'alterità.

\*\*\*\*\* Ho sottolineato le parole e le frasi che introducono i motivi già indicati nelle opere di gioventù o nelle lettere a Louise.

\*\*\*\*\* In questo caso bisognerebbe intendere che Emma valuta le proprie «grazie» come strumenti della sua impresa di seduzione: è con esse che tiene la sua giovane prigioniera.

\*\*\*\*\* Cfr. *Novembre* – citato più sopra: «mi metterò nuda».

\*\*\*\*\* *Novembre*. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>II</sup>, p. 176.

\*\*\*\*\* Ivi, *loc. cit.*

\*\*\*\*\* Cocteau.

\*\*\*\*\* Ha lasciato Kuchouk l'8 marzo e la ritrova il 26 aprile.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>II</sup>, 4 giugno '50, p. 207.

\*\*\*\*\* Nel *Journal de voyage*, Flaubert scrive: «Torniamo nella strada delle almee; *ci passeggio apposta...* Mi proibisco di fare all'amore con loro...».

\*\*\*\*\* Il sadico attivo, anche se non ha occasione di porre in esecuzione i propri progetti, immagina quasi sempre che sarà lui stesso a infliggere i supplizi; il sadico passivo si contenta di sognare d'esserne il testimone. Per quel tanto che possiamo saperne, le storielline che Gustave si racconta sono della seconda categoria: egli, per esempio, è Nerone: torturano *in suo nome*, certo, ma egli si guarda bene dal metter mano all'opera. Inerte, abbandonato, volta le spalle alle vittime, beve, o accarezza una bella donna, ricavando la sua unica voluttà dalle grida spaventose che gli rompono i timpani.

\*\*\*\*\* Cfr. Gabrielle Leleu, <sup>I</sup>, pp. 365-395. Cfr. ed. «Pléiade», *Madame Bovary*, pp. 399 e 414.

\*\*\*\*\* Leleu, ivi, p. 383.

\*\*\*\*\* Ed. «Pléiade», p. 416. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Leleu, ivi, p. 391.

\*\*\*\*\* *Nouvelle version de Madame Bovary*, di Jean Pommier e Gabrielle Leleu, p. 63: A.

\*\*\*\*\* Certo, la mortalità, in quell'epoca, era impressionante. Tuttavia, la scomparsa di quei tre piccoli maschi mi è sempre sembrata sospetta. Mancandogli l'amore materno, un bambino di un mese, di tre mesi, si eclissa. Si può immaginare che la virtuosa e «glaciale» Caroline senior sia stata la causa della loro precipitosa ritirata? Per <sup>Gustave</sup>, impressionata dai lutti precedenti, essa avrebbe fatto uno sforzo, ed è a questo che egli dovrebbe la vita, per il rotto della cuffia. Ma, al successivo, ella avrebbe esclamato: «Un altro ancora!». Il neonato, davanti a una simile accoglienza, si sarebbe affrettato a tornare sotto terra.

\*\*\*\*\* La *Correspondance* ci fa sapere che ritrovandola, al suo ritorno dall'Italia, provava una aridità di cuore quasi malevola. Ed io mostrerò come la bella scena di <sup>Madame Bovary</sup> – che fa vedere Emma cattiva, esasperata, respingere la figlia con tanta forza che questa cade e si ferisce – trae la sua origine, se non da una violenza simile esercitata dallo zio sulla nipote, per lo meno da un sogno di violenza che dovette ripetersi spesso.

\*\*\*\*\* Sarebbe stata, in quell'epoca, una vendetta nascosta: con un movimento contrario a quello che abbiamo descritto, egli avrebbe tentato di trasformare l'intrusa in *cosa* che di umano non avesse che l'apparenza.

\*\*\*\*\* Ho mostrato che, per Gustave, l'*in-sé* e il *per-gli-altri* si confondono, o meglio che quest'ultimo è il segno del primo.

\*\*\*\*\* La totalità delle lettere a Laporte si trova negli ultimi tomi del *Supplément à la Correspondance*.

\*\*\*\*\* *Correspondance, Supplément*: nota alla lettera del 28 settembre 1879.

\*\*\*\*\* *Correspondance, Supplément*: nota alla lettera del 28 settembre 1879.

\*\*\*\*\* Vedete la sua risposta a G.F. del 30 settembre '79, *ibidem*.

\*\*\*\*\* Che Gustave tenda a *rimpiazzare* Bouilhet morto con Laporte, è ciò che dimostrano queste tre parole: è così che egli chiamava Louis.

\*\*\*\*\* Cfr. fra le altre, *Correspondance, Suppl.*, t. <sup>III</sup>, 27 ottobre '74: «Gli appunti del dottore (Devoayes) sono eccellenti. Ne domando molti dello stesso genere». Febbraio '75: «Grazie per il libriccino, caro amico». Marzo '75: «Se avete un momento... andate da Brière...». 16 maggio '75: «Mandatemi immediatamente (per il cane *Julio*), per mezzo dell'*Union*, la saponaria magica promessa

da Vostra Eccellenza». Luglio '76: «Portatemi il vostro Grisolles...». 26 settembre '76: «Potreste cercare nell'*Astronomie Populaire* di Arago qualcosa che faccia per me...». 16 gennaio '77 (a Commanville): «Esaminate con Laporte se non vi sia qualcosa da fare». Gennaio '77: «Aspetto il mio Bob... tanto più che avrò bisogno di lui venerdì mattina per la faccenda Bouilhet». Gennaio '77: Laporte presta un pezzo anatomico smontabile a Flaubert, che gli scrive, il 27 gennaio: «Vi impegno a spedirmi *illico* il vostro domestico tenore, che porterà via... il vostro cuore». Lo stesso giorno, a proposito di Commanville: «Vorrei parlarvi *seriamente* per un'ora il *più presto* possibile...». 29 marzo '77 (sempre a proposito di C.): «Quanto ai vostri amici di Parigi, bisognerebbe puntar loro la spada nelle reni. Urge! urge!». 11 aprile '77: «Se passate per la rue des Carrettes 178 (casa Dieusq), entrate per vedere che cosa significa (il silenzio di Philippe il Perfetto) e vi autorizzo, se non è morto o malato, di propinaragli da parte mia una bella lavata di capo». 13 giugno '77: «Mi sono venuti in mente dei lavori per voi, dal momento che ne domandate, ma i libri mancherebbero. Vi occorrerebbe per me tutta una biblioteca... Quando potrete procurarmi il vostro Raspail e uno dei suoi *Manuels de la Santé*, mandatemeli». 5 agosto '77: «Ho letto tutti i *vostri* libri... portatemi *Les Pèlerinages*». 15 agosto '77: «Che l'Asiatico (soprannome di Laporte) venga lui stesso ad offrirsi agli sfruttamenti del suo Vitellio». 11 settembre '77: «Avete finito il lavoro degli appunti sull'Agricoltura e la Medicina? In questo caso, portate le scartoffie». 1° dicembre '77: «Bisogna che l'Asiatico si arrabatti sugli appunti. Vorrei tenermi il vostro lavoro». Marzo '78: «Inviatemi fin da ora una lista delle opere da consultare». Maggio '78: «Cercate di venire a Croisset lunedì prossimo a cena e a dormire, e portate tutti i vostri appunti sulla Corona». Luglio '78: «Datemi notizie di Guy». Mercoledì (luglio '78): «Ci pensate voi all'ordinazione per il manoscritto di Corneille?». Luglio '78: «Sarete molto gentile se passerete da Charpentier (editore di F.) e gli direte questo da parte mia...». 24 settembre '78: «Portatemi due pacchetti di tabacco della Civette a dodici franchi...». 28 dicembre: «Portatemi mercoledì *Lefèvre et Nourisson*». 4 febbraio '79: «Se Cordier è a Rouen, sarete molto gentile se andaste a casa sua». 30 marzo '79: «Quando andrete in Biblioteca, martedì, 1° prendete per me *Ars Magna Lucis*, ecc... Il suo peso e la sua grandezza vi procureranno per la strada un'immensa considerazione... Per disturbarvi meno, prendete da... Quai de Havre 7, le mie due cinghie. 2° Mentre sarete in Biblioteca... trovatemi nella *Illustration*, 1853, una figura... Siccome non vi lasceranno portar via il volume, mi farete la descrizione di tale disegno». 25 aprile '79: «Quando dicevo, ieri, che qualcuno dei consiglieri generali si erano proposti di offrire una colazione a Sarah Bernhardt, l'episodio mi è stato negato... Nulla mi è più insopportabile di questo genere di scetticismo! Quando espongo un fatto, mi piace che si finga di credermi, e ci tengo, mio vecchio Bob, ad avere le prove di questo ultimo! Dunque, ditemi *i nomi* dei nostri *elegantoni* (con dettagli) perché io possa chiudere il becco a chi di diritto». 27 aprile '79: «Mi dovrò arrabbiare con Turgeniev? Ecco che da otto giorni mi manca di parola quattro volte... Volete venire stasera a placarmi, mangiando il pranzo preparato per quel cosacco?». 8 maggio '79: «Andate dunque a trovare Guy nel suo Ministero e cercate di procurarmi notizie per ciò che mi concerne». 10 maggio '79 (a proposito di una lettera con firma illeggibile, secondo la quale gli veniva offerto un posto alla Mazarine): «Cercate di mettermi in chiaro la faccenda e di vedere Guy». 11 maggio (a proposito della medesima faccenda): «Andate a trovare (Guy) oggi nel suo ufficio, e mandatemi dei chiarimenti... Potete andare da parte mia a ringraziare About e dirgli che...». Luglio '79: «Quanto al libro di Vivier, ripassando da Parigi, dategli un'occhiata e compratelo per me».

Si trova anche, nella *Correspondance*, qualche allusione ai numerosi servigi che Flaubert sollecitava a voce da Laporte.

\*\*\*\*\* Si restaurava la casa di Pierre Corneille per installarvi un museo che si voleva ornare con la copia d'un ritratto del poeta. La signora Commanville desiderava riceverne l'ordinazione. Laporte era stato incaricato del rapporto al Consiglio generale.

\*\*\*\*\* Salvo che nelle sue due ultime lettere. Ne parleremo.



\*\*\*\*\* Come si vede, è a Laporte che farà bene la «seduta di duro lavoro». Gustave gli fa un piacere convocandolo.

\*\*\*\*\* Sembra proprio che egli abbia, in questa occasione, risuscitato quel personaggio di cui non parlava più da tanto tempo.

\*\*\*\*\* Nel '73, al momento dell'invio dei mostri cinesi, si degnava ancora di ringraziare.

\*\*\*\*\* Arrivò a Concarneau il giovedì 16.

\*\*\*\*\* Le lettere a Raoul-Duval, sotto la falsa e burbera rudezza, sono spesso servili. Vedere in particolare quella del 7 febbraio '71.

\*\*\*\*\* È verso la fine della sua vita che chiama Maupassant «mio caro» e che dà del «carissimo vecchio mio» a Laporte.

\*\*\*\*\* A Caroline, 21 ottobre '75: «Quando si diventa vecchi, le abitudini sono di una tirannia di cui non hai l'idea, povera bambina mia. Tutto ciò che se ne va, tutto ciò che si lascia, ha il carattere dell'irrevocabile e si sente la morte camminare verso di noi. Se alla rovina interiore, che si sente benissimo, si aggiungono rovine dal di fuori, si resta senz'altro schiacciati». Fin da prima della «rovina» temeva, e teme sempre di più, che si arrivi a vendere Croisset da cui sarebbe estromesso. È il senso – ricatto discreto giocato sulla disperazione – di questa lettera.

\*\*\*\*\* *Correspondance, Suppl.*, 28 settembre '79.

\*\*\*\*\* Cito a caso: 15 agosto '77: «Caro vecchio mio, conoscendo la vostra esattezza, resto perplesso di non avere vostre notizie... Una lettera, dunque, non vi è arrivata?... Vi aspettiamo da quarantotto ore, perché ci avevate promesso una visita verso la metà di questa stessa settimana...». Lunedì, 20 agosto '77, Gustave invita imperiosamente Laporte, con due biglietti, a venire «a cena e a dormire» martedì o mercoledì. Laporte fa rispondere che verrà domenica e Flaubert, desolato, risponde il 21: «Uomo serio! Non vi ricordate dunque che parto giovedì prossimo e di conseguenza non posso ricevere la vostra visita domenica? Il Consiglio generale vi fa perdere la tramontana!». 6 settembre '77: «Ecco quindici giorni che non ho visto il mio Asiatico, e mi secca! Che ne è di lui?». I due amici partono poi per il Calvados, ma Laporte abbandona quasi immediatamente Flaubert, richiamato, dice, dai suoi obblighi di Consigliere generale. Flaubert gli scrive: «Come vi ho rimpianto». 3 aprile '78: «Ebbene, mio caro Bob, perché questo silenzio? Siete malato? Presto una lettera! Perché da quindici giorni ignoro che cosa sia accaduto di voi». 7 maggio '78: «Che cosa vuol dire un comportamento simile? Che cosa succede di voi? Quando vi si rivedrà?» e, qualche giorno dopo: «Che cosa vuol dire un comportamento simile? Perché non vi si vede più? Perché non si sente più parlare di Vostra Eccellenza?». Luglio '78: «Qui si comincia a dire che da parecchio tempo non vi si vede». Luglio '78: «... Mi seccate non venendo lunedì come avevate promesso. È parecchio tempo che non avete dormito qui...». Vedere anche l'invito *urgente* del 15 agosto '78. Il 19 agosto: «Vi ho adocchiato poco fa sul battello di Bouil... Non sapere quando avrò la gioia di avervi qui mi disturba». 1° settembre '78: «La vostra lettera mi ha contrariato: “Maledetto porco! esclamai... Avremmo passato alcune belle ore stasera, oh Bob! Ma se davvero siete troppo stanco, vi perdono!». 22 settembre '78: «Eccomi tornato! Quando vi vedrò? Qui si ha l'impressione che non siete prodigo delle vostre visite». Novembre '78: «Amico mio, la cosa comincia a non piacermi. Perché niente notizie? Cosa significa il vostro mutismo?». 20 gennaio '79: «Sono rimasto molto male di non vedere ieri il mio vecchio Bob. Perché ne ho una nostalgia smisurata... Non dimenticate, amico mio, che *esigo* la vostra presenza *sabato prossimo* per la famosa colazione tante volte rimandata...». Marzo '79: «Vi prego, amico mio, venite...». 19 giugno '79: «Che cosa significa? Dove siete? Nessuna notizia di Bob da dodici giorni – e Caroline mi scrive che non solo non siete andato da loro lunedì ma che non hanno ricevuto da voi nessuna spiegazione – e nemmeno io, Dio mio!».

\*\*\*\*\* Di cui Flaubert si serviva in tutte le lettere per parlare di Maxime a Louise.

\*\*\*\*\* Lettera dell'11 febbraio 1879 a Du Camp: «Oggi finalmente ho potuto alzarmi e non mi servo più della “padella”!!!».

\*\*\*\*\* È, ce ne ricordiamo, quanto diceva di Louise.

\*\*\*\*\* Si legga, per esempio, ciò che scrive il 17 febbraio '79 (*Supplément*) a proposito di una lettera inviata da Commanville a Fiennes, proprietario del loro appartamento di Parigi: «Non mi si lascerà dunque mai tranquillo? Che cosa ho fatto per essere perseguitato? Ecco che cosa mi manda de Fiennes. Che bisogno aveva Ernest di scrivergli delle ingiurie? Sciocchezze, insolenza, ecc. Capisco che de Fiennes non sia contento. E tutto questo perché? Non ci capisco nulla. Qual è lo scopo *pratico* di questa lettera? Sono troppo snervato e tremante per poter scrivere. Mi si uccide con tutto ciò. Vorrei non affliggerti, poverina, ma *non ne posso più* a furia di dispiaceri. È troppo. Va' a trovare de Fiennes. Fa' la pace, oh mio Dio!».

Aveva, dopo il '75, e quasi costantemente, la sensazione che i Commanville lo imbrogliavano, gli nascondevano il vero stato dei loro affari. «Per non preoccuparlo», dice caritatevolmente, ma, dentro di sé, pensa a queste cose con assai minore ingenuità. Cfr. ciò che scrive il 1° marzo '79: «Continuo a non capir nulla della maledetta segheria! Come accade che, stimata seicentomila franchi (officina e terreno), la sua vendita non ne renda più di duecentomila? e che a me, il più forte creditore, non debba toccare proprio nulla? Ernest si sarebbe dunque, ancora una volta, fatto delle illusioni? Che cosa fa tutto il giorno? Capisco che non sia allegro e che abbia degli accessi di disperazione! ma di chi la colpa? Dubito che possa resistere in un posto qualunque, non è alla sua età che si cambia mestiere e abitudini». E il 9 marzo del '79, a proposito della medesima vendita: «Dunque, non mi si è detta la verità?».

\*\*\*\*\* Flaubert è tanto più cosciente della triste posizione di Laporte che moltiplica, dopo il '77, i passi con Bardoux per ottenergli un impiego retribuito. Invano: Laporte diverrà Ispettore del lavoro nel Nièvre.

\*\*\*\*\* 1° marzo '79: Flaubert è fuori pericolo; l'incidente ha avuto luogo più di un mese prima.

\*\*\*\*\* Egli aggiunge infatti: «Le cose non peggiorano! al contrario! giacché si concede del respiro!».

\*\*\*\*\* La sottolineatura è sua. Il contesto dimostra tuttavia che si tratta d'un ricatto.

\*\*\*\*\* I monologhi, gli «a parte», i discorsi che il personaggio dice tra sé, che noi ascoltiamo, quando non dovremmo neanche sentirli, per uno speciale permesso del poeta, non ci rivelano veramente i suoi desideri e i suoi pensieri, poiché dobbiamo assumerci noi il rischio di decidere se egli li esprime davvero o se li maschera, se li razionalizza, se mentisce a se stesso, se mentisce a noi.

\*\*\*\*\* Si tratta d'una commedia di Zola: Gustave promette di assistere alla «prima».

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. II, p. 105, novembre del '49.

\*\*\*\*\* Certi attori non possono recitare una scena d'amore senza entrare in erezione. Non stiamo a credere che restino necessariamente turbati dall'attrice che dà loro la replica. In Kean l'erezione avviene per Giulietta ma con la verga di Romeo.

\*\*\*\*\* Se le dichiarazioni di Flaubert non fossero sufficienti a convincere, una poesia erotica della Musa, scritta nei primi tempi del loro legame, non lascia dubbi a questo proposito.

\*\*\*\*\* Pommier et Leleu, ivi, p. 18, ripreso a p. 30.

\*\*\*\*\* Si noterà anche l'impiego sorprendente del passato prossimo: «la pena che la perdita *mi ha dovuto...*». Gustave vuole che Ernest testimoni della pena che la morte di Alfred *gli ha procurato*. Come? Otto giorni dopo questo lutto, pretende forse di essersene già consolato? Perché non scrive: la pena che *deve* procurarmi? Si dirà che la causa è al passato, ma che il dolore suscitato rimane? Sarebbe un concepirlo come prolungato da una sorta d'inerzia, proprio come un oggetto mobile persevera nel proprio movimento fintantoché nessuna forza esterna venga ad opporvisi. Niente più del tutto è lontano dal lavoro: in realtà, la motivazione della sofferenza è costantemente presente in un sentimento vero; è il «*Never more*» che conta, assai più dell'istante *passato* in cui Alfred è morto. Per conto mio, interpreto la scelta del passato prossimo come uno sforzo di Gustave per squalificare il vissuto: questo dolore che Ernest deve istituire, Flaubert non lo prova nel momento in cui scrive. Preferisce dunque localizzarlo nel passato, non come un certo sentimento che si è logorato in una settimana (ciò che tenderebbe a dimostrare che egli non ha che un'indole meschina) ma come un colpo di fulmine di cui per poco non è



morto e che lo ha – conosciamo il procedimento – invecchiato di trent'anni. Quel che egli ha provato sembra che dica, è un dolore perfetto e totale, l'*eidōs* del dolore che rimarrà in lui fino alla morte, sotto forma di vecchiaia precoce. Abbiamo visto, vedremo ancora, la vecchiaia servire da mediazione simbolica fra una sofferenza non sofferta e un decesso che non ha avuto luogo. Per tal mezzo, egli si rende più permeabile all'affermazione che sollecita dagli altri: un ricordo immaginario è difficile da revocare in dubbio, poiché ogni reminiscenza ha, per quanto vera, una struttura d'immaginerietà.

\*\*\*\*\* 28 aprile 1880. A Maupassant.

\*\*\*\*\* Nella lettera dell'agosto '53 e in quella del marzo '54 (notte dal 2 al 3), i due paragrafi su S. Policarpo sono all'incirca identici. Più tardi s'incontrerà la frase «indignato come San Policarpo», a più riprese.

## 2. Dal bambino immaginario all'attore

«Ho quasi trenta commedie, e ve ne sono molte che recitiamo noi due, io e Caroline», scrive il 31 marzo 1832, a dieci anni: quando Ernest è con loro, entra nella distribuzione. Ma quel che colpisce è che, la maggior parte del tempo, il fratello e la sorella sono i soli interpreti: colui che diverte e colei che è divertita si ritrovano faccia a faccia e si danno la replica come nei tempi quando lui faceva il medico o il commerciante e lei la malata o la cliente. Con questa considerevole differenza, che quei primi ruoli erano improvvisati – i bambini imitano gli adulti, ma nella spontaneità – mentre, nella sala del biliardo, le battute sono imposte e vengono scambiate secondo un ordine prestabilito. Donde viene questo cambiamento? È un'evoluzione o una rivoluzione? Secondo me, l'una cosa e l'altra: Gustave si è voluto attore quando si è scoperto a recitare ruoli prefabbricati.

La piccina è cresciuta: il loro rapporto essendo ludico, Gustave non può più limitarsi a far di lei il suo pubblico, bisogna farla entrare nel gioco, inventare per lei dei personaggi più complessi di quelli della cliente o della madre di famiglia. Si fanno vedere, divertono, si *mettono in mostra*; qualcuno – lo zio Parain o la signora Flaubert – li avrà consigliati, approfittando dell'occasione per fare della loro impresa un divertimento istruttivo: si è andati a cercare per loro, nella biblioteca, i *Proverbes drammatiques* di Carmontelle, opere di Berquin, di Scribe, di Molière; il dottor Flaubert, senza dar segno di troppo interesse per quelle bambinate, ha tuttavia consentito a cedere loro la sala del biliardo, e poi è stato certamente necessario spiegar loro che cos'era un teatro, un ruolo, una messa in scena, una prova, una rappresentazione. Il bambino, in quell'epoca, non conosceva, sembra, che le marionette di Rouen.

Vi era rappresentata *La Tentation de Saint Antoine*, e il bambino, checché se ne sia detto, è stato meno sensibile alla leggenda in se stessa – benché bisogni attribuire alla persistenza di un vecchissimo abbagliamento la sua ostinazione interiore a dare, alle tre versioni della sua *Tentation* una forma teatrale che il soggetto non esigeva – che alla *cerimonia dell'esibizione*: quella fu, per lui, una vera iniziazione; egli assisteva a un rito strano e affascinante, inumano e umano – la marionetta, pezzo di legno morto ossessionato da un sogno di vita, ha dei movimenti a scatti da automa e parla con voce maschile\* – contemporaneamente serio e gratuito, poiché si pagava per assistere a uno spettacolo perfettamente immaginario e che si presentava come tale. Egli comprende facilmente che, nei veri teatri – quelli dove si va «da grandi» – le marionette sono sostituite da persone, ma ne ricava la conclusione – che non è fatta per dispiacergli – che quelle persone, quando recitano, si trasformano in marionette, prendendo in prestito non so quale corposità ontologica dalla materia inanimata e che, per lo meno in quanto lo concerne, a lui piacerebbe eseguire delle commedie per acquistare la dignità del legno morto.

Eccolo dunque gettato in questa impresa: impara a memoria le parti, ne fa imparare a Caroline, prova ogni giorno, e quando tutto è pronto, i due bambini si esibiscono davanti a un pubblico ristretto ma scelto. Resta il fatto che egli poteva stancarsi, riluttare, dinanzi agli sforzi richiesti alla sua memoria, o – è ciò che succede più spesso – darsi a questo nuovo gioco per un gusto passeggero e senza troppa passione, considerarlo un divertimento piacevole ma non unico. Ora, quel che bisogna spiegare, al contrario, è la sua costanza e la sua frenesia: ne occorre per farsi falegname, carpentiere, scenografo, pittore, per costruire con le proprie mani tutto un teatrino con un palcoscenico, un sipario, quinte, scene e, all'occorrenza, «tetti»; ne occorre soprattutto per costituire in due anni – dal 1830 al 1832 – un repertorio di «quasi trenta commedie» – vogliamo dire: di trenta spettacoli già montati e che egli è in grado di presentare al suo pubblico dall'oggi al domani. Se Gustave si è lanciato a corpo morto in questa avventura, gli è che essa gli ha dato di colpo quello che, a propria insaputa, già cercava. Bisogna distinguere due momenti in questo processo, per quanto sia possibile

decidere soltanto sull'ordine con cui si sono susseguiti e non, in mancanza d'informazioni, sul lasso di tempo che li divide. Gustave ha dapprima la passione di recitare delle commedie, cioè a dire interpretare personaggi prefabbricati; la decisione riflessiva di diventare attore è una conclusione che viene necessariamente dopo, e che egli scopre quando già lo è.

*Interpretare delle parti.* Era tempo. Derealizzato, egli si irrealizzava a casaccio, senza successo; aveva cominciato a cercare, davanti allo specchio, quell'Egli introvabile che gli altri prendono in giro. In ogni modo, codesta *persona* lo agita e lo sfugge; variabile, inconsistente, essa è così diafana che egli vede la luce attraverso, e poi, ha un bel tendersi e sforzarsi, non può né installarla in sé, né superarsi verso di essa: in ogni modo, sono gli altri ad averne il segreto. Ora, non appena si è insinuato in una parte prefabbricata, è uno stordimento di felicità, un'incredibile rivelazione: contro la fragilità della sua *persona* improvvisata, egli pensa di aver trovato la più sicura delle protezioni. Tra questa e il personaggio di una commedia scritta, la differenza non è poi così grande: si tratta, comunque, di una terza persona singolare che si recita in prima persona, d'un Egli che dice «Io». Ora, la consistenza, la «*Selbstständigkeit*», la stabilità fondata sulla tradizione e, per dirla tutta, l'*essere*, sono dalla parte del personaggio. Questi non ha atteso Gustave per nascere, i suoi gesti e i suoi detti sono annotati e dettagliati in libri stampati, gli adulti parlano di lui come di una delle loro conoscenze: egli esiste, vive, ne è prova il fatto che si dice che è vero; poiché le sue reazioni affettive sono ritenute autentiche, mentre che si rifiuta ogni verità a quelle del bambino derealizzato, questi, per provare davvero i sentimenti del suo personaggio, non ha che da prendersi la pena di *esprimerli* come si conviene. Ciò significa, prima di tutto, che, *sulla scena*, Gustave presta il suo corpo e il suo sangue, e riceve in cambio la garanzia che i suoi comportamenti sono giustificati. «Fuori teatro», gli vengono sempre rimproverati, essi sono iperbolici, insinceri, immotivati. Ora, per l'appunto, si verifica che gli spettatori si trovano d'accordo su di un punto: qualunque sia il personaggio – avaro, stupido o fanfarone – egli non fa mai altro che quello che può e deve fare, tenuto conto del suo carattere e della situazione. Nel momento in cui il ragazzino si investe della parte, i suoi comportamenti

saranno motivati dalle passioni di colui che interpreta, e non occorrerà nulla di più per renderli necessari. E il genere comico esige una certa esagerazione, quella stessa veemenza che, nella vita quotidiana, il chirurgo primario giudica eccessiva: l'iperbole, qui, non può essere imputata all'attore, ma al personaggio stesso, che gli equivoci e i contrattempi hanno fatto presto a mettere «fuori di sé» spingendo al parossismo le sue ridicolaggini e i suoi difetti. Il ragazzino gode di perdere le staffe e di spolmonarsi *a comando*: garantito dalle didascalie di un poeta morto, non farà, crede, *mai troppo*. Il rigore e la precisione del meccanismo comico, egli è ancora troppo novizio per intenderli perfettamente, ma li sente intimamente per il fatto che gesti e battute gli s'impongono nel loro concatenamento come altrettanti *imperativi*: il ruolo si presenta come un *essere-altro*, che egli *deve* interiorizzare. E, con questo, esso seduce doppiamente Gustave. In primo luogo, questi ritrova, in quell'obbligo, il movimento stesso col quale egli cerca d'interiorizzare il proprio essere, cioè a dire, l'ho mostrato, quell'apparenza che gli sfugge e che egli è agli occhi degli altri. Ma, fino allora, la sua ricerca era rimasta vana: non poteva *farsi* quell'oggetto che sapeva di essere per loro, perché sarebbe occorso, per prima cosa, vedersi dal di fuori, prendendo a prestito il loro sguardo. Ora accade che il personaggio da incarnare è – per lui come per qualunque spettatore – prima di tutto un puro *di fuori* che egli conosce e giudica in esteriorità, pur non ignorando nulla delle sue più segrete motivazioni. Egli è, in rapporto a colui che *sarà*, simultaneamente altro e futuro se stesso; così, l'imparare il ruolo è un processo sistematico di riappropriazione del suo *essere-altro* attraverso la memoria, l'intuizione e la ri-creazione; *non sfugge* più, anzi; in codesta anamorfosi si viene incontro *conosciuto*, e non cessa di approfondirsi: gli è che deve interiorizzare la propria apparenza per riesteriorizzarla quale essa gli è apparsa. Così gli sembra che gli riuscirà bene sulla scena ciò che ha tanto spesso fallito nella sua giovane vita. Ma – ed è l'altro motivo del suo giubilo – mentre, davanti allo specchio, e nei suoi rapporti con Caroline, l'impresa di recupero lo deludeva per la sua stessa gratuità (nessuno lo aveva incaricato) si trova, in quanto attore, *inviato in missione*. È volontà di un autore scomparso, che si restituisca il

calore e la vita alle sue creature, le quali, senza la dedizione degli specialisti, resterebbero nelle biblioteche, sepolte nei libri e più morte dei ciottoli. E se si vuole obbedirgli, è sua espressa esigenza che si risuscitino esattamente come egli le ha concepite. Va da sé che la sottomissione totale del bambino a codeste esigenze estranee, nonostante il ristretto margine di libertà che gli lasciano i suggerimenti scenici, portano la sua alienazione all'estremo. Ma a lui piace di essere alienato al proprio essere: è una cosa rassicurante e confortevole. Un'autorità sovrana gli impone di divenire quel che è; ciò significa che qualcuno – foss'anche una volontà morta – ha la bontà di occuparsi di lui; al proprio vassallo, Molière fa dono del fascio d'imperativi rigorosi che si chiama un personaggio, carica di serietà il tentativo di recupero (che costituisce il senso della personalizzazione di Gustave) presentandoglielo come il più sacro dei suoi doveri. Fa' questo, di quest'altro, sii l'Avaro, sii Pourceaugnac. Questo mandato protegge Gustave contro la *persona* diversa e contingente che i suoi genitori gli impongono con la sua complicità. L'ambiguità, il caso, le qualificazioni contraddittorie, faranno posto, egli crede, a un insieme netto e rigoroso di prescrizioni, a un asservimento delizioso e consentito, al termine del quale egli si *mostrerà* quale Molière lo vuole e quale egli è.

Va da sé, che il bambino, non appena passa alla seconda fase dell'operazione, cioè alla riesteriorizzazione del personaggio, si accorge, non senza una certa delusione, di non aver lasciato il mondo immaginario. Tutt'altro, vi si è sprofondato ancora di più: ora è combinato in modo che tutti i suoi tentativi per trovare un punto d'appoggio reale non fanno che accrescere la sua irrealtà. Ha creduto da principio che si sarebbe realizzato attraverso i personaggi, ora sente che in questi egli si irrealizza: non appena comincia a recitare, tutto quello che, al momento dell'interiorizzazione, gli pareva opaco e denso, bruscamente perde sostanza e peso. Persino i grandi gridi, i singhiozzi, la gesticolazione, che dovevano esprimere la pienezza delle passioni e la loro violenza non appena ha prestato loro la propria voce, le proprie membra, misteriosamente alleggeriti, vittime di una materializzazione segreta, sfuggono all'attrazione terrestre e minacciano di trasportarlo seco per aria. Gli è che non prova quel che esprime. O per lo

meno, non del tutto: diciamo che non crede abbastanza di essere il proprio personaggio. Non abbastanza: un poco sì, tuttavia, assai più, in ogni caso, dei piccoli attori che lo circondano. Avvezzo a non sentire mai esattamente ciò che esprime, non bisognerebbe credere che egli opponga a *Poursôgnac* un certo Gustave, che sarebbe sicuro delle proprie emozioni. Tale è Ernest, senza dubbio, tale è sicuramente Caroline: questa si presta con piacere, ma senza perdere le sue intime certezze. Del giovane Flaubert, che certezze non ha, non si dirà che rimprovera al proprio personaggio di essere un immaginario, ma piuttosto che deplora i sentimenti che è incaricato di esprimere, non siano né più né meno reali di quelli che prova del tutto spontaneamente: recitare la rabbia e la paura, per lui, è sentirle nella misura in cui, dopo la sua derealizzazione, sentirle è recitarle. Rimane il fatto che *Poursôgnac* esisteva assai prima che egli se ne facesse l'interprete, che gli si impone con un astratto rigore che, non essendo affatto la sua *realtà*, non può essere che il segno della sua *verità*; rimane il fatto che gli altri credono in lui, dal momento che ridono. Questo basta a Gustave. Certo, è ancora ben lontano dal comprendere ciò che ai grandi appare come la verità d'un carattere: si tratta piuttosto di conformarsi ai *comandi* e di produrre un *ordine particolare*, il cui essere obiettivo è garantito dalla coesione e dall'unità; quell'unità sintetica d'immagini singole, ognuna delle quali rinvia a tutte e a ciascuno, è all'origine di quella che, più tardi, gli apparirà come la *verità dell'illusione* e che, in effetti, più che alle norme del vero si rifà a quelle del Bello. Per il momento, la verità del personaggio è l'alienazione rassicurante del bambino a degli imperativi estranei: gli sembra che la sua vita si spogli e si restringa: le parole e i gesti, che egli riprende a proprio carico, non è il capriccio d'un Alto Signore a dettarglieli: essi si sono imposti al drammaturgo come s'impongono a Gustave, giacché la loro funzione specifica è di *far procedere l'azione*; così, dopo detta la parola, qualunque essa sia, il bambino non può più tornare indietro, si trova al contrario proiettato in una situazione nuova e, a poco a poco, corre verso la catastrofe. Il bambino passivo subiva, prima d'ora, nella noia, lo slittamento vago e molle, monotono per incoerenza, di una temporalizzazione che sembrava non andare in nessun luogo; la durata inter-soggettiva era quella

della famiglia, dunque della ripetizione: le stagioni, le feste, e i doveri, tornavano senza tregua, un'occasione mancata tornava presto a presentarsi, si poteva sempre ritentare il colpo. Ma la sua inquietudine e il suo fatalismo profetico mal si adattavano a quel tempo senza memoria in cui niente conta, in cui niente si iscrive, e che sembra perdersi *senza scopo*, se non per risuscitare a data fissa, altrettanto nullo. Gustave sospettava, dietro a quel ritorno desolante, una minaccia. Il carattere tipico della passività costituita, lo sappiamo, è il fatalismo: una «natura» passiva non fa che definirsi allorché dice a se stessa di essere trascinata verso un destino crudele senza poter fare nulla per sfuggirgli. Così di Flaubert, che «profetizza» di buon'ora, partendo dal principio che il peggio è sicuro: è un sentire la propria passività come una paralisi; quando l'avvenimento gli *manifesta* un avvenire possibile, questo diviene inevitabile, per il solo fatto che il bambino ha coscienza di non poterlo evitare. Resta il fatto che il tempo ripetitivo e vago del vissuto si presta male agli oracoli: sempre ricominciato, stagnante, o lentamente trascorso, senza visibile direzione, non permette al bambino di conferire alle proprie disgrazie future l'evidenza e l'imminenza che si augurerebbe. Così, anche quando profetizza, si sente insincero: non che non abbia l'intuizione d'un destino, ma il rigore del Fato non può trovar posto nella mollezza contingente del vissuto familiare. Bisognerebbe poter aggiungere alla prima massima, quest'altra che definisce il tempo orientato: «Tutto quello che farò per sottrarmi alla mia sorte, non avrà risultato che di incatenarmivi». Ora, non appena sale sul palcoscenico, Gustave scopre con ebbrezza l'irreversibilità del tempo storico: non come il soggetto che fa la storia, ma come l'oggetto che la subisce. In codesta prospettiva, l'irreversibile appare necessariamente come un destino. Di conseguenza, l'attore profetizza: sa la sua parte a memoria, non ignora né la peripezia né la catastrofe; ogni battuta, ogni gesto, lo avvicinano all'avvenimento che chiude la commedia e che egli contribuisce a produrre con le azioni che tentano di evitarlo. L'avarò perderà la sua fidanzata, la sua cassetta: non gli sarà resa né l'una né l'altra; le perderà per sua colpa: Gustave lo sa; Harpagon non lo sa. Ma la conoscenza extra-lucida dell'avvenire, nell'interprete non fa che accentuare il sentimento della



propria impotenza: lungi dal poter avvertire il suo personaggio, è costretto a farlo agire e parlare nella maniera che più gli nuocerà; ciò significa che, per incarnare Harpagon, egli deve dimenticare il proprio potere oracolare e contagiarsi, a comando, dell'ignoranza di questi. Ignoranza irrealistica, che altro non è se non un sapere passato sotto silenzio: questo, che bisogna serbare come uno schema direttivo dell'interpretazione, pur scartandolo dalle zone illuminate della coscienza, si trasforma in intuizione di una ineluttabile, ma inconoscibile, necessità: ad una ad una le tirate escono dall'ombra e si *fanno dire*, previste ed imprevedute, innocenti e fatali, comunicando al vissuto la loro urgenza, Flaubert-Harpagon corre al disastro e lo *sente*, ma non può, né vuole, saperlo: la profezia senza parole è la trama medesima della temporalizzazione. Il fatalismo di Gustave ha due sorgenti: la sua passività costituita, e la Maledizione paterna che ha regolato la sua vita fino alla morte; quando recita, scopre il tempo irreversibile della maledizione, ma un'autorità estranea si è sostituita a quella del *pater familias*, quella dell'autore, severa altrettanto, ma benefica, che gli dà il destino d'Harpagon per strapparlo a quello del cadetto Flaubert, pur facendolo accedere alla più alta istanza temporale, alla temporalità orientata, di cui ha bisogno per pensare la propria vita, per pensarci.

Certo, l'intuizione dell'irreversibile non è concessa a Gustave che fin quando recita un ruolo pre-fabbricato. Quando il sipario cala, egli ritrova la flaccida durata vegetativa che è il suo destino, in seno alla circolarità familiare. Non importa: codesta durata non è *più reale* dell'altra, poiché l'idiota di casa non è più reale di Harpagon. Il risultato è che il bambino può riportarsi a quella, come alla verità nascosta nell'altra: la faccia oscura del tempo ciclico è il tempo, irreversibile, del teatro. Così, egli scivola in un tempo immaginario e vero, quello stesso di cui aveva bisogno quando Harpagon richiese il suo giovane sangue e gli cedette, contemporaneamente, l'implacabile durata teatrale. Il bambino è *a casa sua* quando si temporalizza in avaro: ammira la bellezza funesta della sequenza d'imperativi che si generano gli uni dagli altri e lo chiudono in un destino che egli *degusta* finché recita, e di cui serba memoria quando ritorna al proprio esilio: ormai, la *categoria* di irreversibilità gli consente di

profetizzare con maggior coraggio; egli non vive nell'ambiente dell'irreversibile, ma può pensarlo, perché vi è vissuto dentro e può rivivervi senza tregua; il risultato è che egli derealizza il reversibile ciclico e la sua contingenza: è la sua temporalizzazione teatrale, divenuta schema direttivo dei suoi pensieri, che gli permette di concepire la propria vita, di averne un «presentimento completo». Sarà uno dei fascino singolari e inimitabili di *Madame Bovary*, quello di presentarci simultaneamente le due durate, l'una vissuta nella sua lentezza ripetitiva, nel suo noioso languore, l'altra tutta oracolare, ma nascosta, temporalizzazione teatrale, sottintendente la temporalizzazione romanzesca e che, manifestandosi di quando in quando attraverso inter-segni, ci rivela, in questi attimi di folgorazione, che Emma corre alla propria rovina, e si accanisce a realizzare il proprio destino di condannata. Il lettore, prestandosi a codesta temporalità in partita doppia, ha talvolta la sensazione di ritrovare il sapore del vissuto in Flaubert, la derealizzazione reciproca del tempo subito e del tempo concepito, della contingenza e del destino, della noia e dell'angoscia. Quando il bambino, in ogni caso, si fa interprete, compie, nell'immaginario, un'esperienza completa di tutto ciò che gli manca per *essere* finalmente se stesso: ciò significa anzitutto che conosce la voluttà, per lui impareggiabile, di *dimenticare se stesso* e di *farsi un altro*, il quale tuttavia non è differente da lui. In certo modo, sarebbe giusto considerare l'interpretazione teatrale, in Gustave, come un'assenza che trae origine dalle abitudini del bambino, ma più complessa in quanto è teleguidata; si tuffa in Harpagon, vi si sorpassa e vi si ritrova, non come sua realtà, ma come sua verità normativa; per gli spettatori, e *attraverso di essi*, egli è Harpagon, in tal senso il suo essere lo fugge sempre, tranne – fatto capitale – che egli *sa* ciò che egli è per loro e che il suo compito è di condurli, conformemente alle prescrizioni d'una volontà sacra, a costituire e ad arricchire a poco a poco *quell'apparenza che è il suo essere*. Pienamente consapevole, con tutti i suoi gesti e con tutti i suoi movimenti: niente di troppo, i suoi comportamenti sgrassati, disseccati, sono *tutti* efficaci. Non ve n'è uno solo che non sia indispensabile, non uno solo che, pur dipingendolo, non sia in pari tempo vissuto da lui stesso e dal pubblico come un rito solenne e sacro, non uno solo che non lo generi quale

un genitore morto ha voluto che egli sia; così, nel mondo semi-reale dell'intersoggettività familiare, i suoi comportamenti, quali che siano, mirano a realizzarlo come lo ha voluto il *pater familias*. Ma, quando crede di far mostra della propria obbedienza, i suoi comportamenti sono giudicati inadeguati per difetto o per eccesso. Achille-Cléophas non lo riconosce – senza dubbio perché quel terribile Mosè ha generato il suo figlio minore apposta per non riconoscerlo. Mentre l'altro genitore, Molière per esempio, se il bambino si sottomette a tutte le sue esigenze, non potrà fare a meno di riconoscere la propria creatura, dicendo, con la sua voce d'oltretomba: sei stato quel che volevo che tu fossi, va bene! Con la sua stessa obbedienza, Gustave è liberato da ogni responsabilità, tranne quella di *manifestare* chiaramente ciò che egli si ingiunge di essere: quanto a ciò che è, avaro, o fatuo, o sciocco, non se ne tiene responsabile; non che scinda la propria solidarietà da Poursôgnac o da Harpagon: è lui che piange la sua cassetta perduta; ma, qui, l'autore prende tutto su di sé, non si rimprovererà mai a Gustave di essere *troppo* avaro: al massimo si potrebbe, se recitasse male, fargli colpa di non esserlo abbastanza. La coincidenza perfetta del piccolo attore col suo personaggio, lungi dall'esser gli rimproverata, appare al contrario come lodevole, dal momento che la si saluta con applausi. Così, l'irreversibilità del tempo mostra la sua benefica ambivalenza, poiché, dopo la prima battuta, il personaggio corre ineluttabilmente verso la propria rovina e l'interprete verso il proprio trionfo. Ma, per il bambino derealizzato, assenteista, il personaggio altro non è che la sua *persona*, creata e garantita dalla benevolenza dell'Altro: protetto da un'invisibile armatura, si offre ai colpi, esibisce, irresponsabile, la trasposizione prestabilita delle sue ridicolaggini e della sua infelicità. Irresponsabilità, sottomissione, vassallaggio felice e ricompensato, cauzione dell'Immaginario da parte di una volontà sovrana, della necessità dei nessi, della tradizione e del consenso universale, conoscenza *a priori* del suo essere-per-gli-altri, ambivalenza del Fato, giustificazione del *pathos* – cioè a dire non soltanto della sua gesticolazione eccessiva, ma della sua passività costituita, che, interdicendogli l'azione, lo incita ad abbandonarsi a ciò che egli è, e a mostrare le proprie passioni per mezzo di gesti – credenza

pitiatca, mai intera, ma consolidata da quella degli altri, di provare realmente ciò che esprime, ecco quel che il bambino riceve dalla propria esperienza teatrale, finché rimane nell'immediato della spontaneità irriflessa, ossia finché egli si produce sulla scena, mosso dal solo bisogno di sfuggire alla propria *persona* inconsistente e fastidiosa, sostituendole l'essere d'un personaggio.

A. – Essere attore

Disgraziatamente, il passaggio alla riflessione non era evitabile. Qualcuno gli avrà detto, senza darvi importanza: «Saresti un eccellente attore». Questo elogio sbadato ha per effetto di cambiare l'obiettivo della sua ricerca e il senso del processo di recupero. Le parole fanno dei disastri quando capita loro di dare un nome a quanto era vissuto senza nome: esse suscitano una complice riflessione, proponendo un significato del riflesso che, in realtà, non è se non un'ipoteca sull'avvenire, che una estrapolazione che non può essere accettata riflessivamente se non con un impegno. Ho già citato questa frase di Mosca che parla di Fabrice e della Sanseverina: «Se la parola amore giunge ad essere pronunciata tra di loro, io sono perduto». Con questo termine, la collettività afferma il proprio diritto di assistere all'intimità più puramente soggettiva, essa socializza la tenerezza un po' folle che provano l'una per l'altro la giovane zia e suo nipote: tale tenerezza era indefinibile, non perché essi avessero paura di definirla, ma semplicemente perché non si curavano di darle uno *status*, perché la vivevano giorno per giorno col semplice piacere di viverla, e perché essa non era mai più e mai meno di come *appariva* loro quando erano insieme, non superandosi che con gli sguardi, i sorrisi e i gesti, che la comunicavano dall'uno all'altra; perché essa ancora sfuggiva alla vertigine dell'impegno. «Che la parola amore sia pronunciata»,\*\* eccola dotata d'un passato, di un avvenire, di un'essenza oggettiva, costituita dall'evoluzione storica dei costumi e dalla saggezza delle nazioni, d'un valore positivo, e spesso d'un antivalore, che testimoniano entrambi le contraddizioni dell'ideologia in vigore o delle ideologie opposte; i suoi sviluppi – all'inizio non ne aveva alcuno, essa *esisteva*, niente altro – sono previsti, la sua fine è conosciuta in anticipo, mediocre o tragica, insomma è un quasi-oggetto, un prodotto di cultura che

occorre interiorizzare. La riflessione è presa in trappola, essa ratifica e, per preservare il proprio potere significante, riprende su di sé il significato. Il cambiamento è radicale: l'emozione, la tenerezza, il turbamento stesso, erano il loro scopo, si sorrideva di felicità, o in uno slancio verso l'altro, o perché l'altro sorrideva e si voleva sentire sulle proprie labbra quel sorriso offerto. Cambiamento a vista: l'amore è il fine, l'emozione tenera, il desiderio, sono dei mezzi per mantenerlo all'essere, cioè per restare fedeli al giuramento; sono *prove*, promesse rinnovate e, in pari tempo, alimenti di quella fiamma astratta, dell'amore – altro – o amore degli altri – che reclama senza tregua del combustibile, perché non è altro che un giuramento spillato a ciascuno di essi dalla società con la complicità dell'altro, e che nessuno dei due può «tradire» senza rinnegare se stesso: si nutrirà dunque il vampiro, ci si alienerà a codesto compito infinito per questo fine ultimo – o ultima mistificazione – la fedeltà a sé.

E qui non si tratta che di un sentimento; per il povero Gustave, il giuramento proposto lo alienerà *nel suo stesso essere*. Un tipo complimentoso, mal ispirato, crede di fargli piacere esprimendogli *la sua realtà* – d'altronde ipotetica. È la prima volta dopo la Caduta: immaginiamoci se il bambino derealizzato non si getta nella trappola che gli viene tesa; egli passa presto dal condizionale al categorico. *Saresti... faresti*; il suo interlocutore vuol dire: Se tuo padre non avesse su di te altre mire; Gustave si affretta a capire: se tu non fossi pigro, instabile; di qui al futuro semplice non c'è che un passo: se ti applichi, sarai attore. Vuol dire che egli già lo è, almeno in potenza. La riflessione sorge immediatamente, opera una transubstanziamento: mentre egli credeva di essere Harpagon, Poursôgnac – senza esserne, d'altronde, del tutto convinto – egli *era* in realtà un attore, cioè a dire un essere vivente, che ha la potenza di animare personaggi immaginari. Al livello riflessivo, effettivamente, le creature di Molière e di Carmontelle rivelano la loro inconsistenza: certo, sono imperative e vere, ma resterebbero nei libri se Gustave non imprestasse loro la sua vita. Gustave: non la *persona* del cadetto Flaubert, ma quegli che si definisce con la sua potenza d'incarnare volta a volta Harpagon e Poursôgnac e che, di conseguenza, non può riassumersi né nell'uno né

nell'altro. Così, egli pensa, il mio essere mi sfuggiva: esso risiede, infatti, in un potere che ho – poiché lo si riconosce in me. Più tardi, in effetti, quando ripensa al periodo del biliardo, dice orgogliosamente: «Potevo essere attore, *ne avevo la forza intima*», ciò che mostra abbastanza che la rivelazione riflessiva gli ha scoperto il suo essere come una *plenitudine*: egli è ciò che in teatro si chiama un «temperamento», ha una «presenza». Il Dono riappare sotto la sua forma feudale; egli ha «il dono»: il dono di donarsi al pubblico, di dargli a vedere il personaggio al quale dona il sovrappiù della propria vita. Recitare la commedia è praticare la generosità, soddisfare degli spettatori che, in cambio, gli rendono omaggio con i loro applausi. Detto e fatto; ha prestato giuramento: sarò quel che sono, l'*Attore*.

Povero bambino! Lo hanno messo in un bell'impiccio: un seccatore, ben intenzionato, ma pericoloso, gli ha fatto credere che il suo genio drammatico era la conseguenza rigorosa di un'esuberanza naturale che cercava di spendersi. Quando si accorgerà – fra i nove e i dodici anni – che è tutto il contrario e che si debbono invertire i segni, sostituire la plenitudine con la penuria, sarà già troppo tardi. Se egli giura a se stesso di essere attore, gli è che ha creduto che gli altri lo considerassero tale; il processo ci è familiare: è nel medesimo modo che egli è stato vassallo, poi, molto malvolentieri, Signore; sempre in cerca del proprio essere-altro, ha tentato di ridere del proprio riflesso, poi di rubare il loro essere ai personaggi della commedia classica. Ora, l'infelice si getta in un nuovo vespaio e si mette a *fare l'attore*; certo non è che egli abbia *sentito la sua forza intima*; gli è che egli resta un'immagine in cerca della propria realtà. Credeva di averla trovata in ruoli prefabbricati: complimentandolo sul suo talento, gli si è fatto comprendere che, lungi dallo zavorrarsi col loro essere, non dava vita a quei personaggi che al prezzo di una dispersione del proprio. Rimane il fatto che si è irrealizzato in essi, e che l'attore è almeno questo: un *essere* che si perde per mostrare delle immagini. Ciò che cerca in realtà, egli lo capirà presto, non è la potenza dell'attore, ma il minimo di essere che conferisce a questi il suo *status*. Cerchiamo con lui ciò che questo ripiego, l'essere d'un presentatore d'immagini, può portare di *realtà* a un bambino in preda all'immaginario. O, se si preferisce, se può soddisfare il suo umile bisogno

di recupero passando da questa constatazione malinconica: «Non sono altro che le parti che recito» a questo grido d'orgoglio: «Sono un essere il cui compito reale è di recitare delle parti».

\* \* \*

Una statua è una donna immaginaria: quella Venere non è, non è mai stata. Ma il marmo esiste come *analogon* della dea: e come distinguere la bellezza, la purezza della materia, da codesta forma che la vampirizza? E uno scultore esiste, o è esistito, che l'ha concepita e realizzata col suo scalpello, a prezzo di sforzi ben precisi. Insomma, Venere non è, ma la statua esiste: la si conosce, la si ammira, ha un prezzo definito, qualcuno o qualche organismo la possiede; se si vuole inviarla in paese straniero, per esporla tra le opere del suo autore, si conosce il suo peso, la sua fragilità, si prenderanno delle misure pratiche. Chiamo questo strano oggetto, per la prima volta qui, con un nome che ritroveremo spesso in seguito, centro reale e permanente di irrealizzazione. In realtà, se vi è un essere individuato, se non è rimasto pietra nelle montagne di Carrara, è perché gli hanno dato la funzione di figurare un certo non-essere; ma, inversamente, non appena quel non-essere, in quanto tale, è riconosciuto come determinazione dell'immaginario sociale, l'oggetto tutto intero è *istituito nel suo essere*: la società gli riconosce dunque una verità ontologica, nella misura in cui l'essere di codesto oggetto è considerato come incitamento permanente a derealizzarsi, irrealizzando quel marmo in Venere. L'oggetto è sostegno dell'irrealizzazione, ma l'irrealizzazione gli dà la sua necessità, perché occorre che esso sia, affinché essa abbia luogo. Qui, l'immaginario, lungi dall'essere fuga – vago, senza contorni – ha esso stesso la forza, l'impenetrabilità e i limiti del pezzo di marmo. L'essere compatto e inerte della pietra sta qui per derealizzarsi pubblicamente, derealizzando coloro che lo guardano; ma, con questo, qualcosa della sua consistenza immutabile, e della sua radiosa inerzia, passa nella Venere o nella Pietà; la donna di pietra è l'ideale dell'essere: la figurazione di un per-sé che sarebbe come il sogno dell'in-sé. Così, la pietra scolpita, minerale indispensabile, ha una irrealizzazione in comune, possiede, senza dubbio, il *massimo d'essere*, se

pensiamo che nella intersoggettività sociale l'essere è l'essere-per-altri quando è istituito.

Ho preso il mio esempio dal caso più semplice: l'essere, qui, è il pratico-inerte dell'immaginario, un impenetrabile socchiuso, riconosciuto da tutti, una mercanzia con, al centro, una fuga *determinata* e fissa; una funzione, un valore, un'esigenza. Ma l'ho fatto per giungere allo *status* dell'attore. Quel che qui complica le cose, è che l'attore non è un po' di materia inorganica, che ha assorbito del lavoro umano, ma un uomo vivo e pensante, la cui irrealizzazione, ogni sera, è un dosaggio imprevedibile di ripetizione e d'invenzione: nella peggiore delle ipotesi si avvicina all'automa, nella migliore supera le abitudini acquisite, «tentando» un effetto. Non importa: somiglia alla statua in quanto centro permanente, reale e riconosciuto d'irrealizzazione (la permanenza essendo qui perpetuo ricominciamento piuttosto che inerte sussistenza). Egli si mobilita e s'impegna tutto intero, affinché la sua persona reale diventi l'*analogon* di un immaginario che si chiama Tito, Harpagon o Ruy Blas. Insomma, ogni sera, egli si derealizza per trascinare cinquecento persone in una irrealizzazione collettiva. La differenza che lo divide dal piccolo Gustave, il quale, anche lui, si irrealizza a giornate intere, è che questi lo fa alla cieca, sotto l'influsso di pulsioni che ignora, e che prende per casi e insieme per un'ispirazione maligna; inoltre, il bambino si perde: quale egli la pratica, l'immaginazione, fusa nel non-essere, è una decompressione di essere, tanto più che egli opera *senza mandato*; vaga e sfumata, a dispetto di certe ripetizioni, codesta irrealizzazione non torna su di lui come un *impiego*; non sa neppure che, offrendosi in spettacolo, egli invita gli altri o a smascherarlo o a irrealizzarsi insieme a lui: effettivamente, lo sappiamo, egli recita affinché l'irreale – cioè a dire l'apparenza – sia *qui* il sembrare, e laggiù l'essere irrecuperabile contro il quale egli non cessa di premunirsi. Insomma, egli è attore mitomane, cioè cosciente di mutarsi in apparenza perché gli altri, più o meno ingannati, assumano codesta apparenza come se fosse il suo essere e, con il loro manifesto convincimento, gliela rimandino quale suo essere, e lo persuadano di essere. Posizione instabile; che coinvolge insieme il cinismo e l'ingenuità, la coscienza di essere immaginariamente questo personaggio per



gli altri e, tutto sommato, d'ingannarli, e, simultaneamente, la folle speranza che, attraverso la loro mediazione, tornerà a se stesso come se fosse realmente il personaggio che interpreta. Vi è, come sempre in Gustave, una coscienza *trattenuta*, alla quale egli impedisce di svilupparsi: perché, se sviluppa fino in fondo la coscienza di farsi apparenza per gli altri, non sfuggirà a questa conseguenza: o essi afferrano effettivamente l'apparenza per quel che è, e dunque non credono a ciò che egli pretende di dar loro a credere, *oppure* essi si lasciano ingannare, e la loro testimonianza perde ogni valore. Per questo motivo, d'altronde, si prodiga davanti a giudici impenetrabili: o il magistrato supremo *ride di lui*, oppure gli altri tacciono e guardano, oppure i loro commenti non convincono. Quel che essi dicono è allora quel che Gustave desidera che dicano, ma non v'è alcun mezzo per rendersi conto del *valore* delle loro parole. Tuttavia – e sono anche queste intuizioni a caratterizzarlo – attraverso l'errore egli presentisce oscuramente il vero: può, *recitando e perché recita*, domandare agli altri di istituire il suo essere; in un sol punto si è ingannato: ciò che essi dichiarano a buon diritto reale, nell'attimo stesso che lo realizzano, non è il personaggio, è l'interprete. È per questo che Parain, o chiunque altro, ha dichiarato: tu sarai (sei in potenza) un attore.

Kean è *riconosciuto* dal suo pubblico, come la *Venere* di Milo. Quando si pensa a lui, è come a un essere reale, che costituisce la mediazione indispensabile fra le realtà individuali – che, in quanto tali, non hanno immaginazione comune – e quell'irreale collettivo che è per esempio Amleto. I biglietti vanno a ruba per vedere Kean nella parte di Amleto, il che fa venire in mente i turisti che si affollano a San Pietro in Vincoli per vedere un marmo di Carrara nella parte di Mosè. L'attore è creato dai ruoli, come i medici dalla malattia. Un teatro nazionale ha un *repertorio*, determinazione fissa dello spirito obiettivo, e codesto repertorio *aspetta i suoi uomini: gli* Amleti passano, Amleto rimane, esigendo nuovi interpreti e suscitandoli; le parti si raggruppano in ruoli e designano, dapprima in astratto, i loro futuri titolari: c'è l'attore giovane, il protagonista, i generici, ecc. Nella misura in cui sono essi stessi centri reali di irrealizzazione (sono il prodotto di un lavoro, conservati e rilavorati da una generazione all'altra, si può

approfondirli ma non cambiarvi una parola, colui che li interpreta li installa in sé come imperativi categorici) designano i loro futuri interpreti *nella loro realtà*: bisogna avere la voce, la figura, il portamento che conviene. Meglio: il carattere costituito entra in gioco: la timidezza, una certa incapacità di guidare gli avvenimenti, unite a un naso a patata: ecco il giovane attore comico, sempre preso a spintoni, sballottato dal corso delle cose; un'aggressività sommata a una certa superbia, caratterizza per le parti di re e di regina nelle tragedie. In effetti, si tratta soprattutto di apparenza, e ci si figura senza fatica che il monarca da tragedia recluta i propri interpreti fra quelli che *recitano i monarchi* nella vita. Non importa: fra il ruolo e l'uomo – lo vedremo meglio fra un momento – bisogna che vi sia appropriazione; e siccome il ruolo esige l'uomo con la serietà e l'intransigenza del pratico-inerte, cioè di una materia lavorata, l'apparenza del candidato, se questi è finalmente accettato, riceve uno *status d'essere*. Egli è designato come in possesso delle «*qualità richieste*». A partire da quel momento, il laureato compie un duro e lungo apprendistato: *lavora*, proprio come un fabbro o un carpentiere: *impara il mestiere*, cioè l'insieme delle tecniche di irrealizzazione collettiva: come *produrre* l'illusione, come *impedire* che questa svanisca. Insomma, l'immaginario non è più l'abbandono spontaneo al sembrare: è il fine di un lavoro rigoroso; si reimpara tutto: a respirare, a camminare, a parlare. Non *per sé*: perché l'incedere sia un *prodursi*, perché il fiato permetta di modulare quest'altro *prodursi*: la voce. L'apprendistato è lungo: la formazione di un attore porta seco una spesa sociale che si può calcolare. Se esce primo fra tutti dall'Accademia, l'investimento renderà: durante un numero di anni, che si determina in funzione dei casi della vita contemporanea, contribuirà a riempire il teatro, a far salire gli incassi, una parte dei quali sarà reinvestita nel teatro stesso: in linea di principio, egli è dunque *redditizio*. In conseguenza di che succede, per esempio alla «Comédie Française», che egli firmi un impegno con lo Stato: non lascerà il Teatro prima di una certa data. Eccolo definito in anticipo nel suo essere: è un funzionario, un salariato, che svolge un certo impiego per un tempo determinato e che, in cambio, riceve un potere effettivo, quello di irrealizzare, secondo certe

tecniche e certi indirizzi (prescritti dal ruolo), in certe sere, settecento persone, facendole partecipare alla propria irrealizzazione. Così, egli è *istituito*; il favore del pubblico farà il resto e, quando il successo è clamoroso, egli sarà, in quanto *l'uomo della illusione*, elevato al rango di *patrimonio nazionale*. È *nel suo essere* che lo si consacrerà – in certi paesi – eroe del lavoro, stakanovista dell'illusione – e che in altri, in Francia per esempio, lo si decorerà o, in Inghilterra, lo si farà nobile. Ciò significa che gli si riconosce un *potere reale* di illusionista e che lo si ringrazia di farne uso a profitto della comunità. Per questo motivo, i giovani sono spesso un po' delusi, quando incontrano un attore celebre, di vedere un uomo di un'eleganza corretta, dalla fisionomia severa, dai gesti sobri, che porta un nastrino all'occhiello e sembra molto noioso per la moderazione ostentata delle sue opinioni: dove dunque si nascondono la follia del re Lear e il furore di Otello? La risposta è che non si nascondono in nessun posto: non ci sono, ecco tutto. Stasera ritroverà la sua dispersione di essere, senza rischio, poiché è calcolata, contenuta su ogni lato da regole ferree. Per intanto, lasciamolo godere del suo essere: egli è «socio» della «Comédie Française», apprezzato per le sue capacità e la sua coscienza professionale; è quell'uomo onorevole che appartiene alle classi medie e che, oltre al suo stipendio, intasca nel cinema compensi importanti, tanto più attento al suo essere reale, in quanto l'irrealtà è contemporaneamente bianca e nera e che bisogna lottare contro la cattiva reputazione che gli hanno fatto certi irresponsabili. Dopo di che, sicuramente, è pazzo da legare, l'immaginario lo corrode; il rispettabile borghese che voi vedete è il suo essere ed è anche il *suo mostrarsi*: egli si mostra come quegli che, tranne che sul palcoscenico, ha orrore di mostrarsi. Ma, stavolta, è il *suo essere* che offre in spettacolo, egli si irrealizza nella realtà che si è conquistato. Diciamo che si aggrappa alla verità che gli è venuta dall'esterno. Un attore – soprattutto se è grande – è per prima cosa un bambino rapito, senza diritti, senza verità, senza realtà, in preda a vaghi vampiri, che ha avuto la fortuna e il merito di farsi recuperare dalla società tutta intera, e istituire nel proprio essere come cittadino-sostegno della irrealtà. È un immaginario che si esauriva a recitare delle parti per farsi riconoscere, e che è stato finalmente riconosciuto come

operaio specializzato nell'immaginazione: il suo essere gli è venuto dalla socializzazione della sua impotenza ad essere.

Ecco che cosa Gustave intravede quando, per caso, una voce familiare gli dice che sarebbe un buon attore. Accade in lui una conversione autentica e, secondo me, capitale; poiché, nella società che egli frequenta, l'essere si esprime prima di tutto nella professione che si esercita, e si misura sull'efficacia pratica; e poiché, d'altra parte, non può combattere la derealizzazione di cui soffre se non irrealizzandosi ogni giorno un poco di più, riparerà codesta incrinatura, di continuo allargata, col fare della irrealizzazione il proprio mestiere. La conversione si opera al livello del *ruolo*: abbiamo visto che egli recita il proprio essere e cerca di mistificare il pubblico, affinché questo, a sua volta, lo mistifichi ricambiandogli l'illusione che ha prodotto. Si direbbe che la riflessione gli abbia permesso di sopprimere la mistificazione in quanto tale, e che egli cominci col denunciare nell'illusione il proprio carattere illusorio: non si tratta, per lui, di non più recitare, bensì di non più ingannare, di mettere le carte in tavola: non sono io che recito, io sostengo un ruolo d'*un altro* che non esiste o che, se esiste, *non sono io* – è papa Couillères, è chiunque altro, una signora che viene a farci visita e che dice delle sciocchezze –, e se, per caso, mi faccio l'attore di me stesso, non faccio il mio ritratto, ma la mia caricatura: radicalizzando i miei difetti, eccessivo, iperbolico, mi adopero a far ridere di un io che per l'appunto non sono. L'irreale è di punto in bianco smascherato nella sua irrealtà e presentato subito come tale. Attore, Flaubert non ingannerà nessuno: chi dunque, fra gli spettatori, ignorerà che egli non è, né può essere don Sancho d'Aragona, Harpagon o Alceste? Un manifesto li informa all'entrata e, del resto, è Flaubert nell'*Avare* o nel *Misanthrope* che saranno venuti a vedere. In altri termini, si presentano loro delle *immagini*, ed erano proprio delle *immagini* che essi chiedevano. Dunque, basta coi malintesi. Al contrario, un accordo: se hanno pagato il loro posto, se si sono scomodati, gli è che hanno con l'attore una complicità segreta: sembra loro, come a lui, che sia importante di presentare l'immaginario in quanto tale. Il pubblico, col suo entusiasmo, dimostra a Gustave che l'*irrealizzazione*, a dispetto della sua inutilità, rimane un bisogno sociale, che deve essere

cerimoniosamente soddisfatto. Quindi, rinunciando a *mostrarsi*, a giocare sui due *tableaux* della commedia mitomaniaca (essere e non-essere), affermando che, entro certi limiti attinenti al suo sesso, a certi caratteri fisici, gli è indifferente, *purché reciti*, d'interpretare questo o quel ruolo, Gustave, grazie al favore della folla, è posto in possesso della propria verità: questa, effettivamente, non riguarda in Gustave il personaggio determinato che egli interpreta e che, di conseguenza, non è: essa definisce il suo essere come il potere di essere, nell'immaginario, tutti i personaggi. Egli *non è* nessuno, perché può comprendere e mostrare immaginariamente chiunque; non ha dei tratti particolari, perché è, nel suo essere, lo specialista della generosità. Più tardi, dirà il proprio stupore davanti a Shakespeare, questo genio che non è stato nulla personalmente e realmente, perché ha immaginato tutte le passioni, tutte le situazioni, quelle delle donne come quelle degli uomini. Intendiamo bene che l'immaginario ha una funzione analoga a quella che Husserl gli assegna nell'intuizione eidetica; quel che è immaginato dall'attore, è l'uomo trastullo di una passione: Harpagon non esiste, lo si recita; e l'attore non è avaro, forse, o, se lo è, nessuno se ne interessa: ma ciò che è vero, sono i momenti dialettici del processo passionale. Questo ingenuo punto di vista, che ritroveremo più avanti, ai tempi della prima Education sentimentale, ha per l'appunto la funzione di racchiudere l'essere che Gustave si dà in quanto attore: egli non è nulla, perché può recitare tutto, perché può immaginare tutte le strutture della commedia umana, perché produce pubblicamente uomini che sono innamorati, avari, ecc.: così può risolvere, a suo piacimento, l'antinomia tra il vissuto, insignificante, noioso, monotono, e il ruolo abbagliante – qualunque esso sia – che egli interpreta. Il suo essere è quello di rappresentare tutti gli uomini, ed è per questo stesso motivo che i suoi sentimenti reali sono così poveri: essi non gli servono a niente, poiché non sono che suoi, e perciò scivolano, atrofizzati, nel passato. Ancora un momento fa, il bambino non riusciva a giustificare l'ingratitudine del vissuto: ora questa gli sembra necessaria ai fasti dell'immaginazione: una passione, un godimento, lo tratterrebbero nei limiti della loro particolarità: egli è felice di non averne. Così, più il volto dell'attore sarà

quello di tutti, più egli sarà capace di esprimere sentimenti diversi e di irrealizzarsi come *analogon* di teste diverse.

Occorre, come si vede, un rovesciamento completo di prospettiva, per arrivare all'idea – certo non espressa da lui nei termini che ora userò – che il suo essere obiettivo è quello di un vivo centro di derealizzazione. In particolare, bisogna rinunciare a esprimersi, a far mostra di sé. Non vi è dunque qui una revisione lacerante? In verità, no. Astrattamente, questa prima macinatura dell'impersonalismo, che implica una rinuncia a vivere, a vedersi, a essere una persona come tutte, può sembrare di un'austerità desolante. Ma bisogna dirsi, in verità, che essa non è mai stata se non parziale: da un capo all'altro della sua vita, Gustave ha recitato il *proprio* personaggio: egli sarà il «*Garçon*», lo zio Flaubert che è un buon marinaio, il reverendo padre Cruchard, l'eremita di Croisset, l'Eccessivo, San Policarpo e parecchi altri. Con tanta maggiore tranquillità, in quanto ha scoperto il suo vero *status* di *Padrone dell'Irreale*. Tutto sommato, si *rassicura*, giudicandosi istituito in anticipo; integrato da quella società che lo rifiuta, e zavorrato dalla propria professione, egli si abbandona alla sua passività costituita, che farà di lui per tutta la vita il martire dell'irrealtà. La «vocazione» di attore è una specificazione parziale e momentanea della sua opzione fondamentale, essa non la modifica nel suo assieme: attore, poi scrittore, Gustave farà più che mai il Signore, come se dicesse a se stesso: questa irrealizzazione non ha nessuna importanza, non è che un'ossessione della mia vita, e la mia vita non conta, il mio essere è altrove. Del resto, come vedremo più avanti, non bisogna esagerare l'esteriorità dei personaggi rappresentati: contemporaneamente si pone in loro, come colui del quale si diceva: «Si mette sempre al posto degli altri, ma è sempre se stesso che ci mette», e poi, inversamente e soprattutto, si contagia provvisoriamente del loro essere, diciamo che *si crede* tacitamente il personaggio che interpreta. Questo non stupirà: egli non distingue facilmente il reale dall'immaginario, ogni sentimento reale apparendogli in sé recitato, ogni sentimento recitato gli appare reale. Così, recitando la passione di un avaro, egli se ne contagia, e si fa Harpagon. Ma soprattutto gli altri lo affascinano, senza d'altronde che egli cerchi di comprenderli: e ciò, non soltanto perché essi sono la sua

verità, ma anche perché lui non è la loro; i suoi sguardi scorrono su quella dirupata, lucida, impenetrabile scogliera levigata, così spietatamente ed ermeticamente se stessa, che è una persona vista dall'esterno. Se egli li imita, non è, o non è solamente, per prenderli in giro, è per tentare di sentire ciò che sono dal di dentro – persino papà Couillères, che, verosimilmente, è un imbecille, ma l'insondabile stupidità del quale ha una consistenza che lo affascina. Se fa la caricatura delle persone vive è, tutto sommato, per rubare un attimo il loro essere, e per sapere che cosa significa avere un essere obiettivo di cui si gode. Nessun dubbio che egli non sia persuaso di *essere* papà Couillères nel momento in cui lo *fa*, né che questo furto-possesso (Gustave si fa vampirizzare dall'essere che ha rubato) non si possa compiere senza quel pitiatismo che caratterizza in genere le passività costituite.

Ciò detto, rimane il fatto che, volendosi *attore*, Gustave fa una rivalutazione dell'immaginario: lo considera vero, come un suo proprio prodotto, il che lo distingue da tutti gli altri: è vero, sarà sempre più vero. Ma, in pari tempo, si rende conto: ciò che egli produce *non è che* dell'immaginario: valorizzazione proclamata dell'irreale, devalorizzazione segreta? Studieremo tra qualche pagina il primo effetto di codesta contraddizione che, sotto aspetti diversi, lo perseguiterà tutta la vita. Per ora, bisogna riconoscere che essa poco lo tormenta: gli è che la professione che desidera esercitare può dargli, essa sola, il compenso di cui sogna: suo padre non lo ascolta, per il motivo che non crede alle sue menzogne; intere folle verranno in avvenire apposta per ascoltarle. Il successo, per l'attore, conserva un aspetto puerile, arcaico, e per ciò stesso inebriante: è la famiglia, che se la gode quando il bambino ha detto bene la sua poesiola. Effettivamente, è la cerchia familiare che sola permette di trovare un equivalente al momento in cui degli uomini si alzano in piedi nella platea e gridano «Bravo!» battendo le mani. Nelle forme più complesse, la notorietà è una contestazione rotante: essa è dappertutto e in nessun luogo, si dà, e sfugge, nessuno può goderne, bisogna non pensarvi mai, o alienarsi a quell'assenza. Anche per l'attore, codesta contestazione esiste, è la seconda istanza. In prima istanza, se egli riesce, ha l'intuizione piena e diretta della propria vittoria. Gustave sogna di compensare i fiaschi che raccoglie

all'Hôtel-Dieu, con l'interesse appassionato e riconoscente che gli voteranno i suoi spettatori.

E che? Tutti delle Caroline, allora? Sì: tutti. Alzano le mani, lanciano dei mazzi di fiori, ringraziano. Poiché la società – e non si può dubitarne, se si è stati a teatro –, di mente più aperta del dottor Flaubert, stima che l'immaginario sia un bisogno sociale, e poiché essa è riconoscente a colui che si irrealizza secondo certe regole, ecco che l'attore Gustave Flaubert è, per via di quelle testimonianze di gratitudine, rimesso in possesso della propria generosità. Il Dono che faceva a Caroline, ecco che si moltiplica all'infinito. Non ha più bisogno di recitare la parte del generoso: è recitando la parte dell'avaro che sarà generoso per davvero. In realtà, l'attore si considera volentieri un Signore; ascoltatelo trattare il pubblico da donna; pretende curvarlo sotto il proprio giogo, penetrare in lui come il maschio nella femmina, domare l'uditorio più restio. Quale errore! Catturare il pubblico è mostrarsi quale egli vuole che ci si mostri, indovinare i suoi umori e adattarvisi, evitare ciò che potrebbe dispiacere, mangiarsi le battute pericolose, sorvolare sugli effetti che il giorno prima si erano calcati. Insomma, offrirsi per affascinare e per creare l'irrealizzazione collettiva. In tal senso è il pubblico ad essere maschio, nell'accettare o nel rifiutare le femmine in sudore che gli prodigano sulla scena la loro attività passiva. Ciò detto, bisogna riconoscere che codesto lavoro da cortigiana, con le sue mille «compiacenze», finisce per attirare il maschio nella trappola: è sedotto «ci marcia», e l'attore, durante l'esibizione, sente nascere e crescere una tensione che non può risolversi se non in un trionfo; li tiene in pugno, fa loro dono del proprio corpo. In verità, non dà loro niente altro che l'immaginario, che la potenza d'irrealizzazione che ciascuno possiede virtualmente e che non ha, molto spesso, l'occasione di attualizzare. È codesta attenzione appassionata di un pubblico attento ai suoi gesti, che Gustave è costretto a desiderare, a causa dell'indifferenza dimostrata da Achille-Cléophas verso quei medesimi gesti: un pubblico li amerà, perché sono dei gesti, mentre, per la stessa ragione, il dottor Flaubert li disprezzava. E il piccolo impostore, assumendo la propria impostura, si farà riconoscere per il Signore delle illusioni, il benefattore degli uomini, da una folla appassionata. Insomma, in



un primo tempo, Gustave ha abbandonato tutto, si è riconosciuto mentitore e mitomane, ha dichiarato di non essere nulla per nessuno, e in un secondo tempo, che tien dietro immediatamente al primo, tutto gli è stato restituito: gli spettatori in delirio lo hanno istituito Padrone delle ombre, gli *fanno omaggio* tutte le sere; tutte le sere egli si dona ai propri vassalli.

In verità, non è che un sogno. A nove anni, Gustave non è quell'attore riconosciuto e incensato: gioca ad esserlo; e, da questo punto di vista, si irrealizza in secondo grado, poiché immagina di essere il produttore professionale dell'immaginario. Per tal motivo, abbandonerà il più spesso possibile il proprio ruolo per calarsi in ruoli prefabbricati. Il suo scopo? assaporare in anticipo la gloria, come fa vedere quella lettera a Ernest – datata di uno o due anni più tardi: «Vittoria, vittoria!» ecc. Gli è che per istituire contro venti e maree quell'essere-in-sé che persegue e che si rifiuta, non gli occorre nulla che sia da meno della celebrità. Queste osservazioni permetteranno di meglio comprendere ciò che è stato, per il bambino, il suo desiderio furioso di gloria – sulla quale fa spesso assegnamento – e ciò che è divenuto poi per l'adulto.

B. – Gloria e Rancore

Se ha, fin dall'infanzia, selvaggiamente desiderato la gloria, non immaginiamoci che la volesse astrattamente e senza conoscerla. Dacché sa parlare, essa lo sfiora con la sua ala: certamente Achille-Cléophas è soltanto noto, ma un grand'uomo di provincia abbaglia i propri figli, che danno ai suoi meriti relativi un valore assoluto. La gloria è il pane quotidiano per la famiglia del medico primario, è la sorgente dell'orgoglio Flaubert: bisogna essere gloriosi quando si ha un tal padre. Se si dovesse, cosa impossibile, batterlo su questo terreno, non sarebbero di troppo, per trionfare, i suffragi di tutto l'universo.

Resta da sapere perché, di codesta consegna collettiva, il bambino ha fatto il proprio desiderio singolare, e la più intima possibilità. Molti brani della corrispondenza ce lo indicano. In una lettera della sua adolescenza, dopo aver riconosciuto che non ha vissuto, bambino, che per la gloria, aggiunge subito di non desiderarla più. Ma si tratta, quel giorno, d'uno scoraggiamento passeggero accresciuto da una vanteria di pessimismo: «Non ho più né

convinzioni, né entusiasmi, né credenze». Quell'anno, si lamenta volentieri: Alfred ed Ernest sono a Parigi – e *insieme*, ciò che a lui non piace affatto. Ma quando Ernest si permette di compiangerlo, si affretta a rispondere: «Noi ci creiamo dei mali immaginari (ahimè, sono i peggiori)... No, io sono felice. E perché no?...». Nel '46, al contrario, è molto più sincero quando scrive a Louise: «Dopo la morte di mio padre e quella di mia sorella, il desiderio di gloria mi ha lasciato». Senonché, Caroline è evocata qui per confondere la pista. È bene che Louise comprenda, ma fino a un certo punto. *Con* Caroline, la frase prende un senso benigno: volevo fare la felicità di due esseri, che erano per me i più cari; poiché sono scomparsi, il mio desiderio non ha più senso. *Senza* Caroline, essa sembra assai più inquietante: «Dopo la morte di mio padre, il desiderio di gloria mi ha lasciato». Eppure, è questa frase ad essere vera. La ragazza aveva un altro tipo di orgoglio: si sentiva abbastanza sicura di sé per nutrire delle ambizioni modeste. Quando si è sposata, la sua scelta è caduta su Hamard, che Gustave trattava con sprezzante condiscendenza e poneva al di sotto persino di Ernest: era un imbecille, imitatore servile del suo amico, il grande Flaubert, un mezzo pazzo. Sembra che questa scelta – che ha stupito suo fratello – segni una vera rivolta di Caroline contro quella famiglia di cervelloni che le erano venuti a noia: due professionisti, uno dei quali, per soprammercato, filosofo, e un futuro genio, era più di quanto potesse sopportare. L'amore di sua madre le aveva dato abbastanza forza perché ella rifiutasse di recitare, accanto a un altro cervellone, il ruolo sbiadito di quella; essa ha voluto, sembra, con profonda comprensione verso la moglie di Achille-Cléophas, e per prendere in suo nome una rivincita sul sesso maschile, proteggere un uomo, recitare, in riguardo a lui, il ruolo di una madre che era stata tanto generosa con lei: questa ragazza, fragile di salute, ma forte, e ricca di una vera generosità, non aveva nulla di un essere relativo; si era scelta un marito sensibile e femminile che, ignorando le scienze, non pensava più a scrivere, se mai ci aveva pensato, e terminava tranquillamente i suoi studi a Parigi, senza il nobile disgusto di Alfred o le distinte declamazioni di Gustave. No, Caroline amava suo fratello, ma, se desiderava che scrivesse con successo, era per lui e non per sé. E Gustave lo

sapeva, lui che, come mostrerò più tardi, ha rotto drasticamente ogni rapporto con sua sorella – interiormente almeno – quando ha saputo del suo fidanzamento. Se la nomina nella sua lettera, è perché vuole nascondere a Louise il legame tra la sua *folle* ambizione e la maledizione del padre. Verso la fine della sua vita, Matisse diceva con dispetto, a proposito di suo padre morto da più di un mezzo secolo: «Non credeva alla mia pittura!». Quando il vecchio andava a Parigi, entrava nello studio del figlio ancora sconosciuto, guardava le tele con diffidenza, parlava di tutto tranne che di quanto si vedeva attorno, e se ne andava abbastanza freddamente, deluso. Morì senza ricredersi. E Matisse aggiungeva, pieno di collera, alla vigilia della propria morte: «Da quel giorno in poi, tutti i successi mi son stati rovinati! Non potevo più convincerlo, e non avevo desiderato altro». Non era, suppongo, del tutto vero. Ma, in qualunque modo lo si prenda, l'aneddoto mostra che la gloria è un rapporto familiare, e che se per un caso straordinario, essa viene a coronare un vivo, l'invincibile testardaggine di un morto può rovinare le gioie dell'orgoglio. L'uomo glorioso, chi vorrebbe dunque convincere se non un padre che l'ha spinto, per sfiducia, fino alla sovranità del genio, e che preferisce scomparire piuttosto che confessarsi battuto? È ciò che sente profondamente Gustave. E, beninteso, la sua delusione è più radicale di quella del vecchio pittore: quando Achille-Cléophas muore, suo figlio si trova nel punto più basso della discesa. Egli conoscerà il successo – folgorante, infamante – undici anni più tardi. Insomma, il cadetto di famiglia fu colpito al cuore.\*\*\* Questa amarezza, si dirà forse che è una commedia di più; ma no: leggete la sua Corrispondenza fino in fondo; vedrete che *talvolta* non disdegna i minuscoli piaceri della notorietà – però pochi scrittori celebri sono stati altrettanto poco soddisfatti della propria fama. La perfezione dell'opera è il suo unico obiettivo. Conosciamo, conosceremo, le numerose alienazioni di Gustave. A partire dai quarantasei anni, una di esse viene a mancare: egli non si alienerà mai alla gloria, all'aspetto che egli ha preso agli occhi dei suoi lettori. Non appena si parla di lui, foss'anche per segnalare un avvenimento insignificante della sua vita, schiuma di rabbia e di terrore. Dopo la morte del padre, in ogni caso – e prima di mettersi al primo *Saint Antoine* – dubita se mai scriverà. 9 agosto '46: «È molto

problematico che mai il pubblico arrivi a godere di un solo mio rigo; se questo accade, non sarà prima di dieci anni». 15 agosto '46: «Tutto quel che domando, è di poter continuare ad ammirare i Maestri con quell'intimo incanto per il quale darei tutto, tutto. Ma quanto ad arrivare a diventare uno di loro, mai: ne sono sicuro. Ne sono enormemente lontano». 24 agosto: «Non faccio nulla, non leggo più, non scrivo più, se non a te: dov'è la mia povera e semplice vita di lavoro di un tempo?... Non la rimpiango perché non rimpiango niente». 15 settembre '46: «Tanto meglio, se non ho posterità. Il mio nome oscuro si spegnerà con me, e il mondo continuerà la sua strada come se io ne lasciassi uno illustre».\*\*\*\* Quest'ultimo brano (se ne troveranno dieci altri nella medesima epoca) indica chiaramente che, nel periodo che segue la morte del padre, l'illustrazione del nome, e il suo totale oblio, acquistano una sorta di equivalenza. Tutto si chiarisce: col padre, una stizza amorosa e gelosa scompare; Flaubert ha questa singolarissima disgrazia: la gloria gli sembra già vana mentre si è imbarcato per conquistarla ed è quasi sicuro di non acciuffarla mai. E non si creda a un qualche compenso tra una negazione e l'altra, come se l'estrema difficoltà del compito intrapreso, e le probabilità quasi infinite di fallire, dovessero preoccuparlo meno per il fatto che l'obiettivo aveva un minor significato e che il testimone principale aveva preso congedo. È il contrario: la conquista del Vello d'oro diviene tanto più necessaria, in quanto egli ha costruito su di essa la propria vita; ma essa fa vedere nello stesso momento – sicura di non venire interrotta – la sua aberrante absurdità. Non è neppure il Nulla: è un'esigenza assoluta, ed è, in pari tempo un assoluto non-senso. La conclusione s'impone: se quel solitario ha potuto sognare una consacrazione ufficiale, se il misantropo ha desiderato l'ammirazione degli uomini, ciò era, prima di tutto, per stupire il dottor Flaubert. Insomma, ritroviamo – in tutto il candore dell'innocenza – il sogno nero del suicida per rancore. La gloria sembra da lontano il consenso universale: ma nel cuore del bambino che la desidera, subordina l'universale alle relazioni particolari. Poiché non c'è uomo al mondo che possa imporsi ad Achille-Cléophas e confonderlo dicendo del cadetto: «È il migliore dei due!», al chirurgo primario verrà rivelato di aver preso una cantonata da tutti gli uomini insieme, e la sciocca

sufficienza di Achille sarà distrutta dal giudizio del genere umano: «Achille, si dirà, ma sì: il fratello di Gustave». Però, benché il bambino faccia appello all'umanità presente e futura, questa non è che un mezzo; il fine è il medico-filosofo.

Vi è in una lettera di Gustave a Louise Colet un punto curiosissimo: «Il mio povero padre, dice, che ho così spesso fatto piangere...». Piangere? Non ci credo. Senza dubbio, Achille-Cléophas, cupo, nervoso, inasprito, fiaccato dal lavoro, aveva, per soprammercato, conservato la sensibilità del Settecento: gli uomini hanno pianto volentieri fino al Primo Impero, e non c'è neppure da dubitare che egli non si sia preoccupato a causa delle ebetudini, degli insuccessi scolastici e della sanità mentale di suo figlio. È andato in bestia le cento volte, è evidente. Ma, se ha avuto degli sfoghi, fu a secco. Persino dopo il grande bailamme, quando Gustave fu scacciato dal collegio, Achille-Cléophas dovette infuriarsi, forse anche gridare. Ma piangere? In verità, basta leggere il contesto per comprendere: Gustave recita a se stesso la commedia attraverso Louise. Quando vuol convincersi di un'idea che gli piace, comincia col persuadere lei. In particolare, si conosce la sua voluttà preferita: presentarsi come un dannato. Abominevoli sofferenze – che non vengono precisate altrimenti – l'hanno anestetizzato. È, beninteso, con questa eredità di cuore che ha, come suggerisce lui stesso, strappato al medico-filosofo quelle lacrime preziose. E, a considerare il significato complessivo del brano: «Avevo un padre che mi adorava, l'ho tormentato fino a farlo piangere: oggi sei tu che mi adori, che vuoi farci? Mi hanno reso cattivo, e tu soffrirai come tutti coloro che mi ameranno!».

È la più sfacciata delle menzogne: o piuttosto no: la penna di Flaubert non distingue il fantasma dalla realtà. Così, quel fanfarone rovescia la situazione reale, spaccia i suoi sogni passati per ricordi veri: la sua querela più tenace, lo sappiamo, è di non essere stato *preferito*: suo padre ha compiuto tutti i suoi doveri verso di lui, ma, egli pensa, senza particolare inclinazione e senza tenerezza. Quando il giovane si commuove ai pianti del dottor Flaubert, gioca sul candore che si ostina ad attribuire, assai male a proposito, alla sua corrispondente, e si serve di lei per realizzare, pitiatamente, un desiderio semplice e profondo della propria infanzia.

Desiderio positivo, sulle prime; Gustave sarebbe stato pazzo di felicità se avesse veduto quegli occhi, così chiaroveggenti, volgersi verso di lui e inumidirsi d'intenerimento. E poi, dopo la Caduta, il rancore fa diventar negativo quel bel sogno. Dopo un sarcasmo del padre, dopo qualche azione carezzevole rivolta da questi al figlio maggiore, una violenta pulsione sconvolgeva il secondogenito: egli *voleva* la gloria, immediatamente, a qualunque prezzo: «Ti farò piangere!». Di vergogna? di felicità? All'inizio, è tutt'uno: il bambino docile e sornione desidera procurare una grande gioia all'amabile autore dei suoi giorni, per ricompensarlo delle sue cure e delle sue pene; ma può impedire, il poveretto, che codesta gioia non sia in pari tempo una lezione crudele e salutare? Un trionfo, ecco quel che occorre a Gustave: è rispondere al Male col Bene, e punire con la sola generosità: «Ecco i miei trofei, te li offro, sono tuoi, sono della mia famiglia». Sarà la sua sola vendetta. In effetti, essa è esemplare: tutto il piccolo mondo del medico-filosofo ne è sconvolto: egli ha puntato sul cavallo sbagliato, non ha saputo comprendere il genio di Gustave; se il vecchio è stato capace di una tale cantonata, che cosa resta della sua saggezza, del suo cinismo, della sua arrogante filosofia? Riconoscente, ma distrutto, il medico andrà in pensione; trasferirà, come convenuto, le sue cariche e i suoi onori al primogenito, ma conoscerà l'amarezza di non ricavarne ormai la propria felicità, che dai successi del figlio che egli ha misconosciuto e respinto. La gloria e il suicidio hanno questo in comune, nel bambino, che sia quella che questo simboleggiano l'assassinio del padre. L'una e l'altro, infatti, hanno per alibi la passività: «Io, uccidere Papà? Ma via! Vi sto dicendo che *mi* uccido, conformemente alle sue prescrizioni e all'indole che mi è stata data!». E: «Io, voler umiliare mio padre, schiacciarlo sotto la mia rinomanza? È colpa mia, se mi si porta alle stelle, se mi si acclama? È colpa mia se sono grande?». In ogni modo, quando il bambino reagisce, il padre, demoniaco sacrificatore, Abramo al quale nessun angelo ha trattenuto il braccio, *ha già ucciso* il suo secondogenito. Tocca a Gustave giocare: o trasforma, per rispetto verso il padre, quell'assassinio in suicidio, assumendo su di sé la colpa mostruosa; oppure, morto e imbalsamato, trova nel regno delle ombre il genio; le porte del Sepolcro sono scardinate, egli torna, terribile e dolce,

verso il suo adorato padrone. Nel primo caso, gli occhi dissigillati di Achille-Cléophas scorgono, troppo tardi, i torti accumulati, egli misura, nella disperazione, la profondità dell'amore che la sua vittima gli portava. Nel secondo, assiste, sbalordito, alla risurrezione di un gigante dallo sguardo insostenibile, che lo fulmina, curvandosi per baciario. Così, il dolce sogno di gloria, tutto candore, tale da intenerire i dilettanti, è più perfido ancora che il sogno di morte volontaria. Il suicidio non è che una proposta di rimorsi: forse il padre rimpiangerà la propria durezza di cuore, forse no, proprio perché è duro di cuore; e poi, un Signore pentito resta un Signore. La gloria gli contesta *tutto*, e per prima cosa l'intelligenza di cui è tanto orgoglioso: il Principe dell'intelletto è deposto; inoltre, l'ascensione verticale riprende, a modo suo, il brusco mutamento che da un futuro veterinario ha ricavato un grande medico. Achille, tutt'al più, può *continuare* sulla linea tracciata dal padre. Ma Gustave, lui, è un vero innovatore, come Achille-Cléophas: di colpo, cambia classe, la fama gli fa cambiare situazione; ha preso lo slancio e vola nel cielo in cui nessun Flaubert può raggiungerlo: è dalla sua fama, ora, che provengono le luci che fanno risplendere la sua famiglia; il padre è squalificato.

Questo desiderio di fama, non tradisce soltanto il rancore del bambino contro suo padre: ci rivela il risentimento che Gustave, dai nove anni in poi, nutre contro l'intera umanità. Rileggiamo un testo poco conosciuto, il suo «Elogio di Corneille», <sup>\*\*\*\*\*</sup> di cui parla in una lettera a Ernest, il 4 febbraio 1831. Gustave ha pochi tratti comuni con quello scrittore, il quale non ha avuto su di lui un'influenza apprezzabile. Due circostanze, tuttavia, lo ravvicinano a colui che egli chiama «mio caro compatriota»: tutti e due si occupano di teatro, tutti e due sono di Rouen; così si può pensare, senza pericolo d'errore, che il ragazzino fa del suo illustre predecessore l'elogio che vorrebbe si facesse di lui stesso due secoli dopo. Ora, incontriamo questa frase che non può mancare di sorprendere: «Perché sei nato, se non per abbassare il genere umano?». Goffaggine stilistica? No: egli si spiega immediatamente: «Chi osa mettersi alla pari con te?». Ritroveremo, nel settembre del '38, egli ha sedici anni, come un'eco di questa formula, quando scrive a Ernest: «Rabelais e Byron, i due soli che abbiano scritto con

l'intenzione di nuocere al genere umano e di ridergli in faccia. Quale immensa posizione...». Nell'«Elogio», non è detto che Corneille ha l'*intenzione di nuocere*. Egli abbassa il genere umano con la sola sua statura, senza neppure farci caso, e codesta indifferenza sprezzante è peggiore, forse, dell'«intenzione di nuocere» – che non può nascere se non da passioni mal sopite. L'accostamento, tuttavia, fa risaltare la segreta negatività dell'omaggio. Si vede come il bambino, fin dai nove anni, si trovi lontano da ogni umanismo: ama Corneille *contro* la nostra specie. È esattamente il contrario del pensiero comune: si stima in generale che un uomo di valore *onori* l'umanità, che la *innalzi* con le sue opere o le sue prodezze: Armstrong ha fatto camminare tutti gli uomini sulla Luna; con Valentina, tutte le donne hanno girato intorno alla Terra. Bisogna notare, tuttavia, che anche l'idea contraria è vera: l'opera, l'invenzione, l'azione, quando sono completamente nuove, aprono delle possibilità a tutti *per più tardi*: al presente, accade spesso che esse depauperino: Armstrong è cosmonauta per tutti, ma la maggior parte dei suoi contemporanei possono pensare nello stesso momento: «L'uomo ha fatto quattro passi sulla Luna, ma io non ci metterò mai piede». Insomma, il talento ha per effetto la pauperizzazione relativa delle generazioni più anziane – a cominciare dalla sua: coloro che hanno la stessa età di Armstrong, restano immediatamente definiti, dalla sua impresa, come coloro che non l'hanno compiuta – né potranno mai ripeterla – per arricchire le generazioni nuove e le future. Queste osservazioni, tuttavia, non valgono sempre per le opere dello spirito; vivente Corneille, molte persone «si mettevano alla pari con lui»: erano i suoi lettori, che, rianimando l'opera morta col fatto di leggerla, erano innalzati e arricchiti da quella loro lettura. Queste verità del buon senso sono qui richiamate per meglio segnare fino a qual punto il giovane Flaubert ne è lontano: stupisce, in effetti, che i grandi uomini, ai suoi occhi, non facciano parte della nostra specie, benché ne siano figli. Nel nostro secolo, tutti sono convinti che l'eroe, il pensatore, l'artista, il politico, anche se saliti tanto in alto, sono *dei nostri*; al tempo di Flaubert non se ne era tanto sicuri: c'era stato Napoleone e il «culto della personalità», vi era Hugo, e i suoi colloqui familiari con Dio Padre. Per Gustave, il grand'uomo, nato in esilio come



Almaroës, si accorge molto presto che soltanto la sua apparenza esteriore è umana; se ne disgusta, apre le ali, e va a posarsi sul monte Atlante. Il suo rancore contro la nostra specie viene da ciò, che egli è stato fatto a somiglianza di questa. Perciò, non si accontenta d'innalzarsi al disopra di essa, la ricaccia al disotto di sé. In effetti, Flaubert, ispirandosi alla propria esperienza visiva, considera le due operazioni come inseparabili e complementari: lo ha ripetuto cento volte nella sua *Corrispondenza*, ma non l'ha mai detto più chiaramente che in un appunto del suo quaderno di *Souvenirs*: più alta è la cima da cui si guardano, e più gli uomini sono piccini; per rimpicciolirli basta dunque salire su una collina, su una montagna, ecc. Basta per gli eletti, *di cui fa parte*, leggere Corneille: per colui che s'incarna in questo autore, o in uno dei suoi magnifici eroi, i suoi sedicenti simili sembrano dei pigmei. Certo il desiderio di gloria, per Gustave, è *prima di tutto* pulsione ascensionale ma, che lo si voglia o no, è strettamente legato alla sua misantropia.

Disgraziatamente per lui, gloria e misantropia sono contemporaneamente complementari, (nel suo spirito) e incompatibili. È per disprezzo degli uomini che egli cerca la fama, ma chi gliela darà, se non loro? Nel medesimo «Elogio», egli scrive: «Il bambino, l'uomo maturo, il vecchio, tutti si mettono d'accordo per applaudirti. Nessuno, nelle tue opere, trova un difetto». È un fondare la gloria sul consenso universale. Si domanda all'intera specie di designare i suoi grandi uomini. Ma come potrebbe farlo, se si è cominciato col reputarla abietta? Bisogna scegliere: per il misantropo logico, essere famoso è essere infame; dunque, se si vogliono sollecitare i suffragi degli uomini, occorre cominciare con lo stimarli. Riconosco che i nostri begli spiriti amano puntare sui due *tableaux*: uno di essi, maturo e giovanile, sollecita l'indulgenza dei critici con lettere personali, salvo a rifiutar loro altezzosamente, nei suoi articoli, il diritto di giudicare le sue opere, e persino quello di lodarle. Ma il risultato è che essi vivono nel malessere, come farà Gustave più tardi, quando detesterà *Madame Bovary*, il libro che, in pochi giorni, lo ha fatto passare dall'oscurità alla più clamorosa celebrità. L'ammirazione del pubblico, questa accozzaglia, non compensava ai suoi occhi il biasimo inflitto dal sovrano.

Gli è che Gustave – fortuna o sfortuna – nasce col primo romanticismo, che fu, fra tante altre cose, una massoneria di giovani aristocratici arrivisti, e di borghesi ambiziosi che tradivano la loro classe. Tutti monarchici, almeno fino al 1830, beneficiavano – Hugo per il primo – del favore del re e consideravano giusta ricompensa del loro talento quel che non era, nella mente del sovrano, che la remunerazione di un’impresa pubblicitaria, vana, ma abilmente condotta. Era un risuscitare la gloria tipo «Ancien Régime» che non è separabile dal principio monarchico: il sovrano garantisce i valori spirituali, essi sono suoi, come tutti gli altri beni della nazione: se egli decide di innalzare fino a sé un Ronsard, i titoli – sempre nobiliari, anche se la concessione d’un titolo nobiliare non ha avuto luogo: Ronsard era principe, il principe dei poeti – che gli piace di concedere allo scrittore il quale ha dato lustro al suo regno, il suo successore li *riconosce*, e trasmette a coloro che verranno dopo di lui la missione di riconoscerli a loro volta e di conservarli. Il poeta è morto da lungo tempo: se è dichiarato immortale, è perché la Casa reale gli ha ceduto un poco della propria perennità: Dio ha fatto i Borboni per regnare, e i Borboni fanno, per diritto divino, la fortuna dei poeti: quando Ronsard pensa che il suo nome sopravviverà, è convinto che la monarchia francese durerà fino alla fine dei secoli, e che egli è partecipe del suo potere carismatico. Nessun dubbio che codeste vecchie idee abbiano sedotto il bambino Gustave: prima di tutto perché sono puerili. Poi perché degli scrittori, giovani e già prestigiosi, le hanno dissotterrate e ringiovanite. Ma, soprattutto, vi trovava quel che cercava invano dopo la Caduta: una feudalità ricostituita, la garanzia, da parte del sovrano, dell’ascensione verticale, un mutamento di classe operato dall’Alto, un’esaltazione pari a quella che egli ha provato il giorno in cui, portato a braccia tese, ha ricevuto il sorriso della duchessa di Berry, una metamorfosi passivamente subita, l’assicurazione che il suo destino postumo sarà legato a quello della famiglia reale. Chi altro, se non il re, questo padre di tutti i padri, potrebbe, accettando l’omaggio di quel piccolo Ganimede, compensare l’ingiustizia di Achille-Cléophas e costringere il chirurgo primario a rispettare, nella persona di suo figlio, il decreto adorabile e sovrano che lo ha consacrato artista? Il medico primario stimava Voltaire,

Helvetius, Holbach, Diderot, venti altri che avevano saputo esprimere i voti e i sentimenti della borghesia in ascesa. Ma quel collaboratore discreto di tutti i regimi era mal situato per accorgersi che gli autori del XVIII secolo collaboravano con entusiasmo al regime che denunciavano. Per Gustave, al contrario, anche prima di averli letti, era quella collaborazione a sconvolgergli il cuore: Achille-Cléophas vedeva in essi i portavoce della loro classe, e il bambino, devastato dall'invidia, non aveva occhi che per i loro privilegi; per lui essi erano i beniamini dell'aristocrazia. In altri termini, il piccolo misantropo non se l'era cavata male: poteva detestare la specie, e rivendicare la gloria, poiché questa si otteneva col solo consenso degli esseri superiori che regnano su quella. Il mutamento di classe grazie alla fama, era un titolo nobiliare: la fanciullezza e il vassallaggio perduti, gli sarebbero stati restituiti; il primo mutamento dei Flaubert aveva trasformato un rurale in borghese, il secondo avrebbe strappato il figlio del progredito alla pesantezza borghese, e gli avrebbe dato la grazia alata dell'aristocratico. Come si può vedere, si tratta di un piacevole sogno dell'odio: perché il favore del monarca nobilita, perché ci si possa inorgogliare dell'amicizia dei grandi, bisogna che la virtù del sangue e della nascita s'impongano a tutti indiscutibilmente; insomma il bambino non desidera niente di meno che la risurrezione del regime scomparso; vorrebbe che la Francia ritrovasse un Re Sole. Ciò significa, esattamente, che quel bambino borghese vuol umiliare la propria classe, toglierle tutti i vantaggi che ha conquistato, e gettarla in ginocchio davanti al trono che ha tentato di rovesciare. La vendetta è spinta fino al limite: la gloria di cui Flaubert ha sete non è soltanto quella che avrà il vantaggio di restituire, a uso e consumo del bambino, un vassallaggio segreto, e di demoralizzare il medico-filosofo; essa deve inoltre, socialmente e pubblicamente, provocare lo schiacciamento definitivo di codesto borghese liberale sotto il tallone dell'assolutismo restaurato, la squalifica delle sue capacità scientifiche, e quindi non aristocratiche, attraverso gli inalienabili valori di coloro che sono d'alto lignaggio, e la distruzione della sua detestabile ideologia da parte del regime richiamato in vita.

Non è che un sogno. Nel momento in cui il bambino nutre confusamente queste fantasticherie piene di rancore, i Borboni sono in fuga, la borghesia vittoriosa ha messo sul trono un usurpatore, figlio del regicida, al quale Gustave non perdonerà mai di essersi dichiarato re-cittadino, e d'aver infangato la sua corona con la pretesa di non essere che il primo dei francesi. Molto per tempo, Gustave giudicherà che l'aristocrazia, quando non tiene sterilmente il broncio nelle proprie terre, disonora i propri avi imborghesendosi. Non resterà nulla che possa trasportarlo verso le alte sfere, né Dio, né re, né principe. Per il resto, la sua massima contraddizione è che, in profondità, la borghesia sola è qualificata ai suoi occhi per dargli la gloria poiché è da lei sola che ha subito tante mortificazioni e amarezze. La fama, per lui, non può essere che una rivincita. E su chi prendersela, se non su quegli stessi che lo hanno trattato ingiustamente: il *pater familias* e coloro che lo circondano e lo idolatrano, i borghesi di Rouen, che avrebbero potuto, se si fossero messi tutti d'accordo, far sì che il padre cancellasse la propria maledizione, mentre, al contrario, se la sono accollata? Non si tratta tanto, d'altronde, di *domandare* loro la gloria – e come potrebbero, quegli imbecilli, quei filistei, dargliela? – quanto di *fargliela subire* come un affronto: essi resteranno passivi, e la fama di Gustave entrerà in loro: interiorizzata, diventerà un pensiero che contraddirà tutti gli altri, producendo un umiliante disordine di cui essi soffriranno. Per tal motivo, il bambino non aveva torto di volersi far reclutare dall'alto: egli recita, o scrive, poco importa, e poi, un giorno, un guanto di ferro scaturirà dal cielo a rapirlo sotto gli occhi stupefatti dei rouennesi. Ciò non toglie, che quel che conta prima di tutto, per lui, è lo sbalordimento di quella gentaglia. Senza quel consenso forzato, ma innumerevole, sarebbe appena appena l'eletto di un'infima minoranza: i nobili hanno avuto, ai loro bei tempi, numerosi favoriti, i quali ciononostante non sono passati alla posterità. Così, l'operazione è doppia: vi è quell'assunzione pubblica, e vi è la gloria propriamente detta, cioè a dire la coscienza che i borghesi, elevando i loro sguardi verso lo zenit, acquistano del loro *abbassamento*: «Salendo ai cieli, egli ci fa consapevoli che strisciamo». Ma se gli aristocratici e il monarca hanno perduto il diritto di *conferire distinzioni*, il problema si pone di

nuovo: chi sarà *qualificato* per consacrare i grandi uomini? Nell'Ottocento, la borghesia rappresenta da sola i nove decimi del pubblico: bisognerebbe dunque domandarle di essere contemporaneamente attiva e generosa nel concedere spontaneamente la consacrazione, e passiva ed avara, del tutto negativa, nel subire, per imposizione, e con dispetto, la superiorità che essa stessa ha appena consacrato. Bisognerebbe soprattutto, per accordare un qualche valore alle sue scelte, cessare di odiarla e disprezzarla: torniamo al punto di partenza. Flaubert non uscirà mai da questo circolo vizioso: fra quel Dio cristiano che è tutto, pur non essendo affatto, che colma gli uni dei suoi doni e gli altri della sua maledizione, quell'aristocrazia che incarna e disonora il principio gerarchico, e questa stupida borghesia che è *oggetto* della gloria, ma non soggetto glorificante, per quanto si misuri la fama dei grandi uomini sulla frequenza e l'intensità dei suoi applausi, occorre che il bambino giri senza tregua e rapidissimamente, passando da un'idea all'altra e facendo bene attenzione di non accorgersene o, al contrario, facendo uso dell'una contro l'altra o dell'una contro tutte le altre, senza mai distaccarsi da un certo punto di vista sincretistico, scaturito dalle sue passioni piuttosto che dal suo intelletto: se egli arrestasse il proprio girotondo, tutto affonderebbe nelle contraddizioni e nell'inconsistenza. Non dico che codesta incertezza non dipenda che dalle sue disposizioni interiori: i disordini soggettivi, anche se patologici, comportano necessariamente l'interiorizzazione d'una struttura o d'un fatto obiettivo, ed è un luogo comune che la gloria è un miraggio, almeno nelle nostre società lacerate. Ma di rado si vede un bambino desiderarla con altrettanta forza, prepararsi con pari accanimento, e togliersi sistematicamente tutti i mezzi di goderne, se mai la otterrà.

Flaubert, adulto, conserverà il mulinello della sua infanzia, come mostra la sua lettera alla Musa del 22 aprile '53. Louise aveva presentato il suo poemetto «L'Acropoli» all'Accademia di Francia e ha appena saputo che non era stato premiato. Messo al corrente, Flaubert comincia con l'*indignarsi*. È *deluso*: «È strano, ma ieri sera avevo delle buone speranze, ero in un buono stato d'animo». «Bolla» gli accademici: «Tutti! Tutti! Insomma, i miei vecchi odi sono dunque giusti. Ma avrei voluto che il cielo,

stavolta, non mi desse così completamente ragione». Si vede il mulinello: ciò che è in causa è la consacrazione da parte di una scelta assemblea. Ora, egli disprezza l'Accademia. Eppure, è desolato di vedere giustificato quel disprezzo. È vero che non si tratta di lui, ma della Musa. Però egli non l'ha distolta dal suo progetto. \*\*\*\*\* Meglio: l'ha consigliata, le ha indicato la tattica da seguire: per esempio, nel gennaio del '53: «Non vorrei che tu irritassi Villemain e, con la mia vecchia psicologia di romanziere, ecco i miei motivi: 1° hai bisogno di lui per il tuo premio; 2° noi siamo giovani; 3° lui è vecchio», ecc. Il 17 febbraio del '53: «Lavora sodo a "L'Acropoli"... Sta' attenta soprattutto che il testo sia corretto, per quei signori. Tu sai come sono pedanti, e hanno ragione di esserlo. Se si togliesse loro questo, che cosa gli resterebbe?». Il 26 marzo: «Sta' sicura che l'Accademia, per pedante che sia, tiene più ai versi che a una descrizione tecnica... Se hai fatto, come mi dici, i tagli e le nostre correzioni più importanti, ho buona speranza. Ma agisci come l'anno scorso, non trascurare le tue piccole raccomandazioni». Lui stesso, d'altronde, tenta di far pressioni sul prefetto di Rouen, attraverso il suo medico, cugino di uno dei suoi compagni (perché sul prefetto di Rouen?). Ha così poca stima di Louise Colet? Non credo, e lo vedremo più tardi insegnare a Bouilhet, l'*Alter Ego*, un'arte per riuscire che rifiuta a se stesso. In realtà, si giudica superiore all'una quanto all'altro, ma in tutta amicizia: ciò che va bene per essi, non va bene per lui, ecco tutto. E poi adora intrigare da lontano, consigliare: ciò lo conferma nell'idea che tanto spesso accarezza: «L'azione mi ha sempre disgustato in sommo grado... ma quando è stato necessario, o quando ne ho avuto voglia, l'ho condotta alla svelta, energicamente e bene. A vantaggio di Du Camp, per la sua decorazione, ho fatto in una mattinata quel che cinque o sei uomini d'azione, che erano presenti, non erano riusciti a fare in sei settimane... L'incapacità della gente di pensiero negli affari, non è che un eccesso di capacità». \*\*\*\*\*

C'è dentro in pieno, complice fino al collo. Ancora alla vigilia esortava Louise: «Sarà la tua battaglia di Marengo». E, tutt'a un tratto, la delusione. Che fa, Gustave, immediatamente? Se ne appella al pubblico. È il pubblico, ora, che squalificherà il corpo degli specialisti e finalmente, gli forzerà la

mano: «Io, al tuo posto, mi toglierei la maschera (il giorno della distribuzione dei premi) e pubblicherei la mia “Acropoli” ritoccata, poiché non se ne sono letti che dei frammenti; sarebbe un bello scherzo. Ma, certo, non lascerei nemmeno un verso che fosse imperfetto, e l’anno prossimo, in gennaio, ripresenterei un’altra “Acropoli”. Questa volta, farei in modo d’avere il premio, destreggiandomi (politicamente) meglio, e chi resterebbe con un palmo di naso? Sarebbe abbastanza carino, schiaffeggiare due volte quei signori con la medesima idea, una volta davanti al pubblico e mediante il pubblico, e la seconda mediante loro stessi». Ma il *pubblico*, vi crede davvero? Lo stesso anno, in febbraio, scriveva: «La tua Contadina faticava a farsi pubblicare. È giusto. Ecco una prova che è bella... Ciò che ha valore è come il porcospino, ci se ne tiene lontani. Ma pazienza, alla verità tocca il suo turno. Si è sempre strillato contro l’originalità, ma essa finisce per entrare nel terreno comune e, benché si reclami contro le superiorità, contro gli aristocratici, contro i ricchi, si vive tuttavia del loro pensiero, del loro pane. Il genio, come un robusto cavallo, si trascina dietro l’umanità sulle vie dell’idea. Quella ha un bel tirare le redini, l’altro, che ha garretti robusti, continua sempre a galoppare...». Insomma, il genio s’impone col tempo, è riconosciuto – in generale dopo la sua morte – ma, almeno finché è vivo, il pubblico non fa che frenarlo, non ha qualità per riconoscerlo. La gloria è sempre uno stupro, un effetto diretto del genio, e solamente suo: egli «abbassa» la specie umana. Flaubert, dopo lo smacco di Louise, continua la sua lettera di condoglianze, dicendo: «Che ce ne frega di tutto questo? Non esistono disfatte, all’infuori di quelle che si subiscono da soli dinanzi allo specchio, nella propria coscienza. Avessi avuto, martedì e mercoledì, centomila fischi nelle orecchie, non sarei stato più abbattuto di così. Non bisogna pensare che ai trionfi che ci decretiamo noi stessi, essere noi stessi il nostro pubblico, il nostro critico, la nostra ricompensa. Il solo mezzo di vivere in pace, è di piazzarsi con un balzo al disopra dell’intera umanità e di non avere con essa niente di comune se non un rapporto di sguardi». Queste chiacchiere tradiscono la preoccupazione. Porsi al disopra dell’umanità è molto bello. Ma se l’umanità non riconosce la superiorità del superuomo, chi creerà una maggioranza? La posterità, sicuramente: in questo momento egli

vi crede, in mancanza di meglio, ma la maggior parte del tempo non le concede fiducia, per il motivo che *anche* i suoi contemporanei sono una posterità.

«Se Tacito tornasse al mondo, non si venderebbero le sue opere quanto quelle del signor Thiers. Il pubblico rispetta i *busti*, ma li adora poco. Si ha per essi un'ammirazione convenzionale, e basta. Il borghese (cioè l'umanità intera, ormai, ivi compreso il popolo) si comporta verso i classici come verso la religione. Sa che esistono, sarebbe seccato se non esistessero, comprende che hanno una certa remotissima utilità, ma non gli servono affatto e ciò lo manda terribilmente in bestia, ecco.»

Insomma, la posterità dei classici – noi – è deplorabile. Vi è una possibilità storica perché la posterità di Gustave gli piaccia di più? Qui bisognerebbe chiarire i suoi svariati vaticinii sull'avvenire, e non è questo il luogo. Diciamo in ogni caso che nulla vi è di meno sicuro. Insomma, il concetto medesimo della gloria postuma scoppia fra le mani di Flaubert. Comprendiamolo: la colpa non è sua; è l'idea monarchica di gloria che, sul punto di scomparire, cerca invano, per mezzo di lui, qualcosa che la rimpiazza. Ma s'è visto prima la curiosa assimilazione dei ricchi, degli aristocratici e dei geni: si declama contro di essi, ma «si vive tuttavia del loro pensiero, del loro pane». L'aggiunta della ricchezza alle altre specie di «superiorità» dice molto sul «borghese che egli ha sotto pelle»: egli accetterebbe, a ragione, i suffragi dei ricchi, perché la proprietà li affina. Ma la vera *convenienza* resta quella che assimila l'aristocrazia del sangue a quella dello spirito. Torniamo al punto di partenza. Non del tutto, però: perfino sulla nobiltà delle armi, Flaubert si sente ora meno sicuro. Tutto termina con un elogio della solitudine: bisogna, davanti alla carenza di ogni possibile lettore, «essere noi stessi il nostro pubblico, il nostro critico, la nostra ricompensa». È un rinunciare alla gloria. E come potrebb'essere altrimenti, dal momento che il genio, questo superuomo, non ha che «un rapporto di sguardi con l'umanità»? E non basta, bisognerebbe anche avere, aberrante o fondata, la certezza interiore di essere un grand'uomo: taluni l'hanno avuta, e sono finiti all'ospizio o su un trono. Ma Flaubert non è di costoro: malato, irritabile e dubbioso, fugge il giudizio degli altri perché vi è



troppo sensibile e, a dispetto del suo orgoglio negativo, non ha niente da opporgli; ha messo anni a guarire del fiasco che ha fatto, quando ha letto il *Saint Antoine* a Maxime e a Bouilhet; certo ha *rifiutato* il giudizio dei suoi amici, ma non lo ha contestato: lo ha conservato in sé come una ferita, senza ricavarne la minima conclusione. Davanti allo specchio, siamo pur certi che non consegue nessun trionfo; al contrario, vi cerca il riflesso di un vinto, di un fallito. Domandava, bambino, alla fama che contava di raggiungere, di istituirlo nel suo essere come un universale-singolare: purché essa riparasse il male che gli aveva fatto suo padre e ispirasse a questi vergogna per i suoi cattivi modi di procedere, Gustave si preoccupava poco, in quell'epoca, di sapere *chi* lo avrebbe glorificato; i suoi successi d'attore saranno una rivincita completa: votato da Achille-Cléophas alla irrealizzazione, farà di questa la ragione della propria celebrità, cioè a dire dell'umiliazione paterna; così il cerchio sarà chiuso; è quel che gli importa. Ma, nella confusione e nel sincretismo, il suo desiderio, nato dal rancore, si strutturava: odio, disprezzo, danno, tutto il suo fiele vi si riversava. Fintantoché suo padre visse, la sua furiosa passione mascherava in parte le contraddizioni o, per lo meno, impediva che si sviluppassero: bisognava convincere il *pater familias*, bisognava a tutti i costi, non c'era né l'intenzione né la facoltà di mostrarsi difficili sulla scelta dei mezzi. Dopo la morte del medico primario, l'idea di gloria, questa polveriera, esplose. Smise egli davvero di desiderarla, come pretende? No, senza dubbio, ma non le attribuiva più il medesimo valore: non si trattava ormai che di dimostrare a se stesso che suo padre aveva puntato sul cavallo sbagliato, e convincere i rouennesi che essi avevano misconosciuto il solo grande uomo, dopo Corneille, che fosse nato nella loro città. A parte questo, se sognava ancora di raggiungere la gloria, non sapeva più, alla lettera, quale fosse l'oggetto del suo desiderio. Allorché essa giunse, folgorante, era troppo tardi, gli fece più paura che piacere. Fu essa, tuttavia che, almeno fino al '46, fu l'assoluto desiderabile e il primo motore del suo zelo d'artista.

C. – Del comico considerato come masochistico

I soli trionfi sono quelli che si riportano davanti allo specchio. E anche le sole disfatte... «Avevo avuto ieri sera centomila fischi nelle orecchie...».

Queste metafore ci illuminano: a trentun anni, alle prese con Madame Bovary, Gustave utilizza ancora immagini tolte dal mondo del teatro: si guarda nello specchio – è l'*esibirsi*; subisce disfatte, vince battaglie, davanti al suo specchio: a chi può succedere una cosa simile se non a un attore, il quale spia la propria immagine per giudicare di un «effetto» che ha appena messo a punto? E che cosa lo aspetta, quell'attore, il giorno della «prima», se non applausi o fischi? Gli scrittori non conoscono questo genere di plebiscito, per lo meno fino a che si limitano a scrivere. Le loro opere si vendono o non si vendono, essi si fanno maltrattare o lodare da una trentina di persone battezzate critici, gli amici comunicano loro più o meno sinceramente il loro giudizio, ed è tutto. Si potrà osservare, d'altronde, che gli Accademici, non premiando quell'anno il poemetto della Musa, non hanno fatto nulla che si possa paragonare a una fischiata; al contrario, è per il loro silenzio che Louise li rimprovera: il suo nome non è stato pronunciato. Questo onorevole smacco non ha nulla di comune col fiasco che minaccia i cattivi attori. Una volta di più, il pensiero di Flaubert decolla dal soggetto e ci mostra, col libero gioco delle associazioni d'idee, le strutture che si è dato nell'infanzia e che, poi, non hanno più variato. Dall'età di otto anni, teatro e gloria sono inscindibili. Se egli parla di questa, in un qualunque settore, la descrive, senza neanche badarci, quale può conoscerla un attore – o, in certi casi, un oratore. È come dire fino a qual punto lo ha ossessionato, bambino, il desiderio di recuperare il proprio essere con l'*esibirsi*, e ora, *in che cosa si esibirà?* Quali parti interpreterà? Ha deciso il proprio ruolo? Caroline Franklin Groult pretende di no: nella sala del biliardo, si sarebbero recitate anche delle tragedie. Riconosco che la pretenziosa nipote di un attore si sentirà più onorata quando proprio non c'è via d'uscita, se egli è attore tragico. Ma, nel caso presente, è pura invenzione: nelle lettere che Gustave scrive a Ernest prima di entrare in collegio, non parla neanche una volta d'interpretare ruoli drammatici. Tutti i lavori menzionati, siano tolti dal repertorio o «adattati» – si vedrà che la differenza non è poi grande – appartengono al genere comico, e spesso sono più vicini alla farsa che alla commedia. In altri termini, è chiaro che Gustave ha scelto di *raggiungere la gloria per la via del comico* e che, in questo

caso, non vi sono due opzioni, ma una sola. E che essa si è mantenuta durante tutta la sua vita, poiché, dal «*Garçon*» a San Policarpo, tutti i personaggi che interpreta sono buffoneschi. Umore nero, quanto si vorrà, buffoneria inquietante, non c'è bisogno di dirlo, e vi torneremo su nel prossimo capitolo: ciò non toglie che Flaubert pretenda di trionfare con un plebiscito di risate.

Per capire le ragioni di questa scelta, dobbiamo domandarci *chi* ride e di che si ride: vedremo che le due domande sono in realtà una sola. Ma non è questo il luogo di tentare una spiegazione del riso: non voglio che ricordare alcune verità acquisite – in particolare dopo lo studio di Bergson e quello di Jeanson – nella misura in cui questi ci consentono di procedere nella nostra impresa. Tutti sanno, per esempio, che il riso è un comportamento intenzionale, un'attività passiva di difesa, ma è opportuno tener presente codesta idea per scoprire le intenzioni esatte di Flaubert. Si dirà senza dubbio che il comportamento di ilarità è complesso e diverso; non lo nego, né che le considerazioni che seguono non possono applicarsi a *tutti* i modi di ridere. Ma l'ilarità, come tutte le determinazioni culturali, ha una storia che comincia con l'apparizione degli ominidi; la culturazione del ridere ne ha fatto un modo d'essere polivalente: bisogna dunque considerare i suoi diversi aspetti come soprastrutture che si sono prodotte dialetticamente, partendo da una struttura elementare: questa, d'altronde, si è conservata. Contemporaneamente come infrastruttura nascosta di tutte le ilarità e, in piena indipendenza, come reazione immediata e collettiva degli individui sociali, quando sono testimoni di avvenimenti ben determinati. È questo riso antico e primitivo, vecchio come l'umanità, irruzione della preistoria nelle nostre società storiche, che cercheremo di descrivere: perché Flaubert vuole – ne daremo le prove – farsene istituire.

In ogni collettività, gli individui hanno in comune una certa rappresentazione della persona umana, che nasce dalle istituzioni, dai costumi, e dalla storia, e che definisce ciò che essi sono attraverso ciò che debbono essere, e ciò che debbono essere attraverso ciò che sono. Allorché un membro della comunità rivela, col suo comportamento, che questa rappresentazione rischia assai di essere una menzogna, allorché egli fa la

caricatura, volontariamente o no, del *personaggio umano* che rientra in codesta comunità, gli altri membri si trovano, di conseguenza, in pericolo nelle loro persone: se il «carattere francese» non è che un tessuto di contraddizioni, se basta radicalizzarne i tratti principali perché si manifesti clamorosamente, è nel *mio* carattere di francese, struttura socializzata del mio Ego, che sono contestato e, simultaneamente, l'ordine nazionale è gravemente minacciato, poiché, tutto sommato, la personalità francese non è che il condensato sincretistico della storia e delle strutture della Francia. Nella misura in cui il membro della mia collettività, qualunque essa sia, mi si avvicina nell'ambiente della soggettività, come mio prossimo e mio fratello, come un altro me stesso, io sono compromesso, in quanto sono per lui un altro se stesso, un fratello, un prossimo. Se egli mi mette in pericolo nella sua persona, occorre al più presto distanziarmi, rompere i legami che mi uniscono a lui. Quando un insieme sociale è in gioco, qualunque esso sia, la rottura dei legami è un atto deciso ed eseguito dalla maggioranza dei membri presenti. Che si tratti della pura e semplice liquidazione fisica, o d'un ostracismo (espulsione, quarantena, carcere), le misure adottate hanno tre caratteri inseparabili: la collettività, quale che sia il suo *status* anteriore, si costituisce in gruppo; essa si unifica attraverso un'azione di cui ciascun individuo assume l'intera responsabilità, purifica la sua intersoggettività attraverso la soppressione dell'elemento perturbatore e, per un certo tempo, raggiunge un grado d'integrazione superiore. In ogni maniera, vi è sanzione, dunque collera e vendetta: gli è dunque che il comportamento delittuoso non si è limitato a proporre un'immagine offensiva della «persona umana»; a torto o a ragione, il gruppo stima che esso ha avuto, o che potrebbe avere, conseguenze gravi.

Succede tuttavia che la contestazione dell'uomo non coinvolga nessuna perturbazione. Vi sono ubriachi che uccidono, ma *questo* ubriaco, ben conosciuto dai suoi vicini, non fa male a nessuno, è dolce come un bambino. Non resta men vero che egli contesta pubblicamente la condotta tipo e la dignità standard del francese medio, la posizione eretta, di cui noi siamo così orgogliosi, e la voce umana, alito sacro; egli si presenta al suo prossimo come immagine di questi, inquietante e grottesca, gli ricorda che la «persona

umana» non resiste all'assorbimento di una certa quantità di alcool. Questo lo sappiamo tutti fin dall'infanzia, e spesso per esperienza diretta: ma non vogliamo che ce lo *facciano vedere*. Coloro che si sono ubriacati, foss'anche una volta sola, hanno provato nella loro carne l'improvvisa impossibilità di essere l'*uomo-medio* che essi avevano il mandato d'incarnare, hanno sentito le loro gambe traballare, hanno visto le cose intorno vacillare o girare, hanno udito le proprie parole, scomposte, prendersi a spintoni, all'uscita; nel medesimo tempo, hanno tentato disperatamente di compensare questa scomposizione, questo smantellamento degli ingranaggi e degli automatismi, assumendo i più nobili atteggiamenti umani: la distinzione, lo spirito di serietà, una gravità un po' sentenziosa; appena li avevano adottati, essi si corrompevano, si inacidivano, o diventavano ignobili, manifestando – a sé e agli altri – che il «personaggio umano» è un ruolo impossibile a recitarsi, a meno che *tutte* le circostanze non siano favorevoli, o, se si preferisce, che l'uomo esista *dove e quando* è tollerato: insomma, sotto condizione. Ecco ciò che essi non vogliono mai più provare (per lo meno a digiuno), ecco che cosa provano laggiù nella persona dello sbronzo traballante. Ma che importanza ha? Quel brav'uomo è troppo avvinazzato per agire: la sua ubriachezza, cominciata in un posto qualunque, fuori di vista, finirà, fuori di vista, nel sonno; è una pura apparizione, che si dà per tale, che non ha alcun passato (se non nel tempo ciclico dell'eterno ritorno) e nessun avvenire, e che scivolerà via nel nulla senza lasciare la minima traccia; tuttavia, codesta pura rappresentazione, senza pratico rapporto con la nostra presente esperienza, si manifesta con forza, reclama la nostra attenzione, quel tipo sbraita, interpella i passanti sfaccendati, s'impone: si dice che «fa spettacolo». Ed è ben questo: la realtà, qui, non ha la sua solita pesantezza; in un certo senso, non è *seria*: essa non riguarda affatto il soddisfacimento dei nostri bisogni, io non posso farmene nulla né ricavarne nulla: né bene né male. Tuttavia, questo spettacolo – che si è costituito da sé come tale – rimane temibile alle persone serie: le denuncia nella loro stessa serietà, poiché l'ubriacone si prende sul serio, farfuglia sentenziosamente e dimostra che la gravità non è che un atteggiamento. Che fare contro di lui? La sua innocuità paralizza, contagia i passanti con lo

status di *spettatori*; essi sono, in rapporto a lui, in stato di attività passiva. Vogliamo dire che lo rifiutano, senza alzare un dito, per colpirlo o scacciarlo. Il problema dunque sarà: come sopprimere uno spettacolo che spiace, senza abbandonare quella passività che è la caratteristica dello spettatore? Si può, naturalmente, guardare da un'altra parte, ma è un giocare in perdita: dietro le schiene indignate, la ridicolizzazione dell'Uomo continuerà. Il riso è la sola risposta adatta.

Questa somma di contraddizioni spasmodiche, subite e consentite insieme, deve essere uno dei comportamenti più antichi dell'umanità; esso è apparso nello stadio pre-linguistico, poiché è segnale più che segno, poiché incarna e riproduce, con curioso mimetismo, la struttura dominante dell'oggetto risibile, poiché è, infine, lo strumento di una comunicazione indiretta o marginale, e che si propaga non come un biglietto che passi di mano in mano, ma come uno sbadiglio, per contagio. È, prima di tutto, l'interiorizzazione stupefatta d'una contraddizione obiettiva e scandalosa, che s'impadronisce di colui che ride, lo possiede, si fa mimare sotto forma di spasimi, d'una successione di contrazioni e di rilassamenti, di ispirazioni e di espirazioni, e che egli riesteriorizza proiettandola sull'oggetto risibile.

Nel caso dell'ubriaco, la contraddizione che si risolve nel ridere ci salta agli occhi: egli è uomo – cioè a dire: personaggio umano – non lo è. Egli si considera mio simile e, interpellandomi, mi costituisce obiettivamente come suo prossimo; io rifiuto ogni similitudine con lui, pur essendo cosciente che mi rassomiglia; egli fa i *miei* gesti, parla la *mia* lingua, ma, deformando tutto, sembra che voglia ridicolizzarmi nel mio ruolo di persona umana. La tesi è l'uomo, l'antitesi quel che ho chiamato altrove il contruomo, cioè a dire un inumano che ha assunto l'aspetto della nostra specie nell'intenzione di nuocerle. Il riso è una risposta globale: io interiorizzo la contraddizione, e me ne libero calcando sull'antitesi: l'ubriaco non è né il mio prossimo degradato né il mio nemico diabolico; è un subuomo che si scambia per un uomo, ed io assisto, io, persona umana per diritto divino, ai suoi sforzi grotteschi e vani per avvicinarsi alla nostra condizione. O, se si vuole, l'opposizione essenziale, e particolarmente conturbante, è quella tra interiorità ed esteriorità: interiormente, l'ubriaco si prende sul serio, è

compenetrato dal sentimento della propria dignità; esteriormente, si deprezza sotto l'effetto di un veleno.

Il riso scaturisce dall'intenzione vissuta – ed inconscia – di radicalizzare l'antitesi, riducendo l'ubriaco alla pura esteriorità. In tal modo, io espello quel tipo fastidioso dall'intersoggettività: questa non può stabilirsi che fra viventi, provvisti d'interiorità; e colui che non è che un *esterno*, presentandosi come una superficie piatta e senza profondità, si esclude *ipso facto* dalla vita intersoggettiva. Spingendo le cose fino in fondo, la contraddizione, che s'incarna negli spasimi del ridere, potrebbe definirsi come quella tra il vitalismo e il meccanicismo. Il personaggio risibile crede, secondo coloro che ridono, di essere all'origine dei propri atti, mentre che questi sono il risultato di circostanze anteriori e di fattori esterni; egli pretende godere d'una libertà, per lo meno relativa, essere l'unità d'interiorità dei processi psico-somatici, mentre gli altri sanno perfettamente che è manovrato, sia che i comportamenti che egli crede spontanei non siano che il rovescio d'una *volontà* altrà, precisa e beffarda, intenta a fargli fare tutto ciò che può condurlo sull'orlo della scomparsa, senza mai andare più lontano della manifestazione permanente di quella morte differita, sia che si tratti di un robot le cui azioni si esplicano dal di fuori, come la direzione, la velocità, l'energia cinetica, e i rapporti interni di un sistema meccanico; e che gli spettatori possano prevedere rigorosamente quei comportamenti che egli crede imprevedibili. In tal senso, la risibilità s'imparenta con l'errore: bisogna che l'oggetto risibile s'inganni, e si prenda per un soggetto. Un *oggetto che s'inganna*, un robot che crede di essere un uomo, è un'assurdità. Non importa: coloro che ridono, non spiegano mai il senso del loro ridere: ridono, e basta. Può darsi, d'altronde, che concedano al risibile un'interiorità limitata: la stupidità, per esempio, fa ridere, perché agisce, dall'interno, al modo di un manipolatore esterno, che devia un'intenzione, la quale sembra da principio umana, per farla sfociare nella negazione dell'umano e, particolarmente, della prassi. Gribouille ne è un esempio, quando si butta in acqua per evitare la pioggia. Il punto di partenza è giusto: bisogna proteggersi contro l'acquazzone. Ma la stupidità di Gribouille è presentata qui come una fissità meccanica che gli impedisce di cogliere la

totalità della propria intenzione: insomma l'idea è falsa, come dice Spinoza, poiché è incompleta: è contro l'*acqua* che ci si deve proteggere; con questo, il progetto dello sciagurato, applicazione meccanica di un precetto troncato a mezzo, e dunque incompreso, appare come la ridicolizzazione in lui d'una condotta, umana ma non compromettente, poiché egli è vittima di una forza maligna, la sua imbecillità, che gli vieta di pensare i suoi propri pensieri e li trasforma, appena nati, in determinazioni inerti, esteriori a lui, ed esteriori a loro stessi. Insomma, coloro che ridono, non concedono l'interiorità che a condizioni che essa si sopprima da sé sotto i loro occhi: è chiaro che Gribouille *crede* di pensare, s'immagina di assumere un punto di vista sintetico e articolato della situazione; in realtà s'inganna: le sue idee sono degli emboli, dei grumi, proiettati nel suo cervello. E giù risate.

Si ride degli inetti, dei malcapitati, dei becchi, della merda: la scatologia fa morir dal ridere, molto più di rado la pornografia, tranne che non miri a ridicolizzare il corpo femminile, a mostrare, sotto il riserbo della donna, la femmina che «vuole essere fottuta». Si ride, in generale, di tutti i bisogni, perché, nelle nostre società borghesi, si suppone che deprezzino il personaggio umano. Si ride dei difetti, dei vizi, delle topiche, degli smacchi; possiamo ridere di tutte le nostre inclinazioni e di tutti i nostri gusti, purché appaiono *nell'altro*, come agenti di disumanizzazione; persino della morte, come dimostrano le *Famous last words* raccolte dagli umoristi inglesi. \*\*\*\*\* È come dire che il riso è spietato. O, più esattamente, che vi si fa ricorso *contro la pietà*. Ogni compassione, persino fuggitiva, sarebbe sospetta e pericolosa: essa dimostrerebbe che noi ci *mettiamo al posto* dell'individuo scandaloso, e che commettiamo l'errore di attribuirgli una interiorità (quand'anche non si trattasse che del potere di soffrire) e, di conseguenza, che non siamo tanto differenti da lui: bisogna, in effetti, se eccita la nostra compassione, che sia un uomo – il che è un sacrilegio – o che noi siamo dei subuomini – il che non è tollerabile.

Resta il fatto che siamo dei poveracci e che, in altre circostanze, ne abbiamo dato prova. Resta il fatto che il rapporto fondamentale tra gli uomini – mascherato, deviato, alienato, reificato fin che si vorrà – è la reciprocità. Per ridere di una sventura, bisogna che ci facciamo altri da quel



che siamo, o piuttosto, il ridere è un mutamento brusco che riguarda tanto colui che ride quanto l'oggetto che *diventa risibile*. In altri termini, per cogliere il personaggio compromettente nella sua esteriorità, bisogna che siamo esteriori a noi stessi. Ecco perché interiorizziamo la sua contraddizione profonda: gli spasimi del riso rendono manifesta l'interiorità affermata, e senza tregua rifiutata. Ma codesto mutamento non può in nessun caso essere l'opera di *un solo*. Il ridere è collettivo nella sua essenza; esso si sente contagioso, non nasce senza l'intenzione di esserlo e, quando scoppia, rincarà la dose su se stesso per farsi capire e propagarsi: resta incompleto fintantoché non provoca un mutamento collettivo, che tornerà su di esso per completarlo, portando a termine la trasformazione dell'individuo in «uomo che ride». È qui che si può comprendere il senso fondamentale del riso: mentre il linciaggio o il bando sono azioni del gruppo, che rinforza con queste la propria integrazione, il ridere esclude l'oggetto risibile dall'intersoggettività, sopprimendo ogni rapporto interno fra tutti coloro che ridono. O, se si preferisce, sospendendo provvisoriamente la *categoria* d'interiorità. I legami che vi si riferiscono essendo aboliti, l'oggetto scandaloso perde il potere di compromettere. Non stiamo a credere, per questo, che la soppressione dei rapporti intersoggettivi sfoci in una pura dispersione molecolare: ritrovando la loro solitudine, gli spettatori piangerebbero, forse, ma sicuramente non riderebbero. L'ilarità non disperde, fa passare da un tipo di società a un altro; la morfologia del complesso sociale costituito dai testimoni, si trasforma: il gruppo, se un gruppo esiste, o la semi-solitudine dei passanti sfaccendati diventa *serie*. Non tornerò qui a parlare della struttura seriale che ho descritta altrove: ricordo soltanto che, nella serie, ciascuno è condizionato da tutti gli altri, ma *in esteriorità*; i rapporti di reciprocità e d'univocità sono esclusi, tutto ciò che dall'uno *passa all'altro*, e di mano in mano a tutti, sembra trasmettersi meccanicamente come un'ondulazione o, in ogni caso, ciecamente, come l'influenza: il riso entra in ciascuno dall'orecchio, è già il riso dell'altro. E colui che ora ne è posseduto, si fa, ridendo, *altro attraverso tutti gli altri*, trasmettitore di un'ilarità che a lui è stata trasmessa dall'esterno e che, di conseguenza, lo rende esteriore a se stesso; quindi *altro da sé*; in lui, il

ridere si annuncia come *quello di tutti*, ma non come l'atto comune del gruppo (deciso in piena sovranità da ciascuno, in piena reciprocità da tutti, grazie alla mediazione dei terzi), ma, al contrario, come l'*indice di separazione* – dovunque uguale a se stesso – di ogni unità seriale in rapporto alla precedente e alla successiva. Io rido, *perché* il mio vicino ride, e *perché* rinunciamo di comune accordo a conoscerci, a riconoscerci: infatti, quando questo vicino è anche mio parente, mio amico, mio superiore, o mio subordinato, se non smetto di vivere il legame che ci unisce, se riferisco la sua presente condotta a ciò che so e della sua persona e della sua vita, il riso non «attecchirà», l'interiorità riaffermata impedirà alla contaminazione di prodursi. Se invece io mi serializzo abbastanza per non avere più col mio stesso fratello che il doppio rapporto d'identità (in quanto egli è un termine della serie) e di exteriorità *vissuta* (in quanto che la reazione altrà, imponendosi a me come una forza estranea, mi trasforma in un essere senza interiorità), io sono, e mi faccio, membro della *società del ridere*: si è infatti appena costituito un «collettivo», che percepisce, sente e pensa *seriale*, cioè a dire secondo la categoria di exteriorità; in esso, ogni membro si è fatto *meccanico*, grazie a tutti gli altri, e ha sostituito il suo Ego con un *Alter Ego*, per considerare l'oggetto scandaloso come una macchina, cioè dal punto di vista dell'antitesi radicalizzata, ossia del meccanicismo.

Quel magistrato che guidava un corteo, sdrucchiola e cade sul culo. Fa una smorfia, si rialza e riparte zoppicando. Bergson pensa, a giusto titolo, che, se si ride, è perché codesta caduta sciagurata ci mostra «un fatto meccanico applicato a un fatto vivente». Ma non ci dà il senso sociale e l'intenzione di quella ilarità. Prima di tutto, non è sicuro che gli sfaccendati si divertiranno: quel dignitario può essere amato. O temuto. Al contrario, se è un prevaricatore corrotto, se si è fatto detestare con la sua prosopopea, la pazza risata se ne troverà agevolata: è una piacevole rivincita, trasformare il significante, altezzoso e temibile, in significato. Ma la funzione protettrice del ridere, in questo esempio, è del tutto altrove. Immaginiamo, effettivamente, che gli spettatori siano costernati: lo spirito di serietà sussiste, come anche l'ambiente intersoggettivo. Ma è a prezzo di una catastrofe metafisica: essi assistono, in preda al terrore, alla negazione del

sacro per opera della pesantezza. Tutto è capovolto, poiché è la natura a comandare al soprannaturale che dovrebbe governarla. Un presidente in tacco a gambe all'aria, è un sacrilegio commesso dalla materia inanimata: la quale, bruscamente ribelle, respinge, nella persona di codesta «autorità», la gerarchia politico-religiosa che *questa* società ha stabilito e che essa ritiene la base dell'ordinamento umano: in questo caso, *tutto* è possibile, sia che il sacro sveli una sospetta ambiguità, sia che il Cielo si incollerisca e fulmini i presenti: nell'ambiente dell'intersoggettività, non vi sono mai testimoni innocenti. È per evitare l'angoscia che costoro, se le circostanze lo permettono, istituiranno in fretta la società del ridere: la folla si serializza per afferrare l'incidente in pura exteriorità, cioè a dire con un pensiero la cui struttura e i cui principi impediscono di concepire il sacro. Di fatto, il riso lo fa scomparire: il potere carismatico non esiste in nessun luogo, tranne nella testa di quel vecchio matto che credeva di possederne una particella. La caduta dimostra a tutti, meno che a lui stesso, che egli non ha mai partecipato al numinoso, e che è sottomesso come tutti alle leggi della natura; la verità di quest'uomo è la pesantezza, egli vi è asservito allo stesso titolo della materia inerte. La contraddizione che l'ilarità denuncia, non è, in questo esempio, quella che oppone la natura al soprannaturale, poiché questo se l'è svignata in fretta, ma è il contrasto fra l'opinione erronea che quel dignitario ha di se stesso, e la sua realtà, che egli scopre improvvisa, nello sbigottimento. In particolare, il momento che scatena il riso è quello della rottura d'equilibrio; i suoi gesti sono inumani e troppo umani, nel senso che si de-compongono, appaiono simultaneamente dei movimenti imposti dall'attrazione terrestre a un oggetto pesante, e dei vani sforzi per ritrovare la posizione eretta che caratterizza la persona umana; i suoi abiti sporchi, la sua toga sollevata, conservano tuttavia una ridicola maestà, o piuttosto testimoniano che ogni maestà è ridicola. Insomma, il sedicente superuomo sprofonda nella sub-umanità. L'interiorità del disgraziato non è abolita, è squalificata; in codesta massa squilibrata che si ostina a credersi sacra, la coscienza non può essere che un epifenomeno: un maligno genio l'ha regolata in modo che essa si prende, inevitabilmente e in ogni occasione, per il contrario di ciò che è. Questo animale-macchina, ossessionato da un incubo

assurdo, provoca coi suoi grugniti e il suo zoppicare, una tempestosa ilarità: essa si ostina a credere di soffrire. È irresistibile, quella vecchia carcassa, conglomerato provvisorio di atomi adunchi in via di sganciarsi, la quale, dimenticando di essere polvere, e che un brivido cosmico basterà per disperdere codesta imbottigliatura di molecole, sogna di essere entelechia, in ogni istante riunita, e mantenuta dall'umanità sintetica di un atto sovrano. Il riso è detto «sano» perché rimette le cose a posto e sostituisce il *fatto* al *diritto*; si scatena in caso di pericolo – cioè di spettacolo compromettente – per desolidarizzare gli spettatori dall'oggetto che si dà in spettacolo e, a tale scopo, abolisce la solidarietà; ratifica e radicalizza la denuncia, da parte del cosmo, dello spirito di serietà, in un microcosmo particolare: quel piccolo universo che si crede padrone del mondo, non sussiste che fino a quando vi è tollerato, e la sua pretesa sovranità non è che il mezzo più sicuro per condurlo alla rovina. Nulla è più divertente, in un film comico, della saggia prudenza, delle manovre accorte, delle precauzioni, di un cospiratore che rasenta i muri, cammina a passi felpati, si ferma per tendere l'orecchio, insomma manifesta in ogni suo comportamento una gravità cosciente e concentrata, mentre i suoi nemici, invisibili per lui, per noi visibilissimi, lo guardano con noncuranza fare proprio tutti quegli atti che lo metteranno nelle loro mani; libertà, conoscenza, fiducia in sé, organizzazione razionale dei mezzi, in vista di un valido fine: quando il riso non le riduce a semplici apparenze, constata che, in questo mondo artificioso, esse si rivoltano necessariamente contro colui che ne usa: è un uomo intrappolato, quel cospiratore che, *già scoperto*, si ostina a recitare fino in fondo il suo fastidioso ruolo di cospiratore. Intrappolato dalle sue stesse capacità, che si servono contro di lui dei suoi propri poteri. La sua sovranità ha, l'abbiamo visto, la struttura ontologica dell'errore: essa persevera nel suo essere, poiché ignora di non essere.

Dopo queste poche osservazioni, si sarebbe spinti a credere che il riso si istituisce contro la serietà della vita. In realtà, abbiamo appena visto che colui che ride, abolendo ogni apporto intersoggettivo, si dà la medesima struttura esteriore che intende imporre al risibile. Non è forse un lasciar intendere che la verità dell'uomo non si rivela se non al riso, che la

«persona umana» è un'impostura e una impossibilità? essa, lungi dall'essere assurda (l'assurdo non si presenta mai come il prodotto di una contraddizione; per istinto va piuttosto verso il non-senso), avrebbe al contrario il rigore d'una farsa ben congegnata o d'una bomba a orologeria. In questo caso, il solo atteggiamento possibile sarebbe di ridere in faccia a tutti gli uomini, cominciando da se stessi. Torneremo su questo atteggiamento e su questa concezione del riso universale, poiché Flaubert, più tardi, vi si richiamerà. Ma anche prima di esaminare se questa posizione è difendibile, bisogna osservare che essa non può esistere – ammesso che esista – a meno d'essere riflessa e secondaria, ciò che significa che si oppone fondamentalmente al riso delle origini che è un comportamento primario, spontaneo, irriflesso, immediato. Ora, quest'ultimo si assegna per scopo di salvare lo spirito di serietà, l'abbiamo veduto: alla prima minaccia di contaminazione intersoggettiva, la socialità si rattrae, fa scoppiare dalle risa l'intersoggettività, la sostituisce col rapporto seriale. Ma è *per metterla al sicuro*. Nell'ilarità primitiva, infatti, il riso distrugge tutti i valori e tutte le norme, il suo terreno è un deserto inumano, irrespirabile per gli uomini, dove non s'incontrano che meccanismi mistificati, ma propone, non appena scoppia, un principio giuridico che non esisteva nell'ambiente dell'intersoggettività: ridendo, colui che ride afferma il proprio *diritto a ridere*. Il Presidente col tocco *ha torto* di essere ridicolo, e gli spettatori *hanno ragione* di mettersi a ridere; essi *hanno ragione* di rifiutare la compassione che egli chiede e, all'occasione, di trovare risibili le sue sofferenze, *ragione* di mostrarsi sciocchi, cattivi, crudeli, e ottusi, di non voler capire nulla, di tenersi alla pura exteriorità. Se assumono il punto di vista della materia inanimata, ciò è per pietrificare l'aggressore e togliergli le sue apparenze umane; in una parola è per fuorviare il contruomo; l'esibizione scandalosa che si avvera sotto i loro occhi, avrebbe per effetto, se essi non vi mettersero buon ordine, di convincerli che la «persona umana» è un ruolo ignobile o impossibile da recitare. Essi s'immergono immediatamente nel riso per trascinarsi dietro l'oggetto scandaloso nell'esteriorità. «L'uomo è impossibile? Certamente: impossibile per te.» Colui che ride non dice altro: effettivamente, il pensiero analitico non può

andare più in là. Ma il rovescio del riso è l'uomo integrato: il diritto di ridere non è concesso che ai non risibili, o piuttosto, ci si rende non risibili, ridendo; si *dimostra* che si è degni di ridere. Ricordiamoci gli zimbelli, al liceo. I loro compagni hanno decretato che sono ridicoli: se capita che ce ne siano due, la classe intera ride dell'uno o dell'altro, a capriccio, ma è vietato a colui di cui, momentaneamente, non ci si occupa, di unirsi all'ilarità generale. La legge non è scritta, neppure formulata, ma non appena costui ha cominciato, il riso si rivolta tutto intero su di lui: «gongoli, eh, gongoli? Non ti sei visto in faccia, allora», ecc. Il riso è il proprio dell'uomo, perché l'uomo è il solo animale che si prenda sul serio: l'ilarità denuncia la falsa serietà in nome del vero. Lo zimbello non deve ridere: è un subuomo, affetto in permanenza dall'illusione soggettiva; bisogna che perseveri nella sua falsa serietà: è buffo quando lo si picchia e cerca invano di proteggersi dai colpi, quando soffre, quando piange, quando tenta di salvare un po' di quella dignità umana che crede, molto a torto, di possedere, quando lo si sbigottisce con scherzi e burle accuratamente congegnati, ma, precisamente per questo, sarebbe pericoloso concedergli un diritto riservato ai veri uomini.

Questi sono profondamente seri; quando scacciano il contruomo, entrano risolutamente nell'inumanità per battere il nemico sul suo terreno. Ma questa metamorfosi nasconde provvisoriamente i preziosi rapporti d'interiorità che essi intrattengono coi loro pari, in seno a una società squisita e grave, dove nessuno è ridicolo, dove nessuno pensa a ridere. Tale società non ha nome, né può averne, quando i suoi membri si inumanizzano, ma è essa, per l'appunto, che dà il diritto di ridere, essa resta tutta intera presente in quell'aggressione difensiva, poiché colui che ride attacca per difenderla. Capita spesso che il fanatismo rida. Soprattutto a destra, dove si tratta di *conservare*. Perché, lo si è compreso, il riso è conservatore. In questo caso, il militante canzona i suoi interlocutori profani, risponde apposta con sciocchezze alle loro domande, ai loro argomenti. L'organizzazione della quale fa parte – e che rappresenta per lui la società d'interiorità – gli ispira un rispetto così profondo che non si degna neppure di esporne il programma e gli obiettivi ai subuomini che lo circondano: sarebbe un prenderli sul

serio. È preferibile trascinarli nell'arena del riso e, con le buffonerie calcolate, denunciarli pubblicamente come caricature della «persona umana» e suscitare della capacità di ridere, per metterla dalla propria parte.

Codesta società d'interiorità, in nome della quale gli spettatori creano il terreno del ridere, bisogna ammettere che esista in realtà? In certi casi – per esempio nel fanatismo – si può concederle un'esistenza virtuale. Ma, la maggior parte del tempo, essa resta embrionale o perfettamente irreali: l'ilarità collettiva ha precisamente per compito di salvare il «personaggio umano», di cui l'uomo sociale ha fatto il suo modello, presupponendola. Ma codesto modello rassicurante non è mai stato esclusivamente il prodotto di un gruppo: è un assieme imperativo di regole e di comportamenti, taluni dei quali hanno per origine l'ideologia dominante, e altri si sono stabiliti nell'ambiente della serialità, quel medesimo ambiente in cui coloro che ridono pretendono di scendere per salvare l'interiorità. Insomma, si tratta di un oggetto pratico-inerte, la cui origine è da cercare tanto nella separazione degli individui sociali quanto nella loro unione. Nelle nostre società complesse, in cui coesistono tutti i tipi di raggruppamenti sociali, in cui la libertà non esiste che per alienarsi, e in cui le forze di massificazione si esercitano ininterrottamente perfino sui gruppi più integrati, la società del ridere è proposta in permanenza; tuttavia non si potrebbe dire che i rapporti umani siano trasparenti né di pura reciprocità. Il riso sarà meno facile in certe comunità, più ristrette e più integrate, dove la parte del seriale è meno importante: l'estraneo compromettente rischia, più di destare il riso, di essere oggetto di violenze fisiche. Non importa: ridendo, io *valorizzo* la serialità, poiché l'adotto o l'accentuo spontaneamente come strumento di difesa adottato dal gruppo di cui pretendo essere membro. Certo, è un mettere la verità a gambe all'aria: se il riso è possibile, gli è che la serialità esiste dappertutto, per lo meno a titolo di minaccia; se esso è contagioso, gli è che la ricorrenza è la regola delle reazioni seriali. In tal senso, esso è *panico*, come gli scandali, le disfatte, le «grandi paure». Rimane il fatto che esso scaturisce per proteggere un modello rassicurante (per me e per tutti) che ognuno ritiene la propria verità sociale, e che essa non può difenderlo senza farne il bene comune di coloro che ridono, dunque il libero prodotto

comune di un gruppo che non può non essere esistito anteriormente e che non può non rinascere dopo la sterilizzazione difensiva. Effettivamente, se il riso, smascherando la falsa serietà, non si riferisce alla serietà «vera», bisognerebbe che coloro che ridono ne ricavassero questa conclusione accecante: tutte le serietà sono false. Ma è questa per l'appunto che gli propone il contruomo, quando si dà in spettacolo, ed è per evitarla che contagia costui di risibilità. Di fatto, il riso comincia come panico, ma si unisce ben presto a un sentimento di superiorità: quando seguono un corteo, non mi spacco la faccia, io, e nemmeno i miei vicini, e tutti quelli che ridono con me; io rispetto il sacro e non rischio di comprometterlo con la mia ingenuità e così fanno tutti gli uomini che mi circondano; so bere, io, reggo bene l'alcool; non sono bacco, io, faccio parte, come tutti i presenti, di quei mariti, veramente umani, che le loro spose non tradiranno mai. È per questa ragione che il riso, benché nato dalla paura, si accompagna a un piacere intenso o, per lo meno, a un gaio eccitamento: contagioso e insieme accettato, è giunto a me *attraverso l'altro*, e si è impadronito del mio corpo, ciò significa che mi *ha eletto*, io non l'ho prodotto, l'ho subito e vi ho aderito: è la prova che ho tutte le qualità di un uomo. Trionfo del «qualunquismo», il riso è un *satisfecit* che l'uomo medio dà a se stesso. E, con «uomo medio», intendo chiunque nel momento che ride. \*\*\*\*\*

Suscitato da uno *spettacolo*, cioè a dire da un'*esibizione* senza conseguenze pratiche, e che quindi è, per quanto riguarda i testimoni, una realtà incompleta, il riso, attività passiva, rassomiglia all'immaginario in ciò, che termina di derealizzare il proprio oggetto. Per ciò stesso ha il carattere di una sanzione: lo sciagurato Presidente col tocco deve interiorizzare l'ilarità che ha provocato; è come una sentenza che viene comunicata al condannato: tu non sei che un'apparenza d'uomo! Che fare contro di essa? Un'aria di dignità oltraggiata, un discorso maestoso, non farebbero che raddoppiare l'ilarità generale dimostrando che il vecchio pazzo non riesce a cavarsi dallo sporco. Bisogna che egli accetti, per il momento, la propria disumanizzazione e la derealizzazione della sua vita soggettiva; nell'attimo stesso in cui, cacciato dall'intersoggettività, vorrebbe trovar rifugio nella propria interiorità di solitario, le ondate del riso



s'infrangono su di lui, per ingiungergli di non prendersi sul serio e per qualificare in anticipo il rifugio che si è scelto: tu non soffri, credi di soffrire, tu non sei che un frammento di materia ossessionato. È il momento in cui l'oggetto risibile, colto da uno sgomento orribile, ma stupefatto, «non crede ai propri occhi» e «vorrebbe sprofondare sotto terra», non avendo scappatoie. Insomma, egli sente se stesso esteriore a sé e non se ne può capacitare. La soluzione migliore, in molti casi – ma non nel suo –, sarebbe di ridere per il primo di se stesso, ma è un derealizzarsi completamente, perché codesto riso è *recitato*. Questo, per quanto riguarda il reo. Ma i giudici, loro, sono assicurati da codesta condanna all'irrealtà: riducendo lo spettacolo a non essere che una pura apparenza, gli hanno tolto ogni possibilità di nuocere. Nulla è successo, se non che un subuomo è stato pizzicato sulla cima dove si dava le arie di un uomo, o meglio, che è stato smascherato un subuomo, il quale altro non era se non un'apparenza umana. È un piacevole stupore, quello che prova chi ride, vedendo l'oggetto scandaloso perdere ogni profondità e ogni realtà, per diventare un'immagine piatta, inventata più che veduta, dalla folla ilare, come se una divinità oscura mandasse, di quando in quando, dei subuomini travestiti in mezzo alle nostre città e alle nostre campagne, per divertirci con piacevoli caricature e conformarci nel sentimento del nostro valore. In tal senso, il comico spontaneo è un *happening*, è il teatro per la strada. Gli uomini seri se ne divertono un momento, e poi riprendono la loro gravità; sconcertati dall'irrealismo e dalla gratuità dello spettacolo, essi hanno dimenticato di esserne gli autori; gli è che la serietà riconquistata comincia col rinnegare il ridere – come quegli spettatori che, durante una farsa, non smettono di tenersi la pancia mentre sussurrano ai loro vicini: «che idiozia». Così, il cerchio è chiuso: il riso ha salvato lo spirito della serietà, che, non appena riappare, si affretta a sconfessarlo.

È a questo riso, «sciocco e cattivo», del conformismo, tuttavia, che Flaubert chiede di consacrare la propria gloria. Sicuramente, si può spiegare questa opzione con le stesse ragioni che gli hanno fatto scegliere di essere attore: suo padre lo ha derealizzato prendendo in giro i suoi slanci di tenerezza. Il bambino si crede affetto da ridicolaggine, e noi lo abbiamo

sorpreso a far le smorfie davanti allo specchio per tentar di recuperare il proprio essere-in-esteriorità. Lo si è visto, è uno smacco: fa il buffone, ma non ride *per davvero*. Eppure ha fatto del suo meglio per riuscire divertente; intendiamo: per assumersi ridicolo, per prendere su di sé, esagerandoli, i comportamenti che suo padre denuncia ridendone. Basta questo, perché lo specchio gli suggerisca quest'altro recupero: governare il riso degli altri, provocarlo *a volontà*. Da questo punto di vista, la scelta del suo ruolo è indissolubilmente legata alla scelta della sua carriera: quel che era il mio vizio di costituzione diverrà la sorgente del mio potere; buffone, mi libererò, producendo ciò che subivo; più tardi, ogni sera, davanti a sale colme, comanderò gli altri, li punirò là dove hanno peccato, poiché rivolterò contro di loro il dominio che esercitavano su di me; provocato, suscitato all'improvviso, il ridere li soffocherà; sarò re, mi si obbedirà in tutto e per tutto, li farò essudare la loro cattiveria, la loro volgarità, li abbrutirò con una pioggia di piccoli scandali imprevedibili, necessari e rapidi, che scompariranno allorché quella brava gente sarà sul punto di capirli e di offendersene. Egli si è detto tutto ciò, senza dubbio; egli sa, e la sua Corrispondenza lo dimostra, che il riso è cattivo; ammira la superba posizione di Byron e di Rabelais che ridono in faccia all'umanità. Ridere degli uomini, va bene. Farli ridere di se stessi, è meglio: Gustave li abbasserà doppiamente: il ragazzetto vorrebbe credere che l'uomo va a teatro per farsi beffe degli altri uomini e, per conseguenza, di se stesso.

In effetti, buffone di Caroline, poi attore nella sala del biliardo, davanti a un pubblico scelto, il bambino non tarda a rendersi conto dell'ambiguità del proprio ruolo. Abbiamo appena descritto, infatti, il riso selvaggio, reazione difensiva che nasce all'improvviso e dovunque: ora, il teatro comico non è altro che la sua istituzionalizzazione. La farsa ha, proprio come la tragedia, una funzione *catartica*: essa conserva il riso come comportamento di desolidarizzazione, e fornisce in permanenza agli individui sociali l'occasione di desolidarizzarsi dalle ridicolaggini e dai vizi che scopre nel suo prossimo e che lo compromettono, perché non ha sempre il tempo o la possibilità di volgerli in ridicolo. Un becco, sicuramente, è da morir dal ridere; tuttavia, se è mio fratello e se vedo che soffre, corro il grave rischio

di dimostrargli una compassione sospetta. Il teatro è fatto apposta per cavarmi d'impaccio; è in teatro che si ride dei becchi e, di conseguenza, che posso canzonare mio fratello, implicitamente, poiché egli è del novero; il re della natura va allo spettacolo maestosamente, per affermare, con una sana e maschia gaiezza, la propria superiorità di *razza* sopra i subuomini che hanno la faccia tosta d'imitarlo. Un ilota si sacrificherà, per provocare una risata collettiva d'auto soddisfazione, rivoltolandosi pubblicamente nella sub-umanità, per caricarsi del lordume che rischierebbe di offuscare il «personaggio umano», e per mostrarlo come la bara di una razza inferiore che invano tenta di avvicinarsi alla nostra. Nelle sale oscure, la «persona umana», liberata, innumerevole, giubila su tutte le poltrone, affermando il proprio regno con la violenza dell'ilarità. A differenza del magistrato, che, dopo la sua disgraziata caduta, è *fatto risibile* attraverso una serializzazione affrettata e spontanea dei testimoni, e che ne soffre, rifiutando invano lo statuto d'esteriorità che gli viene imposto, il comico professionista cerca di provocare la serializzazione dei suoi spettatori, dando loro a vedere la manifesta contraddizione tra il suo essere-estriore-a-sé e la sua illusione soggettiva. Si prende sul serio affinché questa serietà sia immediatamente smentita da uno spietato meccanismo – al di fuori di sé nella sua stessa falsa interiorità – che lo riduce a una pura apparenza; egli non comincia ad agire se non nell'intento che la sua azione, sballottata, deviata, annullata, o rivoltata contro di lui dalla forza delle cose, si denunci da sola come un sogno derisorio di sovranità, rivelando, di conseguenza, che la prassi, privilegio del genere umano, è vietata ai subuomini. La sua funzione catartica comincia dove finisce quella del riso selvaggio: questo intraprende la derealizzazione del colpevole, l'attore la porta a termine: egli si irrealizza *in un altro* – accesso di fissazione per questa o quella delle nostre ridicolaggini o per tutte contemporaneamente – del quale il pubblico è solennemente preavvisato, per mezzo di manifesti, che non è mai esistito. È come un avvertimento per il pubblico: l'oggetto delle vostre risate selvagge non vi comprometterà mai, egli non esiste: l'uomo ubriaco non esiste, né il Presidente col tocco che si è spaccato la faccia: sono sogni, immediatamente denunciati, di subuomini. Nulla è reale che non sia serio, nulla è serio che

non sia reale. Per queste ragioni, l'attore comico appare come un pagliaccio che libera l'uomo da se stesso, mediante un sacrificio ignominioso di cui nessuno gli è grato. Non speri, infatti, nella simpatia di coloro che ridono: non sollecita forse che una sala intera si desolidarizzi da lui e lo tratti *in esteriorità*? Ma soprattutto, in che modo la gente seria che lo guarda contorcersi non giudicherebbe sospetta e fondamentalmente *ridicola* la sua ostentata intenzione di provocare la loro ilarità? Il riso salvaguarda la serietà, ma colui la cui professione è di farsi oggetto risibile, in che modo sarebbe serio? Come non lo si assimilerebbe ai subuomini che il riso selvaggio *istituisce* risibili, poiché, tutto sommato, egli non fa niente altro che incarnarli? E quale strano proponimento, se egli è uomo come lo sono gli spettatori, quello di presentarsi ogni sera come subuomo? Bisogna che la sub-umanità lo affascini. In questo caso, egli è più inquietante e più colpevole di un ubriaco o di un becco: questi non sanno quel che fanno. Ma lui si offre coscientemente al castigo attraverso il riso e, conseguentemente, è un traditore della propria specie, una «persona umana» che si è messa dalla parte dei nemici dell'uomo. Senza dubbio, lo spettacolo comico è sano, rassicura e libera, bisogna approvarlo – prudentemente – come *istituzione*; ma gli individui sociali che lo *presentano*, bisogna che siano vili o tarati; ciò che un uomo degno di questo nome rifiuta per definizione – in realtà non ha neppure bisogno di rifiutarlo – è che il riso lo esili dalla compagnia dei suoi simili; come non disprezzerebbe egli i miserabili che mettono il loro zelo nel farsene escludere tutte le sere? Meglio, come non scinderebbe ridendo la propria solidarietà da *costoro* che sono, dopo tutto, i più compromettenti?

Invano si sosterebbe che non si ride di loro, ma dei loro personaggi. Il pubblico non distingue tra gli uni e gli altri. Non ha del tutto torto, per il motivo che, per nutrire il progetto di presentare agli altri un personaggio comico, bisogna essere predestinati, cioè a dire *già risibili*, col che sappiamo che bisogna intendere già derealizzati dall'ilarità degli altri. In tal senso, l'*Alter Ego*, di cui coloro che ridono contagiano l'oggetto ridicolo e la *persona* che il comico mostra loro, hanno questo di comune, che sono l'uno e l'altro immaginari. La cantante comica Odette Laure se ne è resa

conto, lei che una volta ha detto, nel corso di un'intervista: «Per essere cantante comica bisogna non amarsi molto». Ecco il fondo della faccenda: per darsi in pasto ogni sera alle belve, per eccitarne coscientemente la crudeltà, per rifiutare ogni soccorso all'interiorità e ridursi pubblicamente a un'apparenza esteriore, bisogna che l'attore sia stato, in un'epoca decisiva della sua vita, costituito, per se stesso, in esteriorità. Si ride dei bambini più piccoli, essi lo sanno, e si compiacciono di far ridere: ma codesto riso è bonario, l'adulto si diverte a vedere quei subuomini imitare l'uomo che egli è, ride di vedere i propri gesti decomposti da quei corpicini maldestri che tentano d'impararli, ma lo fa con bontà: non ignora che quei subuomini sono uomini in erba. I bambini calcano la mano, per riuscir graditi, sulla propria goffaggine e la propria serietà. Ma, in generale, lo stadio della commedia non dura a lungo: essa scompare non appena il bambino acquista la certezza interiore della propria singolarità, non appena può opporre, a ciò che egli è per gli altri e attraverso di essi, ciò che si fa essere nell'intimità della presenza a sé. Il futuro comico è colui che *si fissa* all'età della risibilità: bisogna che un incidente, o la struttura familiare, l'abbia costituito in esteriorità, che lo si tenga a distanza, che ci si rifiuti di prendere in considerazione le motivazioni vissute dei suoi atti, di partecipare ai suoi piaceri, alle sue pene, che lo si giudichi non sul significato singolare dei suoi comportamenti, ma sulla conformità di questi alle esigenze di un modello prestabilito; il bambino si accorgerà, dapprima, di essere come colui al cui posto nessuno si mette mai; sentirà che la sovrana autorità degli adulti tende a fare della sua esteriorità la verità della sua vita e, della sua coscienza, una semplice chiacchiera, si renderà conto, senza comprenderne le ragioni, che il riso benevolo, che si compiaceva di provocare, va facendosi acido. Gli è che, per un motivo o per un altro, i suoi genitori e i suoi parenti giudicano che il suo sviluppo si è interrotto, che le sue goffaggini – che un anno prima essi giudicavano adorabili – oggi significano che egli non interiorizzava mai la «persona umana» che la società gli propone e, di conseguenza, che esse denunciano in lui quella impossibilità d'essere uomo che definisce precisamente la sub-umanità; ecco che il riso familiare diventa, in certo modo, una desolidarizzazione: i genitori rendono manifesto di non

riconoscersi nel loro rampollo, di non ritrovare in lui il *loro sangue*. Buon debutto per un futuro comico. Se il bambino, per docilità, trova una difficoltà crescente nel *mettersi al proprio posto*, provando ancora i propri sentimenti, ma non penetrandovi più; se vive la propria sofferenza o il proprio estrangement nella clandestinità dell'irriflesso, e qualora se ne desolidarizzi alla luce della riflessione; se non vuol vedervi che dei mezzi per provocare l'ilarità degli altri attraverso uno straziante desiderio di essere il primo a ridere di sé, per raggiungere almeno gli adulti nella loro serialità, una vocazione d'attor comico è nata e, insieme, un'*immagine risibile*, un furioso rendersi schiavo dell'interiore alla piatta apparenza dell'esteriorità. Ecco dunque, questo mostro, irrealizzato dal ridere selvaggio degli altri: a partire da questo momento, traditore di se stesso, tutto gli serve per nutrire quell'immagine che egli è per loro. Se diventa in seguito attore davvero, se interpreta Sganarelle o *Pourceaugnac*, che vi è di cambiato? Sono dei *ruoli*, sicuramente, ma quale certezza interna ha egli da opporre loro? Lungi dal poter vedere con un certo distacco codesti personaggi, bisogna che sia stato lui stesso *costituito* in personaggio per poterli incarnare. Esiste in lui una *persona* permanente che è semplicemente il *risibile*, e altre che sono provvisorie, immagini di una sera o di una stagione. Ma non stiamo a credere che egli si irrealizzi in queste piuttosto che in quella, poiché, evidentissimamente, la irrealizzazione fondamentale è già costituita, poiché l'infelice è condannato da lungo tempo a sfruttare il proprio corpo e la propria interiorità come l'*analogon* della *imago* fondamentale che è quella del subuomo che si prende sul serio. Certo, la *persona* permanente si spaccia per la sua propria persona e passa sotto silenzio la propria irrealtà, mentre i personaggi sono presentati come interpretazioni, e il pubblico è informato, per mezzo di manifesti, che questa notte riderà di Hirsch in «*Arturo Ui*». Ma, in verità, il ruolo, quale che sia, non è che un'informazione limitata sulla *persona* fondamentale. Questa sarà lavorata, cesellata, modificata in taluni punti, accentuata in altri; niente di più. *Con che cosa* si vuole che l'attore faccia ridere, se non col solo *analogon* di cui dispone, e con quale operazione, se non con lo sfruttamento sistematico del vissuto per produrre il ridicolo? Stasera si dà *Pourceaugnac*: questi può avere cento

volti, ma oggi, su questo palcoscenico, alle luci di questa ribalta, ha quello di Fernandel; il corpo di Fernandel, e nessun altro, si presta al gaglioffo del Périgord. Questo sedere, e nessun altro, è minacciato dai clisteri che gli speciali puntano verso di lui. E se l'attore vuol esprimere lo sbalordimento del povero provinciale, non stiamo a immaginarci che si ispirerà a comportamenti studiati su altri. Certo, l'osservazione è utile, egli se ne servirà per controllarsi. Ma non riproduce nulla; inventa. E, in questo caso preciso, si può concedere a Wilde che la natura imita l'arte: non esistono imbecilli perfetti se non sulla scena. Insomma, egli nutre il suo personaggio della sua propria sostanza; sarebbe ancora troppo poco dire che *fa lo scemo*, che diviene nell'irreale l'imbecille che sarebbe se fosse colpito d'imbecillità: per produrre l'*analogon* della *persona* che si mostra, fa lo sciocco *che è*. Codesta tenebrosa massa di sbigottimento, di terrorizzata incomprendimento, di paura, di ostinazione, di malafede e d'ignoranza che, sotto il nome di stupidità, è per ciascuno l'indizio della propria alienazione, l'attore la risveglia in sé e la fa mussare per irrealizzarsi attraverso di essa in un magnifico cretino. Che cosa fa, insomma, se non quello che ha sempre fatto dacché un contatto sbagliato l'ha costituito risibile? Sicuramente, tra il personaggio e l'interprete si instaura una dialettica: questi trasforma quegli nella misura stessa in cui quegli trasforma lui. Ma sono rapporti fra immagini. E poi, il ruolo serve da alibi: l'attore si riposa della propria *persona*, crede di evadere nel personaggio. Invano: nella leggera e inebriante alacrità di non essere più che un'immagine estranea, permangono un malessere e quella inimicizia profonda che lo spinge ad avvilitarsi affinché gli altri trionfino; gli è che egli ha coscienza, in realtà, di scegliere il tale o il talaltro travestimento *per far ridere di sé*, come ha sempre fatto.

Il pubblico non si lascia ingannare: quando gli sfaccendati riconoscono in un passante solitario e grave, assorto nei propri pensieri, un certo comico celebre, scoppiano in una risata. Molti attori se ne sono lamentati: uno di essi dichiara di non poter viaggiare in treno senza vedere, alle fermate, volti sghignazzanti schiacciarsi contro i finestrini del suo scompartimento; un altro si irrita di non poter entrare al ristorante senza provocare l'ilarità di coloro che pranzano, un terzo ha dovuto rinunciare ai bagni di mare, a meno di farli

in una baia deserta: non appena appariva in costume, si scatenava una tempesta di risate lungo la spiaggia. *Facciamo ridere*, dicono tutti, in certe ore, è il nostro mestiere: tolti quei momenti di lavoro, non siamo gente meno seria di voi. Da un certo punto di vista, è vero: se non si sapesse «ciò che fanno nella vita», che cosa si vedrebbe? degli uomini simili a tutti gli uomini e, più particolarmente, nelle nostre società, dei borghesi simili a tutti i borghesi; vestiti con comoda eleganza, hanno volti indecifrabili e vuoti, come tutti, una cortesia disinvolta, affabilità, quanto basta per assicurare; segni particolari: nessuno. Quanto alle preoccupazioni che attualmente li turbano, sono le stesse di tutti i borghesi: il danaro, la famiglia, il mestiere, un legame sentimentale, forse, e sicuramente l'automobile. Tali da non farsi notare. Ora, hanno un bel fare, la folla li smaschera: la loro serietà non è una vera serietà di uomini; è quella dei subuomini che si prendono sul serio; qualche cosa sta per accadere, è sicuro: quel passo elastico e tranquillo, quell'aria riposata, si decomporranno, cadrà, quel brav'uomo, il suo viso rifletterà lo sgomento e la stupidità che lo hanno reso celebre, un uccello gliela farà sulla testa, l'universo, o la sua personale goffaggine, riveleranno un suo ridicolo segreto, cioè a dire, secondo il pubblico, la sua verità. Il solo errore di quei testimoni senza benevolenza è di confondere risibilità e verità: bisogna piuttosto dire che l'attore comico non ha una verità, poiché sacrifica l'esistenza concreta all'essere astratto dell'apparenza e che la serietà che egli ostenta fuori teatro – benché sia «autentica» quanto quella di coloro che ridono – ha questo che la distingue da tutte le altre, che egli si è costituito *contro* la risibilità fondamentale: in tal senso, non differisce poi tanto da colui che mostra sulla scena, e la cui funzione è di affermarsi contro il comico, per essere vinto, finalmente, dall'implacabile concatenamento delle catastrofi, e denunciato come falso-serio. Una sola differenza: sulla scena le catastrofi sono sicure, il personaggio perderà la sua dignità umana; fuori teatro, si possono dire improbabili; ossia, quel signore rispettabile, e che ispira una certa soggezione, attraverserà la strada senza ostacoli e scomparirà presto alla vista: niente gli succederà. Ma non per questo i passanti cessano di considerare la sua dignità come un invito a ridere: essa si offre *per venir distrutta* fra le risate; e se il cielo o l'inferno non la



prendono in parola, è affar loro, non suo; l'attore ha fatto tutto quello che occorre. Essi dicono la verità: il dignitoso personaggio è un ruolo che il comico assume fuori del teatro; nato da uno sforzo per mascherare la risibilità, egli è vero né più né meno di questa: diciamo che è comodo, in certe circostanze, e che l'attore non potrebbe vivere se non sapesse contagiarsi al momento buono di rispettabilità; ma è vero che non vi crede e che si tratta di un ruolo composito o, piuttosto, che egli lo prende in prestito dai suoi personaggi – altrimenti dove lo prenderebbe? – e che si tratta, se si vuole, della tesi senza l'antitesi, del momento della sovranità, in quanto si propone per se stesso, interrotto da quello, negativo, in cui la forza delle cose ne smaschera l'impostura e rivela che il sovrano non è che un meccanismo impazzito. In tal senso, è chiaro che egli invita da sé i testimoni che riconoscono l'attore all'attesa ilare di una smentita. O piuttosto, il momento della contraddizione che si incarna nello spasimo del ridere, è quello del riconoscimento: ecco un uomo onorevole – ma no, è Rigadin; la serietà si propone e si decompone, e rinasce per decomporsi ancora, è un essere che si dissolve in pura apparenza. L'aggressività del ridere, qui, viene dall'indignazione: hai voluto ingannarci, farti prendere per un uomo, ma noi non siamo così stupidi, sappiamo che sei un buffone.

Strano, rabbioso sacrificio, quello di far ridere a proprie spese. Perché lo si fa? Non ne so nulla. Credo di aver stabilito che non si potrebbe essere comici se non si è stati *costituiti risibili*. Ma non tutti i bambini risibili diventano comici: occorrono delle mediazioni. Forse se ne troverebbero di universali, se si potessero paragonare le vite, ma non è affar mio: ciò che importa, qui, è la scelta del piccolo Gustave. Egli vuole la gloria per abbagliare e castigare suo padre: è inteso. Ma pretende di ottenerla facendo ridere di sé. È un bramare la gloria infamante dei buffoni. Non è questo un allontanarsi dalla sua intenzione primitiva? Può egli voler essere *contemporaneamente* l'orgoglio e la vergogna della sua famiglia o, più esattamente, rendere illustre il nome di suo padre disonorandolo? E, più in profondo, perché si ostina? *Nonostante* l'infamia, o *a causa di essa*? Le due domande non ne fanno che una, come si vedrà. Daremo loro diverse risposte, che sono organicamente collegate tra di loro, andando dalle più

superficiali – che cavano la loro origine dalle circostanze stesse dell'opzione – ai dati infrastrutturali – che affondano le loro radici nella sua protostoria.

Ho già sottolineato che egli parte battuto. Non ha scelto l'irreale che dopo esser stato derealizzato; del resto, non è l'irrealizzazione per se stessa che egli ricerca: egli vuole *realizzarsi* come l'artigiano che produce l'immaginario per mestiere. Non è un concedere un anticipo a suo padre, e proclamare l'importanza primaria etico-ontologica, dell'essere sul non-essere? Consideriamo più da vicino la sua opzione. Nessun dubbio che essa non abbia la struttura di una sfida: gli è che codesta condotta è la caratteristica delle attività passive; io getto il guanto, mi piazco vicino a quell'oggetto inerte, e aspetto, immobile, impenetrabile, denso blocco di materia inanimata: codesta immagine comune e parlante, indica abbastanza bene che si tratta di un gesto, di un'*esibizione*; nelle sfide, tocca sempre all'altro di giocare. \*\*\*\*\* Ho descritto altrove un certo tipo di sfida che si potrebbe chiamare l'impotenza provocatrice, poiché è lanciata quando il nemico è già vincitore: quando ogni resistenza è impossibile, il vinto reagisce con l'esibizione aggressiva della passività alla quale è stato ridotto; assume orgogliosamente su di sé ciò che l'altro ha fatto di lui. Si trova codesto atteggiamento, nella sua purezza, presso i colonizzati, a un certo stadio della loro lotta, cioè a dire quando prendono coscienza dell'oppressione, senza avere ancora il mezzo di cacciare l'oppressore: in tal caso, questa sfida, ideale e inefficace, manifesta insieme l'impossibilità della rivolta e la sua necessità. Un mezzo secolo addietro, l'africano, nipotino di schiavi, colonizzato, supersfruttato, trattato di «negro» da colonizzatori razzisti, assumeva le nozioni e i vocaboli di cui questi si servivano per pensarlo e qualificarlo. Egli «li raccattava nel fango», ha detto un poeta negro, per ornarsene nella fierezza. Negro, sì, e sporco negro se vuoi; ma, strappandoti le tue parole, i tuoi concetti, per applicarmeli sovranamente, rivendicando quella natura che tu disprezzi, ma di cui non puoi evitar di riconoscere l'originalità, io riprendo l'iniziativa, oso pensarmi, mi personalizzo contro di te, e divengo, per te, questo scandalo permanente: l'*altro* cosciente di sé. Così è nata la nozione di «negritudine».

Solo le circostanze decidono i rappresentanti di un popolo – per esempio i poeti africani – o individui che non rappresentano se non se stessi, ad assumere codesto atteggiamento. «Voi mi chiamate ladro» dice Genet «quando è già troppo tardi per rifiutare questa denominazione. Poco importa, io sarò *il Ladro*.» In ogni caso, il qualificato tenta di diventare il qualificante, ma non può farlo che assumendo il significato imposto. È un liberarsi idealmente, ma, *in realtà*, è un introdurre in sé i giudizi di valore e la «Weltanschauung» del nemico; invece che lo schiavo sia la verità del padrone, egli accetta, come un male minore, che il padrone sia la sua verità, alla sola condizione d'interiorizzare codesta verità e di poterla gettare in faccia all'oppressore: sì, io sono questo, e lo sarò: e poi? Certo, la «negritudine», rielaborata dai poeti, ha potuto aiutare gli africani, in un certo momento della loro storia, a rifiutare di essere i puri oggetti del colonizzatore e a piazzarsi dinanzi a lui come soggetti. Non resta men vero che la nozione di *negro*, da cui essa è derivata, ha un contenuto negativo, che si dà come ricavato dall'esperienza, e che consiste in apprezzamenti razzistici su un preteso carattere negro («essi» sono noncuranti, pigri, infantili, ladri, mentitori, il loro cervello non è sviluppato, ecc.), prodotti e giustificazioni del supersfruttamento coloniale. Infatti, non si può riconoscersi come «negri», foss'anche nell'orgoglio e nella sfida, senza dare il proprio assenso – involontario, ma inevitabile – a quei giudizi ostili, dispregiativi, nati dall'odio e dalla paura; senza, contemporaneamente, accettare il sistema coloniale. Raccattandoli nel fango, essi non hanno acquistato altra libertà che quella di proclamarsi subuomini. Allo stesso modo, Genet, dichiarandosi *il Ladro*, e votandosi al Male, non ha fatto altro che riconoscere il primato assoluto della tabella dei valori, in nome dei quali egli è stato condannato. Da qui, in lui come in loro, un'autoimposizione logorante, una vigilanza di tutti gli attimi, una suscettibilità sempre sveglia; occorre che essi non dormano mai, non dimentichino mai il nemico – egli è dovunque, fin nella loro camera – non smettano un istante di volerlo scandalizzare, riprendendosi nella fierezza gli insulti che egli rivolge loro, che traggano il loro doloroso e fragile orgoglio dalla sola riconquista della loro libertà formale di essere, o piuttosto di *mostrarsi*, soggetti, di resistere

alla tentazione permanente della vergogna, di lottare senza debolezza contro la fenditura dell'interiorità, che non cessa di allargarsi, e la cui origine è nel loro sforzo coraggioso e perverso di trattare come positivo il negativo in quanto tale. Vane fatiche: quel che i poeti hanno aggiunto, per propria ispirazione, alla «negritudine», è un arricchimento certo, un rapporto vissuto con le tradizioni culturali dell'Africa; ma nulla è preciso, tutta codesta contro-acculturazione, non potendosi raggiungere nella rivolta pratica, rimane una bruma incerta che nasconde a malapena la roccia dei giudizi razzisti che hanno interiorizzato. Ed ho mostrato altrove il tentativo gigantesco di Genet per rovesciare la tabella dei valori, e che esso era vano, poiché l'etica del Male suppone l'universalità vittoriosa dell'etica del Bene. La conseguenza è che la passività provocatrice, attraverso lo squilibrio interno che produce, è votata a una rapida scomparsa, non appena l'oppresso esce dalla passività – vogliamo dire: non appena ruba le armi all'oppressore; essa cede il posto a una coscienza *pratica* dell'oppressione; la «negritudine» cade al di fuori del pensiero africano, dalle lotte rivoluzionarie del Terzo Mondo in poi: l'africano si pensa come soggetto, nella misura stessa in cui la lotta armata ne fa un agente della propria storia, e in cui il colonizzatore diviene suo oggetto. C'è molta gente, oggi, che giudica codesta nozione – eminentemente poetica e, per definizione, non-pratica – controrivoluzionaria; ma non è giusto: essa lo *sarebbe*, oggi, perché i suoi effetti non potrebbero produrre che una smobilitazione, ma bisogna riportarla al suo tempo, come movimento astratto della personalizzazione; si rimprovera anche, a coloro che l'hanno elaborata, di essere stati i complici obiettivi dei colonizzatori, ciò che è esatto, a condizione di aggiungere che il processo rivoluzionario non può cominciare che nella complicità obiettiva dell'oppresso col proprio oppressore, e che codesta stessa ambiguità permette la lenta maturazione delle contraddizioni. Allo stesso modo, Genet ratifica la propria disfatta, quando si personalizza in Ladro; ma quel momento instabile lo porta a rovesciare la situazione, personalizzandosi come Poeta del Male – cioè a dire che il delinquente inefficace diventa il demoralizzatore efficace dei suoi lettori, la gente dabbene.

La sfida del piccolo Gustave è un'impotente provocazione sotto questo aspetto: che egli rivendica nell'orgoglio ciò che ha vissuto nella vergogna: tu mi hai derealizzato? Benissimo, io sarò il Signore dell'Irreale; tu mi tratti da guitto, quando ti dimostro la mia tenerezza, ne ridi? poco male, sarò l'attore comico, quegli la cui tenerezza e tutti i buoni sentimenti, sono combinati in tal modo da non poter *mostrarsi* senza provocare il riso. Più prudente, o meno superbamente temerario di Genet, il bambino non si ostina nel vizio che gli viene rimproverato, non tenta di farne il puro principio della propria personalizzazione, né d'interiorizzarlo per divenirne soggetto e radicalizzarlo con l'esibirlo. *Ladro? Io sarò il ladro*: se Gustave volesse conformarsi a questa massima, dichiarerebbe al *pater familias*: «Tu mi derealizzi? Benissimo, sarò il *buffone*». Vedremo che questa formula della sfida-complice sarà, anch'essa, un atteggiamento di Gustave, e che essa lo condurrà alla crisi del gennaio '44. Ma, per ora, non ci pensa affatto, oppure gli fa paura: rivendicarsi come buffone, cioè a dire come del tutto irreale, sarebbe un dissolvere il suo stesso essere nell'immaginario, sia che egli accetti ed esiga il non-essere dell'immagine, sia che non si conceda che un essere immaginario. In quegli anni Trenta, al contrario, il bambino scivola dal non-essere all'essere, dall'apparenza alla realtà, dall'inconsistenza disordinata di immagini folli, alla professione di produttore d'immagini. Ciò non toglie che con questa scelta, quanto, e forse più, dei poeti della negritudine e dell'autore dei *Paravents*, egli dia, sulle prime, ragione al nemico. Nel suo progetto iniziale, che è d'acquistare dell'essere, richiedendo l'investitura della gloria, egli propone la superiorità assoluta dell'essere sull'immaginario: come se nessuno avesse il diritto di sognare, tranne che la società non gliene abbia affidato il mandato, incaricandolo di arricchire l'immaginario collettivo. E, senza dubbio, egli cerca di farsi istituire in codesta irrealtà che suo padre denuncia e biasima, ma, contemporaneamente, rinuncia a farne, *contro il suo oppressore*, il valore supremo: la complicità risiede in questo, che il bambino riconosce col *pater familias* l'essere-reale come valore assoluto. Dapprima, bisogna assicurarsi del proprio essere; poi, ci si darà all'immaginario, se si vuole. È a questo livello che appare per la prima volta una contraddizione massima, e

insuperabile, che ritroveremo in tutte le epoche della sua vita: è con essa che si spiegherà l'atteggiamento complesso di Gustave nei confronti del «realismo», come pure la sua incertezza, nascosta sotto le pagliacciate del «*Garçon*» o gli scatti della penna, ma costante e profonda, in riguardo a ciò che chiamerei il valore metafisico dell'Arte. Se ci atteniamo alla forma ancora imprecisa sotto la quale si manifesta nel bambino, si potrebbe esprimerla in questi termini: il progetto di stupire suo padre con la gloria e, migliorando la propria classe, di volare in cielo, lasciando il vecchio chirurgo e il suo figlio maggiore arrampicarsi ostinatamente su una gobba del terreno, egli non può coltivarlo senza stabilire nel medesimo tempo che l'immaginario – frutto del grande desiderio e dell'insoddisfazione – è *per principio* superiore alla realtà e, per dirla tutta, che l'Arte, occupandosi esclusivamente di ciò che è troppo bello per esistere, la vince di gran lunga sulla Scienza, che si limita a catalogare le volgarità dell'essere. Ma, nel medesimo tempo, questo figlio dello scientismo non può impedirsi di considerare il mestiere del produttore d'immagini come ripiego: l'arte dell'attore è ciò che egli ha scelto quando ogni altra opzione gli era vietata, dal giorno in cui si è sentito denunciato come l'idiota di casa e che gli era stato proibito per sempre l'accesso alle scienze della natura e alla gloria di suo padre, uomo d'azione e ricercatore: Djalioh è poeta perché non sa leggere, perché il suo cervello non è fatto per afferrare i «nessi» logici. Egli si ripromette di regnare su delle ombre, ma perché si è, fin dal principio, bandito dalla realtà. Il reale viene per primo, in tutti i sensi della parola, appartiene *agli altri*, ai veri uomini che lo decifrano e lo governano; mai la gloria di un illusionista varrà quella di Achille-Cléophas, infaticabile benefattore dell'umanità. Questa contraddizione non cesserà mai di tormentarlo. È a causa di essa che egli rivendica il colpo d'occhio chirurgico di suo padre e lo spirito d'analisi, mentre, nello stesso tempo, si dichiara anti-prosa, anti-verità, affermando che niente vale un bel verso. Per questa stessa ragione tenterà di presentare la «psicologia», di cui sostiene che è l'appannaggio del romanziere, come una scienza esatta, e l'immaginazione come una tecnica rigorosa e un modo di impadronirsi del reale. Ma, subito dopo, o simultaneamente, egli ne fa, al contrario, l'unico

modo di sfuggire all'orrendezza del mondo vero. A partire di qui, egli oscilla senza tregua fra due estremi: ora la Bellezza gli sembra un abisso insondabile e terrorizzante, e ora mette in dubbio non soltanto il proprio talento, ma il valore stesso della letteratura: egli è un anacoreta, un santo, il ministro di un culto sconosciuto al volgo; è un numismatico, un filatelico, la scrittura è il suo hobby, insomma «io sono un borghese che vive in campagna e si occupa di letteratura». Torneremo su tutto questo. Ciò che importa, in questo capitolo, è che, complice del nemico, egli afferma, in quanto lo concerne, il primato dell'antitesi sulla tesi, come fanno coloro che ridono: l'immaginazione non è il dominio della sua sovranità, è la conseguenza della sua passività; quando ricava vanità dalle immagini che lo ossessionano, che cosa è di diverso da un acchiappanuvole che si prende sul serio, da un subuomo che si stima un uomo? Dunque egli è eminentemente *risibile*: non soltanto quando suo padre ride di lui, ma fin nella posizione di ripiego che ha dovuto scegliere. È quello che si può leggere tra le righe d'un certo brano delle *Mémoires d'un fou*; in un primo tempo, è l'orgoglio ferito a parlare; loro, ridere di me! Imbecilli! Io, i cui sogni grandiosi... io, che mi annego sui confini della creazione, ecc. E poi, l'orgoglio si spezza: quand'anche conoscessero i miei sogni, continuerebbero a burlarsi di me, mi prenderebbero per un «presentatore di animali», per un «fabbricante di libri». Quei realisti dalla mente ristretta sono impermeabili alle sue estasi grandiose, ed *hanno ragione*, ecco ciò che egli si dice quando lo scoraggiamento succede all'effusione lirica. Hanno ragione, perché la loro opzione – pratica, scientifica, e tecnologica – conferisce loro un potere ingiusto, ma totale, su di lui, e perché egli non ha nessun mezzo per affascinarli coi suoi sogni, squalificati in anticipo da questa scelta. Non li convincerà mai, non convincerà mai suo padre. Il solo rapporto che possa avere con loro, è il riso collettivo di desolidarizzazione, che provocherà *mostrandosi* nel suo onirismo appassionato; ciò significa, per lui, che il meglio di lui stesso, il suo movimento d'irrealizzazione permanente, è affetto, in linea di principio, di risibilità. E che la gloria, se la ottiene, sarà essa stessa risibile. Gli occorrerà più tardi, come a Genet, esaurirsi in un'impresa gigantesca e sovversiva per rovesciare la tabella dei valori.

Tuttavia, benché, nei due casi, il sovvertimento sia totale e riguardi tutte le categorie (Bene, Male; Essere, Non-Essere; Possibile, Impossibile; Vita, Morte, ecc.), l'accento non è messo sulle medesime norme. L'operazione del ladro mira a costituire un'Etica del Male per squalificare quella del Bene; quella dell'adolescente immaginario ha per scopo di stabilire una ontologia normativa, dove il Non-Essere avrà la precedenza sull'Essere, l'Apparenza sulla Realtà, l'Impossibile sul Possibile. Si sforzerà di mettere la Creazione a gambe all'aria per dimostrare che un bambino derealizzato che si irrealizza, superiore ai realisti più efficaci, è, come dirà più tardi, un «aristocratico del Buon Dio». Vedremo che vi riuscirà, non razionalmente e logicamente, e nemmeno con i «paradossi di cui s'inebria», ma con quel salto nella follia che lo farà cadere ai piedi del fratello, una notte del gennaio '44, e col frutto di quella «Notte d'Idumea», *Madame Bovary*. Successo precario: egli avrà un terribile risveglio, quando la realtà, sotto forma di elmo e chiodo, penetrerà fin nella sua camera e verrà a posarsi sul suo letto, trafiggendo in un sol colpo i suoi sogni e quelli della Francia imperiale. Per intanto, si trova immobilizzato tra i corni di una contraddizione insormontabile, oppure oscilla senza tregua dalla tesi all'antitesi. Della sua stessa risibilità, all'epoca del «biliardo» e dei primi anni di collegio, non sa che pensare: ora vi vede il segno della propria elezione; e ora il marchio della propria infamia.

Grandezza del risibile: il primo archetipo dell'immaginario sociale di cui abbia avuto conoscenza, quel Don Chisciotte di cui gli si leggono ad alta voce le avventure, sempre diletteggiato, domina di tutta la sua statura coloro che ridono. In realtà, il personaggio, quale Cervantes l'ha creato, è ben altrimenti complesso, ma i lettori, nei secoli classici, lo hanno semplificato all'estremo, ridendo di lui senza riserve: è così che l'hanno trasmesso, grottesco e disprezzato, alle prime generazioni romantiche, nel momento in cui queste si adoperavano per rimettere di moda il Medio Evo, i suoi borghi, i suoi cavalieri erranti. La fatica collettiva che quei giovani hanno durato su questo eroe comico, è dunque stata di raccogliarlo qual era, già diletteggiato, e, pur riconoscendolo risibile, di squalificare coloro che ridevano. Il risultato di codesta trasformazione sistematica, lo troviamo in un lavoro teatrale «fine



Ottocento» di Richepin, un mezzo secolo più tardi: Il Cavaliere dalla Triste Figura libera dei forzati dalle loro catene, e questi, che rappresentano l'ignobiltà della plebe, non hanno nulla di più urgente da fare che di canzonarlo per la sua stupidità; gli sputano in faccia, lo coprono di frizzi volgari e, se mi ricordo bene, lo lapidano: mai l'eroe è stato grande come in quell'istante in cui, senza odio e senza rimpianto, si appresta a morire in mezzo alle risa che ha provocato. Il diciassettesimo secolo ha volto in ridicolo il personaggio perché egli si prende per un prode cavaliere del Medio Evo, in un'epoca in cui la cavalleria non ha più senso, e in cui le prodezze dei solitari sono impossibili; dal romanticismo al simbolismo, la grandezza del Signore della Mancia, gli proviene, al contrario, da ciò: che, vivendo al tempo della cavalleria impossibile, egli si fa, con gran danno del suo corpo e del suo cuore insoddisfatto, l'*impossibile cavaliere*, quanto dire cavaliere dell'impossibile. Con la sua follia ragionante e sostenuta, la vince sui paladini più famosi che, quale che fosse il loro coraggio, non intraprendevano se non ciò in cui avevano almeno una probabilità di riuscita, perché egli si dedica a un'impresa quando ha tutte le probabilità di fallire, affinché sussista, al di là del reale, la pura immagine del prode, bella dimostrazione che l'uomo non si rivendica se non accettando, in partenza, la propria insuperabile impossibilità.

Come si vede, questi autori ben intenzionati hanno fatto campeggiare il poveraccio nell'atteggiamento tipico dell'impotenza provocatoria, poiché essi cominciano dal riconoscere che quel cercatore di assoluto, fuori posto su questa terra, sbalordito, insolito, è *per i realisti* un oggetto permanente di ilarità. Si capisce facilmente che il bambino immaginario e risibile, il quale diverrà più tardi, a cavallo del secolo, il precursore cui si richiameranno contemporaneamente i naturalisti e i simbolisti, abbia visto in quell'eroe miserevole e sublime il proprio consolante modello. Don Chisciotte, ai suoi occhi, è anche lui un immaginario: incontra mulini, crede di vedere giganti, carica, lancia in testa, e si spacca la faccia come un volgare pagliaccio. Ma non è forse un ispirato, codesto gentiluomo meraviglioso che vive giorno e notte in un mondo in cui ad ogni passo s'incontrano giganti e principesse prigioniere? Quel che soprattutto commuove Gustave è che questo Galahaad,

questo Orlando, questo Lancillotto, non è davvero dotato: il dono sarebbe qui la forza fisica e l'abilità nel maneggio delle armi, indispensabili a colui che vuol combattere, solo, contro venti. Ora, un soffio basta a gettare per terra quella vecchia carcassa maldestra, che passa la metà del suo tempo a gambe all'aria, come un volgare Presidente in tocco. Inopportuno, anacronistico, chiamato da una voce misteriosa e forse diabolica, egli scorge ciò che non c'è, e non fa mai quel che crede di fare. Gustave si riconosce in lui: non è forse votato alla gloria e, se deve credere alla sua famiglia, privo di tutti i doni che gli permetterebbero di raggiungerla? *Bisogna dunque* che sia comico, il bambino senza qualità, poiché sarà, come il suo maestro, un operaio dell'impossibile. Sarà comico, perché mancherà, in difetto di particolari disposizioni, tutti i suoi effetti. E perché si ostinerà a ritentarli. Qui sarà il suo genio: reciterà la parte del subuomo che si prende per un uomo, il vigliacco che si prende per un duro, il tiscicuzzo che si prende per un rodomonte, attingendo il proprio talento dalla propria goffaggine, e ponendo la sua grandezza nel fatto di significare che, al di là del ridicolo che giustamente investe l'acchiappanuvole, è bello prendersi, contro ogni smentita, per colui che si sa di non poter essere. Significare, sia pure. Ma a chi? Non certo a coloro che ridono feroci, che lo beffano in nome del realismo, o, il che viene a dire la medesima cosa, dello spirito di serietà, del buon senso. E neppure ai nobili o al monarca: sono diventati sospetti, e poi non hanno stima per i comici. Resta Dio. È il miglior testimone, è il padre amoroso: vedrà tutto, le risate, la sofferenza del beffeggiato, il suo sacrificio sublime e ignominioso, è lui che riconoscerà la grandezza di Gustave, è lui che la ricompenserà con una gloria eterna. *A condizione che egli esista.* Riconosciamo qui il mulinello formato dalle due ideologie avvinghiate l'una all'altra. Quando egli sente in sé ciò che ha chiamato l'«aurora» della Fede, non è lungi dal credere che il suo sacrificio lo nobiliti: offrirsi al riso degli altri è, tutto sommato, l'equivalente del Dono feudale. Gli è che si sente garantito dall'assoluto. Ma l'aurora non dura mai a lungo, la notte si chiude su di essa e la schiaccia; il Grande Testimone non è mai esistito. Tutto traballa, Gustave ritrova il *suo* mondo – cioè a dire il mondo di suo padre – dove il peggio è sempre sicuro. In quel mondo si è puniti in proporzione alla

nobiltà delle proprie ambizioni; il desiderio di gloria, la più nobile di tutte, non dev'essere che un tranello e portare al più esemplare dei castighi. Un bambino darebbe la vita per essere, anche per un giorno solo, un Talma, un Frédérick-Lamaître. Che succederà? Che resterà oscuro, o farà dei fiaschi e morirà disperato? Perbacco, non è questo il peggio. Il peggio è ciò che succede talvolta nelle comiche di Mack Sennett e, sotto una forma un po' diversa, in certi film di Charlot: l'attore tragico si prende sul serio, sale sul palcoscenico, declama e, lungi dal fare fiasco, ottiene un vero successo di *risate*, l'impresario lo scriverà immediatamente perché rifaccia in piena gravità quei discorsi e quei gesti che hanno scatenato l'ilarità. La gloria verrà, ma sarà un incubo; è la gloria *ottenuta* che sarà il castigo squisito del desiderio di gloria, poiché essa corona l'infelice attore non per quello che egli vorrebbe fare nella sua sovranità di uomo, ma per ciò che fa in realtà, e che ne è esattamente il contrario: l'alloro va al peggiore attore tragico della terra, a colui che si prende per Augusto o per il padre degli Orazi, mentre tutti i suoi atteggiamenti, insieme tronfi e volgari, lo denunciano per un servo da commedia che ha sbagliato ruolo; egli fa ridere perché gli spettatori lo conoscono nella sua vera indole e lo prevedono, mentre egli si ignora, perché si fa, sotto i loro occhi, oggetto grottesco attraverso la sua stessa iniziativa d'imporsi come soggetto. Se il riso stigmatizza l'enorme topica del subuomo che si prende sul serio, non raffigura egli il prototipo del risibile, colui che si fa comico suo malgrado col prendersi in tragico? La punizione del più nobile dei desideri è che esso sia esaudito e che il suo oggetto si riveli ignobile: colpo di scena, rovesciamento rigoroso, passaggio dal positivo al negativo, senza preavviso, codeste farse ben congegnate sono comuni nel peggiore dei modi possibili. E, stavolta, Dio non c'entra, nessuno testimonierà che il ridicolo attore tragico ha ragione contro il popolo; si ride di lui, ecco la sua sola verità, e non si troverà la minima grandezza in quell'attore esecrabile che si ostina nel proprio errore. Dopo l'ignominia, d'altronde, viene l'avvilimento consentito: scritturato dall'impresario, il comico suo malgrado diventa comico consapevole: per accrescere la propria fama o, più semplicemente, per guadagnarsi il pane, commette la bassezza d'animo di sconfessarsi del tutto e, con un sacrificio abietto, di riprodurre

sulla scena i suoi grandiosi atteggiamenti per divertire il pubblico a proprie spese. Questo, Gustave lo sente: avrebbe potuto, ha desiderato forse, compensare la propria derealizzazione primitiva irrealizzandosi in parti di monarchi e di guerrieri. Più tardi, nella solitudine, non ama egli forse immaginarsi d'essere Nerone o Tamerlano? Ma l'ironia umiliante di Achille-Cléophas si è insinuata perfino nel sogno compensatore: essa squalifica in anticipo tutti i tentativi del bambino di sfuggire a suo padre; questi saranno *tutti* risibili, e tanto più mireranno in alto. Una sola risorsa: prendere l'iniziativa; invece di rassegnarsi dopo, per bassezza, a essere l'oggetto risibile, vincere gli altri in velocità e provocarne deliberatamente l'ilarità, prima che abbiano preso coscienza della situazione. Non si tratta soltanto, qui, di teatro e di gloria: Gustave è uno di quei Gribouille che fanno ridere di sé deliberatamente e costantemente, per essere sicuri, almeno, che la gente non beffeggi in loro un ridicolo che essi ignorano. Adolescente, giovanotto, adulto, si ostina a far ridere di sé – e degli altri, ma questa è un'altra faccenda di cui parleremo tra poco – i compagni, i genitori, i confratelli. Gli piace di ricordare d'aver fatto «torcersi dal ridere» Ernest o Caroline inventa il «*Garçon*» – ci torneremo su –, fa la danza dell'idiota davanti ai Goncourt, si dipinge come sdoppiato: topo di biblioteca nella solitudine, commesso viaggiatore quando c'è del pubblico – perché non appena partecipa a una riunione, qualunque ne sia la natura, i partecipanti sono per lui, *prima di tutto*, degli spettatori; quanto dire, che li teme e che, per paura che ci si faccia beffe di lui dietro alle sue spalle, riveste immediatamente la sua corazza di comico, eccolo in piena rappresentazione, a recitare immediatamente la parte del subuomo che si prende sul serio, per far vedere a tutti che *non si prende sul serio*, ma, con questo, esponendosi al riso così come egli è, nella sua sofferenza e nella sua gravità profonde e, per sfida-complice, mettendosi in caricatura fino all'ignobiltà, affinché, nell'ignominia almeno, egli sia sovrano.

È ciò che egli tenta di esprimere con quella formula di cui abbiamo già parlato, e che è stata così spesso mal intesa: «L'ignobile è il sublime del basso». Certo, per la sua stessa struttura, essa ricorda le antitesi e la retorica del romanticismo, ma offre un senso specificatamente flaubertiano. Hugo

arriva fino a insinuare una grande anima in un corpo grottesco; mostra la forza dell'amore paterno in un buffone di professione. Ma non è un sovversivo, quell'intervistatore prediletto di Dio, o, per lo meno, non in quella maniera: l'ignobile, per lui, è soltanto ignobile, e i grandi sentimenti, anche se si svegliano nel cuore di un pagliaccio, restano grandi; lungi dall'esser resi ridicoli da colui che li prova, sono essi, al contrario, a trasfigurarli. In Gustave, è tutto l'opposto. Lo si capirà facilmente se si tenta di costruire la massima simmetrica e complementare che sembra sottintesa: «Il sublime è l'ignobile dell'alto». Perché questa frase che è, alla lettera, un non-senso, ci dimostra, *in ogni caso*, che la simmetria, allusivamente evocata, non esiste. Certo, vi è un «alto» poiché ci parlano del basso: abbiamo visto, d'altronde, che lo spazio mentale di Flaubert è strutturato secondo la verticale assoluta. Ma che cosa si trova in alto, se non la più amara delusione? In alto, il sublime, oggetto del più legittimo desiderio, si rivela un miraggio diabolico: chi vuol fare l'angelo, fa la bestia, colui che ha voluto elevarsi verso la regione «nobile», non riuscendo a trovare un punto d'appoggio, si rovescia e capitombola, si romperà l'osso del collo in mezzo alle risate. *Subita*, questa caduta è soltanto ridicola; sarà ignobile e sublime, se la vittima saprà trasformarla in un tuffo spettacolare nel fango. Ignobile: è la radicalizzazione della bassezza d'animo, della viltà, del sadismo, del molle e crudele cinismo; è la scelta deliberata di essere subuomo per odio verso la condizione umana; è la decisione di contagiarsi di grandi sentimenti per metterli in ridicolo uno alla volta, sia col mostrare che sono impossibili – e grotteschi nella loro imperturbabile serietà – sia denunciando la stupidità e l'egoismo che copre il loro ostentato idealismo. Per Gustave, l'ignobile è una *esibizione*, una millanteria del vizio, che il pubblico ratifica con la sua ilarità: l'attore ignobile si fa sbeffeggiare recitando l'amore, la generosità, la sofferenza, poiché li ridicolizza nella propria persona; ce l'ha con loro e ce l'ha con se stesso. Flaubert adora *mostrarsi* ignobile, tenere discorsi ignobili, raccontare ridendo aneddoti da studenti in medicina, che danno il voltastomaco, trascina il «*Garçon*» verso l'ignobile, si compiace di frequentare donne ignobili, che, con i loro discorsi e le loro maniere, rivelano l'ignominia del proprio sesso e di conseguenza dell'amore.

L'attrice Lagier, di cui egli apprezza la compagnia, non è ignobile in se stessa, è lui che la obbliga a recitare un ruolo di voluminosa oscenità; essa ne è d'altronde perfettamente cosciente. È a questo livello – il più basso – che s'incontra il sublime. Il vero, il solo, poiché il cielo è vuoto. E che cos'è dunque, per Gustave, se non questo furore autolesionista, questo accanimento contro di sé, a completare l'opera iniziata dal *pater familias*, e senza la minima speranza di ricompensa?, fa ridere di sé per disgusto di se stesso e dell'umanità, distrugge nella propria persona, e pubblicamente, tutti i valori umani, per mostrare di essere indegno di essi, e contemporaneamente che essi sono indegni del suo immenso e grottesco desiderio, senza altro scopo che di provocare l'orrore e un riso di disprezzo che lo condanni: se il mondo non è che questo, io faccio vedere che importanza gli do, col farmi immondizia. Misanthropo, reclamo la solitudine dell'eremita, o l'infamia della gloria: mostrerò il mio odio verso gli uomini, gettandomi ai loro piedi perché mi tolgano ridendo, la loro solidarietà, e dimostrino coi loro sputi di sentirsi superiori a me. Sublime, scelgo di proclamare pubblicamente il giustificato trionfo dei realisti sui miei sogni; questo trionfo che io odio, lo assumo per spingere al limite la mia disperazione, pur rifiutando di prenderla sul serio, e pur testimoniando, *di fronte a nessuno* – sarà la mia ultima ridicolaggine – che ogni nobiltà, in questo basso mondo, non è che il sogno grottesco di un visionario, ma che un mondo senza nobiltà è in se stesso ignominia.

Il sublime del basso, tutto sommato, è la negatività assoluta: Gustave non pretende di suggerire ciò che potrebbe essere il positivo, attraverso le sue negazioni. Al contrario, comincia dal riconoscere la vanità dei propri sogni: l'immaginario, non essendo più garantito da niente, sprofonda nel nulla; senza Dio, don Chisciotte non è che un vecchio rimbambito che racconta favole, la sua risibilità non è la misura della sua grandezza, ma la verità del suo essere; Gustave non è che l'idiota di famiglia, e, se sogna l'impossibile, gli è che la natura ingrata, e la maledizione paterna, lo hanno privato di ogni reale possibilità. Se egli rifiuta *se stesso* se invita gli altri a rifiutarlo, se si rotola nella merda davanti alla gente seria, suscitando, con una sfida-complice, un verdetto infamante, gli è che egli pone il proprio orgoglio,

immenso e miserabile, in codesta pura sovranità passiva, la libera assunzione del rifiuto che gli altri hanno opposto dalla sua nascita in poi. La negazione viene da essi, ma, assumendosela – per parte sua, lo sappiamo, non ha i mezzi né d’affermare né di negare – egli la radicalizza e se ne fa il martire: così, la nobile impossibilità di essere cavaliere errante, diventa, in questa nuova ottica, l’ignobile impossibilità di essere Gustave. Non vi è niente altro che il mondo reale, ma il martirio del giovane Flaubert mette sotto accusa la realtà tutta intera, poiché rivela, in lui, che i suoi prodotti sono dei refusi, che l’uomo non è vitale, poiché scompare sotto le risate, denunciando il reale tutto intero, regno di Satana, come un’impossibilità che si ignora. Niente altro: la sua sola libertà, il solo segno che egli è qualcosa di diverso e di più di quella carne ansimante e ridicola, è l’inorridita negazione di sé e di tutto.

Che egli reciti la parte di don Chisciotte o quella del pagliaccio infame e scurrile, in ogni caso ci ritroveremo agli antipodi dal primo progetto compensatore: il cavaliere dell’Impossibile e l’impossibile Gustave costituiscono l’uno e l’altro l’oggetto della derisione universale. Questi si perde senza compenso, quegli è l’eletto del Dio nascosto, ma l’uno e l’altro sono la disperazione della loro famiglia. Poco fa, Achille-Cléophas, abbagliato dalla gloria del figlio misconosciuto, piangeva di felicità e, più segretamente, di rimorso. Ora, il rimorso non è più di stagione: il medico primario può felicitarsi d’aver giudicato bene il suo figlio minore, se piange è di rabbia e di vergogna. Osserviamo tuttavia che questi due progetti contraddittori hanno in comune alcuni tratti fondamentali. Nell’uno e nell’altro, Gustave è glorioso: grand’uomo o pagliaccio, la terra intera ripete il suo nome. Nell’uno e nell’altro, l’orgoglio rimane. Come pure la truce intenzione di castigare il padre che l’ha maledetto. Dopo di che non ci si stupirà che il ragazzino oscilli fra i due estremi: la ragione deve essere cercata nelle strutture particolari del rancore. Questo, vendetta ruminata da una passività costituita, intende punire, questo è evidente, mai però con un atto, né direttamente: accade alla vittima – senza che essa sappia come o perché, poveretta – in una situazione che non ha né preparata né prevista, se non abbandonandosi al «volo a vela», di trovarsi ad essere, per il solo fatto

di esistere, carnefice dei suoi carnefici. Partendo di qui, il progetto ispirato dal rancore offre due caratteri opposti e complementari. 1° Condannato, l'uomo del rancore conta sul corso delle cose per rivelare ai magistrati che essi hanno commesso un monumentale errore giudiziario: il preteso colpevole era un angelo; non solo la sua innocenza è manifesta, ma è comunque stabilito che egli sfuggiva alla loro giurisdizione. L'obbedienza, qui, consiste, per quell'angelo sventurato, nell'accettare la sentenza, nel far tacere in sé il grido dell'innocenza e, senza per questo considerarsi colpevole, nel purgare la propria pena santamente; è sull'indignazione degli altri che egli conta per trarre vendetta sui cattivi giudici: lo scoprono al bagno penale, si gettano ai suoi piedi, gli baciano le mani, e i membri del tribunale fuggono prima che egli abbia neppure pensato a biasimarli. Così, il piccolo Gustave disprezzato, ridicolizzato dal *pater familias*, dà la mano a tutto, s'inchina, e si pone all'opera sul terreno ingrato dove lo hanno relegato: sarà il primo ad essere sorpreso quando la gloria nobilitante verrà a incoronarlo davanti al turbato medico primario. 2° Ma, nel rancore, come nella prigione di Kafka, la sentenza è interiorizzata, cucita nella pelle del condannato, che tende a dar ragione ai giudici senza cessar per questo di serbar loro rancore. L'obbedienza, altrimenti manipolata, diviene spietata e nera, diventa sfida-complice, la vittima assume la sentenza e, con un'inflessibile rispetto per la magistratura, provvede a radicalizzarla: punito per un delitto che egli non è sicuro di aver commesso, pone il proprio zelo nel farsi criminale e finisce con l'assassinare i propri giudici per dar loro completamente ragione. Alla gloria bianca, Gustave pensa ingenuamente, nell'immediato, fintantoché crede di vivere in un mondo feudale e fintantoché non si pone domande sul valore dell'immaginario e sulla propria funzione di far divertire il pubblico. Appena rimette in discussione, sotto l'influsso dell'ironia paterna, il senso e l'importanza dell'irrealizzazione – che giudica il proprio destino –, si slancia a radicalizzare la sentenza, apparentemente per conformarsi alla volontà di suo padre, di fatto per togliere il riso a quel suo primo motteggiatore e rigirarlo contro di lui, rendendolo universale: beffeggiami quanto vuoi, mi farò motteggiare attraverso il mondo intero: se non sei contento, che ci posso fare? Io non



sono che ciò che tu mi hai fatto: il buffone dell'umanità. Insomma, in questo secondo progetto, Gustave diviene quel cattivo che crede di essere: in una crisi di rabbia, vuol fare il Male, e che gli si faccia il più grande dei Mali, affinché insulti e risate raggiungano, attraverso lui, suo padre: quale che debba essere la sua vergogna, egli non pagherà mai troppo caro l'aspro e delizioso piacere di fare di quel rispettabile scienziato il famoso genitore di un'illustre immondizia. «Sì», esclamerà allora in un parossismo di orgoglio, «godo del disprezzo universale, sono l'ultimo degli uomini, si grida Piscialletto! al mio passaggio, e ne sono orgoglioso. Ma tu, padre indegno, che mi hai precipitato nell'abiezione, tu vali meno di me, poiché non hai il coraggio di far fronte al disonore.»

La variabile indipendente, insomma, è l'idea che egli si fa del pubblico e, conseguentemente, di se stesso: ora pensa che questo, pieno di gratitudine, rispetti in lui l'uomo del mestiere, lo psicologo, che sa manovrare i fili e conoscere le leggi del ridere; e ora, gli sembra di doversi abbandonare senza difesa a ignobili burloni che verranno a teatro con lo scopo di godere del suo avvilitarsi. Ma, in ogni modo, non ci s'ingannerà nel pensare che il proponimento originario è stato, da principio, ottimistico: il bambino ha creduto di trovare uno sbocco nella gloria, il progetto nero di avvilitarsi non è potuto venire che dopo, quando, riflettendovi su, ha visto l'immaginario svalutarsi sotto i suoi occhi. Il mulinello che lo trascina senza tregua dal bianco al nero e dal nero al bianco, dalla gloria divina alla gloria infame e viceversa, si è costituito fra i suoi nove anni e i suoi primi anni di collegio; egli sogna felicità e danaro, dolce vendetta, misterioso dominio da esercitare sulle folle, e poi il sogno si trasforma in incubo; quando egli ha toccato il fondo del disgusto, quando si è persuaso che il subuomo risibile per eccellenza è quello che prende le immagini sul serio, bisogna che risalga o che crepi; egli torna alla gloria e la desidera per se stessa, senza precisare, per prudenza, a quale prodezza egli la dovrà. A poco a poco, riprende fiducia, spera, ed è nel cuore dell'ottimismo che i suoi abituali veleni rinasceranno: il peggio è sicuro, gli uomini sono infami, i realisti hanno ragione. La ruota gira. Essa non si fermerà più.

Fino a qui, al bambino non gliene è andata bene una, ma, come diceva Jung, gli uccelli lo beccano forte: quando arriva a scegliere la gloria infame, gli è che non può fare altrimenti. Se esagera, se iperbolizza, gli è che la realtà umana – in lui come in tutti – non può capire una situazione se non superandola. Non bisognerebbe tuttavia accontentarsi di codesta analisi: noi abbiamo abbandonato, certo, le motivazioni di superficie, ma, per il momento, ci limitiamo a non prender posizione; facendo appello alla passività costituita per spiegare il mulinello della gloria, è certo che ci siamo indirizzati al fondamentale, ma non gli abbiamo chiesto che di farci meglio capire il senso e l'utilizzazione di certi sentimenti e di nozioni già molto elaborate (gloria, attore, comico e tragico, ecc.) loro corrispondenti. Non abbiamo ancora, in questo capitolo, considerato codesto fondamentale in sé, cioè a dire non come un carattere astratto, ma come il vissuto medesimo, nel suo primo sapore, nella sua esigenza profonda. Codesta esigenza, tuttavia, la conosciamo: è la *carne*; abbiamo visto il piccolo Gustave accarezzarsi davanti allo specchio, *con le mani d'un altro*, per tentar di diventare quella pesante dolcezza tenebrosa e serica, che non esiste che per dare voluttà al guerriero e che non si raggiunge se non attraverso il piacere che questi trae dal manipolarla. Che cosa vuole egli, in questo caso, se non riprodurre, modificandole, ciò che si può chiamare – storcendo un poco dal suo significato corrente un termine analitico – la scena primaria? Egli si è scoperto, press'appoco nei giorni del primo divezzamento, oggetto impastato da belle mani insensibili, la cui perfetta efficacia lo riduceva alla sua impotente nudità. È sotto questa forma che egli ha vissuto il suo attaccamento sessuale alla madre e che, di conseguenza, il suo desiderio sessuale è stato strutturato: desiderare l'altro, per lui, è deliziarsi davanti a una bellezza severa, affinché mani esperte, manipolandolo, lo restituiscano nella sua nudità di poppante. Questo stato primitivo, tuttavia, se vuole ritrovarlo, non è certamente perché sussista nel suo corpo come l'oscura memoria di una plenitudine: al contrario, egli vi è stato costituito tutt'insieme come passivo e come frustrato. E se, nel turbamento fisico, aspira a risuscitarlo, è per ricevere dall'altro ciò di cui le cure materne lo hanno privato. È forse l'amore? Sì, in linea di principio. Ma se è vero che l'amore

gli è venuto meno, bisogna anche capire che il difetto d'amore lo ha costituito in modo tale, che egli è incapace di esigere dagli altri ciò di cui è stato realmente frustrato. Quel che infatti desidera, è di ricominciare la scena primaria, con questo in più, che sua madre tragga un piacere sessuale dal trasformarlo in oggetto maneggevole e duttile. Egli dovrebbe *logicamente* lamentarsi del fatto che una certa aridità nelle manipolazioni non ha permesso che egli si costituisse in soggetto; ma, precisamente perché la nozione stessa di soggetto sovrano resta in lui atrofizzata al medesimo titolo della potenza affermativa, gli riesce perfettamente impossibile di rivendicare una sovranità di cui gli sfugge il senso stesso; è essa, tuttavia, che è in giuoco; ma il suo bisogno d'amore, rifratto attraverso la sua costituzione passiva, si muta, al contrario, in desiderio di essere *radicalmente oggetto*; l'altro deve godere di lui, trattarlo da strumento sessuale, e ricavare il proprio piacere dalla schiavizzazione carnale in cui lo immerge. Così, la scena primaria è corretta, migliorata: lo scopo delle mani materne era *pratico*, utilitario: la schiavizzazione del bambino non era che un mezzo; l'alimentazione, le cure, l'igiene erano i fatti. Nella scena sessuale, quale egli la sogna, è il contrario che si produce: le manipolazioni che lo riducono a una voluttuosa passività, e che dispongono il suo corpo a disposizione dell'altro, egli le desidera *inutili*. Inutili *per lui*, sicuramente; quanto al manipolatore, non ha che uno scopo: il proprio piacere. Insensibile ai voti di Gustave – e questi, d'altronde, non ne formula nessuno, se non con la precisa intenzione di non essere affatto esaudito – l'altro farà dunque rinascere gli atteggiamenti imposti dalla madre – sta' fermo, sì, così, abbiamo quasi finito – ma il suo scopo sarà più radicalmente estraneo al grande corpo accarezzato, poiché farà di questo un mezzo di godimento; il senso del desiderio passivo di Gustave è che la madre, mantenendo la sua adorabile severità – il piccino sentiva il proprio corpo come un mezzo scelto da lei per eseguire inflessibilmente i compiti che egli non riconosceva per propri – facesse di lui il tramite dei suoi piaceri e si degnasse di godere di lui. Lo si è compreso, le carezze di cui sogna sono ostili: l'indifferenza materna – che, come tale, è insopportabile – si cambia in violenza sessuale. Il compagno gioisce di essere indifferente, ciò fa parte del suo ruolo: si compiace nel

trascurare i pensieri, i sentimenti, i desideri d'un uomo che egli sta trasformando in cosa; o, più esattamente, fa finta di trascurarli, perché, in realtà, il suo piacere risiede in parte nel rifiuto sprezzante di tenerne conto, mentre le sue mani sapienti li impastano, li trasformano, quali che siano, in sonnolenze conturbate, in acquiescenze carnali. La voluttà\*\*\*\*\* verrà in Gustave, quando egli si sentirà tutto intero posseduto, *suo malgrado, e, in deliquio, col proprio consenso*, strappato dalla spietata attività dell'altro. Essere sottomesso da un vincitore, il quale non tien conto dell'interiorità che per ridurla sapientemente, con un turbamento gradualmente imposto, alla pura exteriorità carnale, accettare, nell'ebbrezza dei sensi, d'essere subumanizzato e ridotto allo *status* di cosa inanimata, riconoscere, in deliquio, la superiorità di razza del manipolatore, che cosa è dunque se non comportarsi da masochista, in un letto, o, sulla scena, da comico?

Il secondo divezzamento, o maledizione attraverso il riso, Gustave, a certi livelli del vissuto, tenta di assumerlo per combatterlo: è la sfida-complice. Ma, al livello del fondamentale, vi aderisce perché vi consente con tutta la sua carne; sogna di essere attore e risibile perché il riso è un castigo sessuale: il bambino può ben giurarsi che *farà ridere* gli spettatori manovrandoli con procedimenti collaudati, egli è avvertito, dal suo stesso masochismo, che questo linguaggio, nato dalla iattanza degli attori e dalla loro infelicità, presenta le cose a rovescio: l'attore è donna, egli si offre, il pubblico è maschio e decide sovraneamente. Se esso consente a rasserenarsi, la sua ilarità denuda completamente il «risibile»: Gustave sarà tutto nudo, rovesciato, manipolato da coloro che ridono, ridotto alla sua pura exteriorità, verrà fatta pubblicamente violenza alla sua segreta intimità, il riso testimonia che la gente rifiuta di tenerne conto, che gli si nega la pretesa sovranità di soggetto e che si gioisce di ridurla ad un miraggio. Il bambino godrà delle delizie di venir trasformato in *cosa*; ridotto all'impotenza, sentirà l'aspra voluttà di produrre gioia, lui, subuomo, per gli uomini che lo guardano divincolarsi invano, e che, dai suoi inutili tentativi per farsi prendere sul serio, vengono confermati nel sentimento trionfale della loro superiorità. In tal senso, si riconoscerà, in fondo alla sua «vocazione», un fantasma esibizionista. Rousseau mostrava alle lavandaie l'«oggetto

ridicolo»: nulla di sorprendente, poiché le memorabili sculacciate della signorina Lambercier avevano, se oso dire, erotizzato il suo sedere. Così di Gustave: questo grande e bel giovane volge l'«oggetto ridicolo» verso gli spettatori. Ma, benché la parte bassa delle reni assume, nelle farse, un'importanza particolare (pedate nel sedere, clisteri), l'oggetto ridicolo non è altro, qui, che tutta intera la sua persona. È insieme il suo profondo desiderio di acquistare uno *status* reale e il suo sforzo di irrealizzarsi appropriandosi del mondo immaginario, che egli dà in pasto al pubblico, affinché questo squalifichi l'uno e l'altro col ridere: gode di esibirsi, donna ridicola, di concedersi a quei testimoni spietati e di cadere in deliquio sotto i loro pugni di soldatucci. All'origine di codesta *esibizione* oscena, vi è la tentazione vertiginosa del consenso: ebbene! sì, lo riconosco, lo confesso pubblicamente, io sono subuomo, sono robot, sono cosa, non troverò riposo che allorquando la vostra folle ilarità interiorizzata mi avrà finalmente insegnato a desolidarizzarmi da me stesso e, ancora ansimante, a diventare del tutto un *vostro* oggetto. Senza dubbio, quando si fa *ignobile*, affinché la derisione si unisca al biasimo e perché i suoi compagni cessino ogni solidarietà con la sua scandalosa carogna, lasciandola putrida e nuda ma tuttavia ingombrante, egli mira a soddisfare la propria pulsione masochistica, radicalizzando l'esibizionismo. Ne vedremo più di una prova nei capitoli seguenti.

Tuttavia, benché la pulsione masochistica sia al livello del fondamentale, non vi è ragione di attribuirle il primo posto in rapporto al tentativo di recupero e di compenso che spinge Gustave a rivendicare la gloria. In altri termini, essa non rappresenta affatto *la* verità di Gustave, il ricorso alla gloria non essendo che un pretesto, il velo in cui si avvolgerebbe, ma è invece *una* verità dialetticamente legata a tutte le altre. Senza dubbio alcuno, essa rappresenta una determinazione protostorica della sua sessualità e, come tale, è una dimensione latente o attuale di tutti i suoi comportamenti. Ciò non significa affatto che sia essa a produrli. Il fondamentale non deve confondersi con le infrastrutture, e si avrebbe torto ad applicare alle persone gli schemi che si impongono per comprendere la realtà sociale. I condizionamenti esteriori sono i medesimi, ma la personalizzazione li

interiorizza e li totalizza secondo un ordine particolare, e d'altronde variabile da un momento all'altro a seconda delle circostanze. Il masochismo di Gustave è indubbio, ma non lo è meno il suo sadismo che egli ostenta un po' troppo compiacentemente, forse, ma che nasce dal suo orgoglio negativo e dalle fantasticherie del suo esasperato rancore. Vi torneremo su. Segnaliamo semplicemente che egli incarna volentieri, per sé solo e in silenzio, tutti i ruoli storici dei conquistatori e dei distruttori; si dà l'onnipotenza, e si compiace di farne un *cattivo* uso, sia per consumare un genocidio, sia per far perire un individuo tra i più atroci supplizi. E, beninteso, si tratta d'un ruolo: egli sta spopolando la Francia o scuoiando un senatore quando suona la campana: si alza, segue i compagni nel cortile, e torna ad essere il placido gigante che «non ha mai abusato della propria forza per umiliare i piccoli». Come potrebbe accadere diversamente, poiché i modelli che egli si dà sono tutti in azione, soggetti puri, agenti della storia; e, di fatto, il sadismo è un'attività; direi addirittura che è – fra le altre cose – il progetto di giungere alla *prassi assoluta*, attraverso il pieno impiego dell'altro e con la sua trasformazione in oggetto. Per questo motivo, la passività di Gustave non può essere che ossessionata da sogni crudeli o, se si preferisce, egli non può se non sognare di essere *altro* e recitare, per propria soddisfazione, il ruolo dell'*uomo d'azione*. E, quando domina su tutto e tutti, gridando, gesticolando, coprendo la voce degli altri o togliendo loro la parola, al punto d'importunarli, egli è perfettamente cosciente di non dominarli per davvero – nessuno di essi glielo permetterebbe – ma di atteggiarsi a dominatore, di far finta d'essere il primo. Insomma, l'orgoglio Flaubert, nato in Achille-Cléophas dai suoi successi pratici, sbocca necessariamente, nel bambino umiliato, in un sadismo immaginario, diventa un'immagine d'orgoglio e, insieme, un potente agente d'irrealizzazione. In tal senso, la gloria positiva che Gustave reclama, la concepisce in se stessa come immaginaria; or ora incarnava Attila, Nerone, adesso recita la parte di un attore adulto, il quale s'inchina sobriamente davanti a un pubblico in delirio che lo acclama. La gloria, l'onnipotenza, la prassi: è il medesimo sogno sadico del vinto che, ridotto alla *impotenza*, si prende la rivincita nell'immaginazione.

Da questo punto di vista, il masochismo sembrerà più conforme alla sua vera costituzione: che cos'è, in effetti, per Gustave, se non il consenso alla propria passività? Sadico, egli si irrealizza nel proprio contrario; masochista, si fa essere quello che è. A ciò, io rispondo che *non è nulla* e che, quando radicalizza la sua passività costituita, bisogna anche che si irrealizzi, sia perché risuscita la scena primaria *per modificarla*, dunque per viverla quale non ha avuto luogo nella realtà, e sia perché l'*idea masochistica* – essere un in-sé-per-sé *alla rovescia*, diventare, *attraverso altri*, un per-sé totalmente inghiottito dall'in-sé e che serba sufficiente coscienza per godere atrocemente della metamorfosi –, non può manifestarsi in lui che in immaginazione. Questo soggetto, agghiacciato dalla propria iper-obiettività, lo vediamo che è *impossibile*, né più né meno di Don Chisciotte. Il missile è posto in orbita, vedete un po' come gira. L'orgoglio per primo (non che sia in testa a tutto, lo prendo come inizio per comodità, ma l'intero movimento è circolare): Gustave recita il ruolo di Kean, di Frédérick Lemaître; «C'è chi digrignerà i denti». Poi la catastrofe: il riso è infamante: il bambino, ruggendo di furore, si slancia, per sfida-complice e per rancore, a voler la gloria ignominiosa per disonorare la sua famiglia. Quando trae il suo orgoglio dall'accanimento a distruggersi, e da quella che ho chiamato la sua spietata obbedienza, non è ancora masochista, si tratta piuttosto di una forma secondaria di sadismo, che mira a punire altrui per un'autodistruzione sistematica. A questo punto, appare chiaro, come dice Odette Laure, che il bambino non si ami molto e che, in certo modo, si punisca sadicamente, anche lui, ma *in quanto altro*. Codesta rabbia autolesionista, la chiamerei volontaristica, se Gustave fosse capace di volontà: diciamo piuttosto che il volontarismo fa parte del ruolo e che il bambino recita volentieri il personaggio; la sua collerica passione serve qui da *analogon*. Non importa, recitata o no – egli tenta comunque di credere al personaggio – codesta violenza lo sfianca; l'abiezione cui mira, a prezzo di un'estrema convenzione, egli *non la vede*, essa non s'impone e resta uno scopo astratto, che non ha consistenza di per se stesso e si annienterebbe se egli non si ostinasse a puntellarla sull'essere. Ma, mentre egli si assorbe a trovare il sublime nell'ignobile, qualche cosa si sveglia in lui, come una

incerta consistenza, come un invito al consenso; lo scopo che manteneva per forza, tutt'a un tratto gli sfugge, si concretizza e, proponendosi da se stesso, si fa vertigine sessuale: basta che egli si abbandoni, e l'abiezione lo invaderà come un imprevedibile prodotto della sua spontaneità. Che cos'è accaduto, se non che l'altro ha ripreso il proprio primato? Il bambino voleva sottometterlo, in ogni caso strapparsi da lui, poi, giudicando impossibile la vittoria, ne fa il mezzo per torturarsi e punire suo padre; ecco che questo progetto, con una dialettica prevedibile (egli ha restituito i suoi poteri all'Altro, per servirsene contro suo padre: era un dimettersi e, prima o poi, un sottomettersi) risuscita la vecchia impresa vertiginosa, la frustrazione e il profondo desiderio della sua carne passiva; l'accanimento a *farsi* oggetto diventa passivo e si cambia in credenza pitiatca: egli si sente, orribilmente e deliziosamente, *cosa dell'altro*. I movimenti contratti e forzati, attraverso i quali egli tentava di attingere il grottesco, pur rifiutandolo, scompaiono, inutili, non appena l'assenso si è sostituito al rifiuto; un'immobilità, che si vorrebbe letargica, li sostituisce, ebetudine abbandonata, ansimante, che talvolta si accompagna con rantoli di piacere. Il giovanetto si è accorto della trasformazione? Per forza, perché l'ha *vissuta*. Ma può benissimo passarla sotto silenzio – anche se termina in masturbazione – poiché, grazie ad essa, lo scopo è raggiunto. Voleva essere ignobile, lo è. Lo è davvero? In nessun modo: egli non ha fatto che abbandonarsi alla presa dell'Altro e richiedere le sue risate come carezze feroci. Non è l'ignominia che l'ha invaso tutt'a un tratto, è la sua passività, in quanto un altro l'ha costituita; essa gli è servita di *analogon* per recitare la sua parte di oggetto inanimato alla mercé di un Signore crudele. Il suo nuovo personaggio – superamento del proprio corpo verso l'impossibile – egli lo *regge*, lo *sente*, come dicono gli attori; insomma, ci crede. Non per questo è meno immaginario. Esattamente come l'Altro, in questa circostanza, è irrealizzato, sia o no presente alla commedia: Gustave non ha fatto che rifilargli il suo sadismo. Nerone, che si concede ai piaceri della tavola e dell'amore mentre viene torturato un infelice di cui ascolta i rantoli con voluttuosa indifferenza, era, poco fa, il bambino medesimo; ora, è l'Altro che lo interpreta, e Gustave s'incarica, invece, di recitare il ruolo del torturato. L'indifferenza imperiale che



squalifica la dolorosa interiorità della sua vittima, diviene nell'altro l'ilarità crudele che riduce il pagliaccio alla sua esteriorità. Se ne concluderà facilmente che Gustave, nella parte di Nerone, scivolava talvolta, senza neanche rendersene conto, nella pelle del martire; inversamente, quando rantola, impotente, sotto gli occhi duri degli spettatori, non dimentica mai di nascondersi, foss'anche per un attimo, in mezzo a loro, per vedersi. Rimane il fatto che l'accento è posto ora sull'uno ora sull'altro di questi due personaggi.

Quando Flaubert è al colmo dell'umiliazione consentita, soprattutto se può soddisfare il desiderio che lo ha gettato a terra, finisce col farsi orrore: gli è che, d'un tratto, scopre che la sua voluttuosa indignazione rischia di diventare una rassegnazione *reale*. S'inganna, certamente: a questo livello d'irrealtà, l'immaginazione rimanda sempre a se stessa. Non importa: tutto accade per lui come se stesse per toccare la propria *realtà*, e trovare il proprio essere in un vero consenso all'insopportabile condizione che gli è stata imposta da tutta l'eternità. Ora, la sua condotta masochistica, come la sadica, è, in realtà, un mezzo per evaderne: non bisognerebbe vedervi, prima di tutto, la scelta dell'immaginario? Una cosa è irrealizzarsi in un mostro immondo, oggetto di un disprezzo universale – cioè a dire in un poppante mal-amato – e un'altra accettare docilmente di essere il meno dotato dei Flaubert, e riconoscere la superiorità d'un detestato fratello maggiore; vi è, per certuni, un qualche piacere nell'avvilirsi ai piedi di una Venere impellicciata, implacabile bellezza che tratta gli uomini da schiavi, con tanta facilità in quanto essa non esiste;\*\*\*\*\* non ve n'è per nessuno nel riconoscersi dei torti, degli errori, una modesta mediocrità; i masochisti sono pazzi d'orgoglio, è cosa nota, e particolarmente Gustave, poiché è infettato dall'orgoglio familiare. È l'orgoglio Flaubert, in lui, si sgomenta quando il bambino si turba e finge sottomissione; dichiararsi infame per rabbia, passi. Ma subire all'improvviso la vertigine dell'infamia, non è pericoloso? Che cosa accadrebbe, dopo le delizie della caduta, se il bambino non potesse più rialzarsi? Che cosa accadrebbe se Gustave, per spingere all'estremo le voluttà della vergogna, si umiliasse davanti ad Achille e gli dicesse con voce sincera: sei più intelligente di me? Basterebbe

un niente, egli pensa; è un giocare col fuoco rinnovare senza tregua il *gesto* di un consenso che non si vuol dare *in atto* per nulla al mondo. Il masochismo di Flaubert è più profondo del suo sadismo, perché viene da più lontano ed è conforme alla sua costituzione; così, si può chiamarlo la sua tentazione permanente; è un richiamo costante di quel grosso corpo affaticato – che, più tardi, a Croisset, lascerà cento volte la scrivania per buttarsi sul divano. Ma, per questa stessa ragione, nulla lo disgusta di più: non appena si è lasciato prendere, si risollewa di colpo, in un orgoglio corrucciato e rattratto, in un sadismo di nervosità che lo esaurisce e lo sovraccita, ma lo restituisce alla sua fierezza: il missile ha compiuto un giro completo, poiché Gustave ritrova il proprio ottimismo e insieme la propria malvagità; in una parola l'*oggetto* immaginario si ritrova immaginario *soggetto* e si capisce che il bambino oscilla da un sogno all'altro, poiché non è, nella realtà, né del tutto soggetto né del tutto oggetto.

Il circuito si è chiuso: la gloria, il teatro, il ridere, tutto è a posto; il personaggio del sadico è un «ruolo composito», Gustave si applica a farsi Signore cattivo; quello del masochista è più conforme al suo carattere: non ha da forzarsi per recitare, in preda all'ansia, il vassallo dileggiato, rinnegato, ma fedele. Un solo guaio: queste perpetue rivoluzioni accrescono la derealizzazione; nel circuito in cui egli gira senza tregua, il bambino non ha a che fare che con immagini: poiché, negli anni decisivi, la sua sessualità si è irrealizzata, vedremo più tardi che i suoi rapporti sessuali saranno *per lui irreali*: con le donne in carne ed ossa, non avrà rapporti che attraverso la mediazione dell'immaginario; farà recitar loro dei ruoli senza che esse lo sappiano, affinché gli permettano, volenti o nolenti, di recitare i suoi.

---

\* Non è forse così che egli vede la *vita*?

\*\* Effettivamente, non lo sarà. Si sa come le cose andranno a finire.

\*\*\* Vedremo che la morte di Achille-Cléophas è stata sentita come una liberazione da Gustave, il quale si è persino, un momento, creduto guarito della sua nevrosi. Non vi è contraddizione; o piuttosto sì, ma gli è che la posizione di Gustave, in rapporto a suo padre, è fondamentalmente contraddittoria. E non parlo soltanto, qui, dell'ambivalenza dei suoi sentimenti, ma della sua situazione in se stessa: capo indiscusso e perspicace della famiglia, Achille-Cléophas contribuiva a mantenere il giovane in uno stato nevrotico che gli dava il motivo per sequestrarsi a Rouen e interrompere gli studi; in tal senso quella morte ha avuto, è vero, per effetto, se non la guarigione di <sup>Gustave</sup>, per lo meno un'interruzione del suo male. Ma il rapporto fondamentale ed arcaico del bambino con suo padre (convincerlo del proprio valore

eminente) non si è allentato per questo: così la remissione si è accompagnata con una profonda frustrazione.

\*\*\*\* Si capisce che *posterità* ha un senso preciso: Louise aveva avuto dei timori; e lo aveva avvertito che quei timori non erano fondati. Tanto più colpisce il fatto di vedere Flaubert passare dal rifiuto di avere un figlio al rifiuto della gloria.

\*\*\*\* Riprodotto integralmente in Jean Bruneau: *Les Débuts littéraires de* Gustave Flaubert, pp. 40-41.

\*\*\*\*\* «Mi sono messo in testa che è necessario che tu abbia il premio...», 2 novembre '53.

\*\*\*\*\* 5-6 marzo '53. Bisognerebbe citare tutto il brano che è addirittura delirante.

\*\*\*\*\* Pronunciate da automobilisti, traducono tutti quei sentimenti di ebbrezza e di libertà che si provano al volante. Ma, meglio piazzati del guidatore, noi vediamo, sull'immagine, ciò che egli non vede. Di qui la nostra allegria. Perché il mondo è una bestia feroce in agguato e, per esempio, la strada, in cui l'automobilista si è spavalidamente infilato, conduce a un precipizio. Codesto uomo è ridicolo perché è *già morto*, e continua ad affermare la propria sovranità di vivente. Egli si crede padrone dell'universo, nel momento stesso in cui questo, che fino ad allora lo aveva tollerato per indifferenza, emette sentenza contro di lui e lo obbliga a farsene da sé l'esecutore.

\*\*\*\*\* Esiste un riso «ignobile». Noi ridiamo bassamente quando uno dei nostri congeneri, avendo tentato *sul serio* di elevarsi al disopra di se stesso, cioè a dire di noi, si è rotto le reni. Ma, anche in questo caso, ridiamo in nome della «persona umana», quale la nostra società l'ha definita. Ciò significa che questo insieme pratico-inerte non può essere né superato né riformato: l'ha ben dimostrato quel temerario che, per aver preso con serietà (con falsa serietà i propri sogni di grandezza, ha finito con lo schiacciarsi ai nostri piedi. Subuomo in ciò, che voleva essere superuomo. Questo tipo di riso maschera la propria bassezza col richiamarsi a un'etica rigorosamente conformista.

\*\*\*\*\* Va da sé che codesto atteggiamento può diventare il primo momento di un'impresa pratica: la sfida dello *challenger* al campione finirà, se accettata, con un combattimento. Resta il fatto che, se la si prende in se stessa, ha tutti i caratteri della passività. La maggior parte del tempo, del resto, quella che è presentata come sfida dalla stampa più diffusa è il risultato di accordi attentamente calcolati.

\*\*\*\*\* Sessuale, ma non genitale.

\*\*\*\*\* Le donne che hanno frustrato Masoch, o che l'hanno fatto passare, dietro sua domanda, per il loro domestico, non vi hanno consentito che per una sottomissione ben lontana dal disprezzo che egli reclamava da loro: era bello, ed esse lo amavano, dunque si prestavano ai suoi capricci come, senza dubbio, avrebbero fatto se fosse stato sadico. Egli non lo ignorava e non ne era, mi figuro, troppo scontento: quelle tremanti fustigatrici lo rinviavano all'immaginario; esse *recitavano la parte* della crudele Amazzone che egli voleva soltanto sognare attraverso di esse.

### 3. Da attore ad autore

Gustave, facendosi attore per recuperare il proprio essere, è portato a recitare in opere drammatiche che altri hanno scritto; il suo sogno di vassallaggio vi trova il suo tornaconto; ma verso la medesima epoca, gli capita anche di scrivere dei lavori per recitarli. Un simile comportamento non è forse il contrario della sottomissione? Imperativi permangono, ma è lui che sceglie d'imporseli. Come bisogna intenderla? Bisogna immaginarsi che la sua vera «vocazione» si è finalmente svegliata? Basta consultare le sue prime lettere. Esse ci permetteranno di capire come il ragazzino passerà insensibilmente dal teatro alla letteratura, e come lo scrittore porterà sempre il segno d'essere nato dall'attore.

Ha appena compiuto i nove anni. Scrive a Ernest Chevalier il 31 dicembre 1830: «Il compagno che mi hai mandato ha l'aria d'un buon ragazzo, benché non l'abbia visto che una volta sola. Ti manderò anche le mie commedie. Se vuoi associarti a noi per scrivere, io scriverò commedie e tu scriverai i tuoi sogni e siccome c'è una signora che viene da papà e che ci racconta sempre delle sciocchezze, le scriverò».

Ma il 4 febbraio 1831 ha cambiato idea:

«Ti avevo detto che farò delle commedie, ma non farò dei romanzi che ho in testa... Ho sistemato il biliardo e le quinte... C'è in un Proverbio teatrale molte commedie che possiamo recitare...».

Nella medesima epoca, ha scritto l'«Elogio di Corneille» e la «Spiegazione della *grandiosa* costipazione» che Mignot farà autografare l'anno seguente. L'11 febbraio sollecita Ernest a cominciare la collaborazione con lui. «Ti prego di rispondermi e di dirmi se vuoi che ci associamo per scrivere delle storie, ti prego dimmelo, perché se vuoi

associarti a noi ti manderò dei quaderni che ho cominciato a scrivere e ti pregherei di rimandarmeli, se vuoi scriverci qualcosa dentro, mi farai molto piacere.»

Dopo undici mesi di silenzio (o alcune lettere sono andate perdute? Nel marzo '32 Gustave accenna alla propria lettera del gennaio precedente chiamandola: «una delle *mie* lettere»), il 15 gennaio '32, Flaubert fa sapere a Ernest che sta prendendo degli appunti sul *Don Chisciotte*. Aggiunge:

«Il biliardo è rimasto isolato, non recito più perché tu non ci sei... Ho dimenticato di dirti che incomincerò un lavoro teatrale che avrà per titolo *L'Amant avare*, sarà un amante avaro, ma non vuol fare dei regali alla sua amante e un suo amico lo intrappola... Comincerò anche una storia di Enrico IV, di Luigi XIII e di Luigi XIV...».

Due mesi e mezzo più tardi: «Siamo risaliti sul biliardo, ho circa 30 lavori... Ho fatto un pezzo in versi intitolato *una madre*, che è venuto bene come *la Mort de Luis 16*. Ho fatto anche parecchie commedie e fra le altre una che è l'Antiquario ignorante che prende in giro antiquari poco bravi e un'altra che è gli *apprêts pour recevoir le roi*, che è una farsa...» (31 marzo '32).

E nella lettera seguente che l'edizione Conard data approssimativamente 3 aprile '32 (egli ha dieci anni e mezzo, è in collegio):

«Vittoria, vittoria

«Vittoria, Vittoria, Vittoria, verrai uno di questi giorni, amico mio, in teatro, i manifesti, tutto è pronto. Quando verrai, Amedeo, Edmondo, la signorina Chevalier, 2 domestici e forse degli allievi verranno a vederci recitare, daremo quattro commedie che tu non conosci ma avrai fatto presto a impararle. I biglietti di 1°, 2°, 3° sono fatti, ci saranno delle poltrone ci sono anche dei letti e delle scene; la tela è sistemata, forse ci saranno da 10 a dodici persone. Allora ci vuol coraggio e non aver paura».

Dunque, a nove anni, egli ha già *scritto* delle commedie: bisogna che le abbia composte a otto. Tuttavia, non è questa la sua sola attività letteraria. Il 31 dicembre 1830 aggiunge: «Ti manderò dei miei discorsi politici e costituzionali». Discorsi molto seri: si dichiara «costituzionale-liberale» e ammiratore di Lafayette; è da notarsi la parentela dei «generi» in cui si

esercita: scrive per recitare o per declamare. L'attore e l'oratore sono due rami nati da un medesimo tronco.

Il suo «Elogio di Corneille», verso la medesima epoca, è fatto per essere detto: il bambino interpella l'autore del *Cid*, gli dà del tu e lo incorona; non esita d'altronde a mettere se stesso in scena, parla in prima persona e si denigra per far ridere: «Non sono che un ragazzino: scusatemi di voler parlare di Corneille, ma basta coi salamelecchi, miei buoni amici, aspettatevi una scemenza da buttare al gabinetto», ecc. Questo elogio, d'altronde, non lo toglie dalle sue abituali preoccupazioni: colui che ne è oggetto è autore drammatico e cittadino di Rouen; celebrando una gloria del teatro, il bambino si pone sotto la protezione del suo illustre predecessore e concittadino.\*

Tuttavia, gli occorrono altre commedie: il teatro del biliardo ne consuma parecchie. Ne informa Ernest e gli propone un'associazione: non si tratta di collaborare alla medesima opera, ma di scrivere in uno stesso quaderno. Il bambino definisce con chiarezza i loro ruoli rispettivi: non si tratta che Ernest componga anche una sola commedia; non gli si riconosce che il diritto d'interpretare quelle di Gustave; per il resto, è sollecitato a scrivere *i suoi sogni*, insomma è, gentilmente e fermamente, accantonato nella fantasticheria lamartiniana. Il cadetto Flaubert si considera il direttore: a lui tocca inventare l'argomento e metterlo in scena. Le «sciocchezze» della-signora-che-viene-da-papà (perché non «da noi» o «dai miei genitori»?) saranno forse trascritte senza commenti in uno sciocchezzaio: in ogni modo, sono cose dette, trasmesse oralmente, dunque sono della sua partita; a lui spetta di fissarle per iscritto.

La lettera del 4 febbraio '41 testimonia un brusco cambiamento di rotta. Ha «sistemato il biliardo e le quinte»: egli non scrive più commedie: se per caso si tornasse a recitare, i *Proverbes* di Carmontelle basterebbero. Da che dipende? Dalla stizza, senza dubbio alcuno: Ernest non è mai disponibile, oppure avranno «urtato» Gustave criticando una delle sue commedie? Fatto sta che, in lui, è l'autore a rifiutarsi, non l'attore: questi reciterà volentieri Carmontelle, mentre l'altro si muta in romanziere per dispetto. In realtà, i titoli delle sue opere future sono significativi: «La Bella Andalusia, Il Ballo

in maschera, Cardenio, Dorotea, La Moresca, Il Curioso impertinente, Il Marito prudente». Quattro di queste, Bruneau l'ha fatto notare, hanno per fonte diretta certi episodi del *Don Chisciotte*. Bisogna anche notare che quei due titoli: «Il Curioso impertinente» e «Il Marito prudente» si avvicinano per la loro stessa struttura all'«Amante avaro» e a «L'Antiquario ignorante» che sono dei titoli di commedia. Si tratta nell'uno e nell'altro caso, di presentare un carattere «tipizzato», il cui massimo difetto è in contraddizione con gli altri personaggi o con le usanze, e di metterlo in una situazione tale che la catastrofe finale scaturirà da lui stesso, insomma sentiamo dietro a queste qualifiche la necessità e l'irreversibilità del tempo nelle farse classiche. Il Curioso impertinente sarà punito dalla sua curiosità o dalla sua impertinenza, o da entrambe unite insieme. Il marito prudente è comico in quanto marito, cioè a dire come probabile becco: è forse *troppo* prudente, e quelle sue precauzioni avranno per effetto di far precipitare il suo infortunio coniugale? Oppure la sua prudenza è una virtù – come quella degli sposi della «Coppa incantata» che rifiutano di conoscere la loro sorte? In tal caso, è la donna a essere beffeggiata, e forse, per produrre un effetto di contrasto, qualche imprudente troppo sicuro della propria sposa, il quale, come nella commedia di La Fontaine, si prepara a bere e vede l'acqua della coppa saltargli in faccia? In ogni modo, si tratta del tempo rigoroso del macchinismo comico e non del tempo meno prevedibile (in apparenza) dell'avvenimento o dell'«avventura». Si direbbe che il bambino, indispettito, abbia bruscamente deciso di trattare come «narrazioni» certi soggetti che egli aveva dapprima concepito come trame teatrali. Del resto, non uno di quei romanzi è stato scritto: quando Amédée Mignot, nel '32, fa pubblicare l'«Elogio di Corneille», trova «nelle scrivanie dei due ragazzetti... L'Amante avaro... e certe elucubrazioni... molte delle quali (fa) autografare...». Dichiara lui stesso di aver lasciato da parte «l'epitaffio al cane di M.D.» in versi «di una poesia brillante e d'una libertà romantica», ma non accenna ai racconti che Gustave si proponeva di scrivere. Segnala invece che l'Amante avaro è «una commedia in sette scene e quattro personaggi». La brusca adozione del genere romanzesco come mezzo d'espressione sembra dunque che non sia stata altro che un capriccio dettato dal malumore: il bambino sceglie quel

ripiego perché vuol continuare a scrivere: la letteratura si propone un attimo per se stessa perché l'arte drammatica di lui, o la sua vocazione d'interprete, sono state contestate.

Tuttavia qualcosa non funziona, poiché, dopo undici mesi, Gustave dichiara solennemente di abbandonare il biliardo. È cosa definitiva? Non ne trarremo nessuna conclusione: io non *recito* più, dice – e non «io non reciterò più». Si tratta tuttavia di uno smacco, il tono lo fa sentire chiaramente. Della sua decisione egli dà un solo motivo, rimprovero mascherato: «tu non ci sei». Non c'è altro motivo? Quando «torna a salire sul biliardo», Ernest è ancora assente e «recitiamo noi due Caroline»; non poteva, due mesi prima, contentarsi di quel compagno unico ma privilegiato? Quel che si sarà notato, d'altronde, è un curioso rovesciamento dei suoi progetti: nel febbraio del '31, il dispetto gli fa abbandonare *ogni* attività teatrale: non sarà più né attore né autore. Il 15 gennaio '32, invece, sembra che scinda l'arte dell'attore da quella del drammaturgo: nella stessa lettera in cui il primo toglie congedo, l'altro si afferma: «Ho cominciato... L'Amante avaro». E sappiamo che l'ha terminato. Dobbiamo intendere che lo scriveva per altri interpreti, per la posterità? Sarebbe un supporre che egli rinunci per sempre a conquistare la gloria sulle tavole del palcoscenico. Inoltre, le informazioni che Mignot ci ha fornito – e quelle che ha dato Gustave stesso – dimostrano che si tratta, prima di tutto, di una versione semplificata della commedia di Molière: dunque pensava ancora a interpretarla coi suoi soliti compagni. Non ne ricaveremo qui che un nuovo modo di comportarsi, il «*postponment*»: Gustave si mostra capace di scrivere una commedia *per più tardi*, senza essere certo dell'epoca in cui potrà rappresentarla. Così, senza che i due momenti dell'operazione si stacchino l'uno dall'altro, i legami che li uniscono si allentano un poco: il Gustave di oggi scrive per un Gustave futuro, che non sarà del tutto lui stesso, senza essere del tutto un altro: di colpo, la prima impresa, senza cessar di essere il mezzo per realizzare la seconda, guadagna in importanza e in valore.

Del resto, fin dal marzo del '32, ha cambiato umore; è «risalito sul biliardo», ha «fatto» molte commedie, tra cui una farsa, e rivela a Ernest d'aver un repertorio di «quasi trenta commedie», ciò che implica che ha



lavorato malgrado tutto, a dispetto degli scoraggiamenti. Tre giorni dopo, tutto si spiega: ciò che Gustave non diceva al suo amico, il 31 marzo, è che egli aveva iniziato delicate trattative per ottenere l'autorizzazione a prodursi dinanzi al gran pubblico, cioè a dire almeno dodici persone: le vacanze di Pasqua sono cominciate, invita Ernest a unirsi a loro. Sembra che abbia messo una certa ipocrisia a dissimulare il progetto, che rimonta sicuramente a più d'un mese: se ha ripreso le proprie attività di falegname-carpentiere-pittore-scenografo, se ha ricominciato a recitare, sia pure con la sola Caroline, se ha imbrattato tanta carta, è con l'unico scopo di dare una rappresentazione pubblica: alla fine di gennaio o in febbraio, ha intravisto la possibilità di realizzare il suo grande progetto durante le vacanze di marzo-aprile, e quella speranza è bastata perché egli si gettasse furiosamente al lavoro.\*\* La sua lettera del 3 aprile non è che un grido di trionfo: esulta, giubila, non ci si può sbagliare; il suo scopo, accuratamente dissimulato con tutti, fors'anche con la stessa Caroline, non ha mai variato dacché egli si è appropriato del biliardo: mostrarsi a dei veri spettatori e, per ciò stesso, diventare un vero attore; tutti i suoi sforzi, spesso respinti, ma instancabili – quelli dell'autore quanto quelli dell'attore – non hanno teso che a questo scopo. Quali che siano stati i suoi crucci e i suoi bronci, non ha mai smesso di considerare la scrittura come un mezzo fra tanti e lo spettacolo come suo fine assoluto. Che la rappresentazione dell'aprile 1832 sia stata il risultato di due anni di fatiche, che non sia stata preceduta da nessun'altra della medesima ampiezza (c'erano talvolta due o tre adulti nella sala, parenti, amici di famiglia, familiari – il dottor Flaubert sembra non esserci venuto mai), l'entusiasmo e il panico di Gustave bastano a provarlo. Stranamente, codesta apoteosi sembra che segni anche il rapido declino, se non la brutale liquidazione di tutta l'impresa. Gustave scriverà altre commedie – poco numerose –, ha lasciato anche delle trame di drammi, ma mai più, nella Corrispondenza, si parla del biliardo, se non assai più tardi, quando Flaubert si ricorda di un passato già molto lontano. La sola allusione che vi abbia fatto sono i Goncourt a riferirla, e non si è troppo sicuri che la memoria non li abbia traditi; in ogni modo, essa riguarda un'epoca posteriore: Gustave ha quindici anni, il «*Garçon*» è appena nato; il piccolo gruppo di iniziati si

riunisce nella sala abbandonata, i giorni di libertà, per pronunciare arringhe buffonesche o orazioni funebri e grottesche. Se questa testimonianza è esatta, la sala del biliardo ha mutato destinazione: è diventata il luogo d'improvvisazioni collettive e senza spettatori. Niente dimostra meglio che Gustave, a una data incerta fra il 1832 e il 1835, ha *dovuto* rinunciare per sempre alla carriera dell'attore. Non siamo ancora a questo, e non ho segnalato la rappresentazione della Pasqua '32 – di cui non sappiamo niente, se non che essa ha *probabilmente* avuto luogo – che per ricostruire il processo in tutte le sue fasi e rivelare il suo vero orientamento. Bisogna abbracciarlo tutto se speriamo di rispondere alla domanda che abbiamo posto al principio di questo capitolo. Molti bambini sognano di recitare, ed effettivamente recitano durante un certo tempo, ma non sentono il bisogno di tagliare e di cucire essi stessi i personaggi che interpreteranno. Perché Gustave, la cui passività ci ha colpiti per prima cosa, è tanto diverso?

La prima spiegazione che viene in mente è basata sulle circostanze: le commedie del repertorio erano troppo lunghe e troppo difficili, esigevano troppi attori. Ernest non era spesso disponibile; Caroline aveva cinque anni nel 1830, e non bisognava esigere troppo da lei. Perciò si può domandarsi se le commedie di Gustave non erano prima di tutto delle riduzioni *necessarie*, degli adattamenti. Vedete l'«Amante avaro». È una riduzione della commedia di Molière: questa comporta dodici personaggi, senza contare il Commissario e il suo segretario; Flaubert non ne ha conservati che quattro: lo spilorcio, amante ridicolo e punito della sua taccagneria, magnifica parte che egli riservava a se stesso, la sua amante volubile, interpretata, è ovvio, da Caroline, l'amico che Ernest reciterà quando ne avrà il tempo, e un personaggio d'importanza minore, che uno dei tre attori interpreterà sotto travestimento. Le scene sono anch'esse in numero ridotto: Gustave, mi figuro, ne avrebbe recitate venti senza affaticarsi, ma i suoi compagni – soprattutto sua sorella – avevano meno fiato, bisognava averne riguardo. Per conseguenza, l'intrigo è semplificato: Gustave non serberà che amori di Harpagon. Una sola modifica sembra non esser stata ispirata dalla necessità di economizzare, di tagliare e di condensare: al giovane autore non è parso opportuno conservare, nella sua commedia, la rivalità amorosa tra padre e

figlio. Ma gli è che essa avrebbe scandalizzato il pubblico, e per primo lui stesso: essa avrebbe trasformato lo spettacolo – ne aveva una oscura coscienza? – in una sorta di psicodramma dove avrebbe tenuto il ruolo di suo padre e si sarebbe vendicato del Signore nero, coprendolo d'obbrobrio. La ferita era troppo fresca, l'ambivalenza dei sentimenti troppo forte: il *pater familias* era tanto più sacro, in quanto aveva maledetto e rinnegato suo figlio.\*\*\* Codesta trasformazione, in fondo, non è tanto differente dalle altre – benché queste siano quantitative, mentre quella riguarda la qualità. Essa non è scaturita da un non so qual bisogno positivo di *migliorare* la trama, è un'auto-censura: il lavoro dell'autore non mira soltanto a fare i tagli e i riassunti che s'impongono, consiste inoltre nel dare del suo grande modello una visione espurgata.

E *Poursôgnac*? si dirà. Egli non pretende di averlo scritto. Tuttavia, la commedia di Molière comporta almeno venti personaggi: non si poteva metterla su nella sala del biliardo senza toglierne la metà delle scene e i quattro quinti dei personaggi, ciò che implica qualche sforzo di rewriting: quando si sopprimono dieci battute che susseguono in un dialogo, il taglio sanguina, salvo a trovare una frase che possa rimpiazzarle. Ma *Poursôgnac* è una delle prime commedie che egli inserisce nel suo repertorio: non ha ancora compiuto i nove anni ed è ossessionato interamente dal desiderio di essere un comico celebre; si rende conto che la commedia non è recitabile e, attratto dalla parte del balordo provinciale, vi apporta, nell'innocenza e nell'insipienza, le modifiche che permetteranno di recitarle: il risultato, non ne dubitiamo, è, piuttosto che una commedia nuova, uno spicilegio: si daranno «sul biliardo» delle «scene scelte» di *Monsieur de Pourceaugnac*; il bambino ne è cosciente: *Poursôgnac*, questa riduzione mal ridotta, non è opera sua, soltanto le mutilazioni sono sue; e neanche di queste si sente responsabile, esse s'imponevano. Quel che gli sfugge è che, dando le sue sforbiciate a casaccio, ha cominciato il suo noviziato di autore; lo continuerà, diverrà sempre più esperto, passando, attraverso numerose esperienze, dalla squadratura all'adattamento; un passo di più, ed ecco che si scopre drammaturgo, come si era, un po' prima, scoperto attore, sorprendendosi nell'atto di recitare. Tale evoluzione comporta dunque tre

fasi: *Poursôgnac* inizia la prima fase; *L'Amant avare*, la seconda; *L'Antiquaire ignorant* e *Les apprêts pour recevoir le roi*, segnano l'inizio della terza. Non è impossibile che queste due ultime «opere» abbiano origini che io ignoro, ma non si può dubitare che Gustave non si sia fatto ardito fino a prendersi delle grandi libertà coi suoi modelli e che non abbia portato nelle trame mutamenti che non erano resi necessari dalla penuria di attori e dalla povertà dei mezzi, per il semplice piacere di appropriarsi sempre più le commedie degli altri. L'autore resta a servizio dell'attore, ma ha preso coscienza delle proprie possibilità.

Questa interpretazione dei fatti sembra giusta *al suo livello*, cioè a dire in superficie: la cosa è andata così. Ma diventerebbe falsa se ce ne contentassimo: Gustave poteva restare nello stadio degli adattamenti e compiacersi di migliorarli da una commedia all'altra, senza dar loro quel colpo di pollice che trasforma un adattamento in opera originale. O piuttosto – perché qui è l'essenziale – poteva apportare alle opere degli altri le modifiche indispensabili, senza per ciò *prendersi per un autore*. Prendersi per tale è, l'ho fatto vedere nel capitolo precedente, *decider che lo si è*, dunque *giurare che lo si sarà*. *L'intenzione*, qui, fa tutt'uno con la *scoperta*: è essa che dobbiamo mettere in luce e descrivere.

Ecco qualcosa che faciliterà il nostro approccio. Gustave, benché non vi abbia visto subito chiaro, non è affatto sorpreso da questo nuovo avatar della sua personalizzazione; lungi dal gettarsi nell'ignoto, segue un grande esempio; l'attore-autore, per lui, non è ancora Shakespeare: è Molière; copista indiscreto, ne saccheggia le opere, le massacra o le plagia: altrettante eccellenti ragioni per imitarne la vita o, meglio ancora, per appropriarsela. Vuole *essere* Molière, il bambino immaginario: è il nuovo ruolo nel quale si irrealizza. Di Corneille ha fatto l'elogio, è un eroe eponimo per la città di Rouen, tutelare per Gustave, il quale, tuttavia, non desidera identificarsi con lui; ai suoi occhi, la segreta debolezza del suo concittadino è quella di far recitare i propri lavori dagli altri; per colpa di quell'autore tragico, l'attore è ridotto al rango di un mezzo, la tragedia *scritta* diventa il fine. Molière è l'attore assoluto: ben lungi dall'esser diventato attore per servir meglio le proprie opere, non ha scritto le sue

opere, pensa il bambino, che per procurarsi delle belle parti; inventando Tartufe, Argante o il signor Jourdain in funzione del proprio «temperamento» e con l'intenzione dichiarata di farvi mostra di tutte le proprie risorse, crea i suoi «caratteri» regolandosi sulle esigenze della propria «forza intima» che richiede di esteriorizzarsi nella sua totalità. Ecco appunto ciò che Gustave vuole essere. Quel modello è tanto più affascinante in quanto si tratta di un *comico*, che non esita, per far ridere di sé, a preparare lui stesso, come autore, il bagno d'ignominia in cui, come attore, si rivoltolerà. Il bambinetto gli deve anche, certamente, la tranquilla audacia con cui presenta i propri plagi come opere originali: avranno detto a Gustave che l'*Avare* è stato scritto da Plauto e riscritto da Molière; che cosa fa di diverso, il cadetto dei Flaubert, quando ne dà una terza versione sotto il titolo di *L'Amant avare*? In realtà, tutti i bambini, ai quali salta in mente, verso gli otto anni, di comporre delle commedie e dei romanzi, non fanno che imitare servilmente, e si credono scrittori quando non sono che dei copisti: ma, la maggior parte del tempo, è perché non si rendono conto di quel che fanno. I contatti con Molière danno al contrario a Gustave una arroganza lucida e cinica, che gli permette, con conoscenza di causa, di giudicarsi un creatore. Persisterà abbastanza a lungo in tale atteggiamento: i suoi primi racconti sono imitazioni: il soggetto, la trama, la costruzione, talvolta frasi intere o lo stile, tutto è preso a prestito. Tuttavia il bambino ha ragione di affermare la propria originalità: ciò che viene da lui è il *senso* che dà a tali prestiti, e la maniera con cui sente la storia che sembra ricalcare. Insomma, il suo illustre predecessore non è soltanto un esempio da seguire o un ruolo da interpretare: è una luce interna; quando Gustave si mette nella pelle di Molière, gli sembra di capirsi meglio, le sue pulsioni oscure vengono decifrate e razionalizzate, crede di averne la chiave. Resta il fatto, per l'appunto, che ha *scelto* quel nuovo personaggio e che lo interpreta con animo appassionato. Bisogna che vi sia tra di loro una qualche affinità o, per lo meno, che il bambino ne sia convinto: è a questo livello che troveremo l'intenzione che trasforma la situazione vissuta, superandola con un solenne impegno. Ciò che Molière gli dà, è il più semplice dei mezzi per riconoscere e pensare il proprio antico e profondo progetto di totalizzare il mondo e la

vita nella propria persona. Da molto tempo, codesto agente passivo, nelle sue abitudini e nelle sue estasi, si sente visitato dall'universo, nello stesso momento in cui si diluisce nell'infinito e vi si perde. Più tardi ripeterà – in altri termini – che vi è, fra il micro e il macrocosmo, una reciprocità di prospettiva, come se ciascuno di essi fosse il micro e il macrocosmo, una reciprocità di prospettiva, come se ciascuno di essi fosse il riflesso totalizzante dell'altro. Sappiamo donde gli viene codesta pulsione verso il Tutto, che farà più tardi di lui, in *Madame Bovary*, quanto e forse più che nei tre *Saint Antoine*, uno scrittore cosmico. \*\*\*\* In origine, questo bambino male inserito nel linguaggio e nel suo ambiente familiare, tende ad evaderne; il suo orgoglio lo spinge a sorvolare la realtà che lo imprigiona; il suo estrangement lo obbliga a rivolgersi verso di essa, in pieno slancio, per tentar di abbracciarla tutta, mediante un'intuizione comprensiva che la totalizzi e la decifri finalmente: soltanto una completa intelligenza della realtà potrebbe rivelargli ciò che egli può starci a fare. Per questo motivo, lo ritroveremo fra poco su una cima del monte Atlante, a fantasticare sul mondo che gli si stende ai piedi. Dico che fantastica, per la ragione che la sua passività costituita gli impedisce di concludere: nel *Voyage en enfer*, è dall'Altro che riceverà la parola chiave, e, anche allora, egli resta perplesso e scettico dinanzi a questo sapere-altro, non potendo né respingerlo né interiorizzarlo del tutto. Ma codesta passività, lo sappiamo, è attiva, nel senso che essa non può neanche esistere, senza farsi superamento del dato. Il che è da intendere in due maniere contemporaneamente: essa ha un suo proprio metodo per raggiungere i propri obiettivi – è il volo a vela – ed è inoltre ossessionata dal fantasma della prassi, che le è mostrata, ad ogni superamento, come ciò di cui essa è *a priori* incapace. Di qui, l'ambivalenza della gente passiva verso l'azione propriamente detta, che essa vorrebbe esser capace di esercitare e che detesta nella misura stessa in cui codesta capacità è rifiutata. Quel che ossessiona il bambino cosmico è l'Atto sotto la sua forma più alta o, se si preferisce, è il suo compimento, la sintesi, ricostruzione dell'unità del multiplo, o meglio, articolazione delle parti secondo regole severe, i cui rapporti sono stabiliti a partire dal Tutto. Questo strumento manca a suo padre, al suo ambiente, alla sua classe, alla

sua epoca; la sua passività costituita non gli impedisce affatto di intuirlo – al contrario, è in mancanza di essere agente pratico che egli salta al momento in cui l’impresa termina, senza passare per i diversi momenti i quali, spessissimo, dandosi per se stessi, nascondono agli agenti quello in cui l’operazione, rigirandosi su se stessa, si raccoglie e si totalizza – ma non gli permette né di accedervi né di concepirlo esattamente. Inattivo, egli sogna di richiudersi sul macrocosmo con un atto che ne scoprirebbe e ne costituirebbe insieme l’unità. In certo modo, è un mettersi al posto del Creatore assente per negare la dispersione del meccanicismo. Nel bambinetto, la totalità non è una nozione, è la matrice di tutti i suoi sentimenti, il fantasma di una creazione che gli permetterebbe di produrre quel Tutto che lo schiaccia. Egli comprenderà, lo vedremo, fin dalla sua adolescenza, che codesta produzione demiurgica non può essere che immaginaria. A otto anni, è un bisogno che si vive, ma che non si può né conoscere né pensare. E, se vuole essere attore da principio, sappiamo che lo vuole per altre ragioni – le quali, in verità, non sono prive di legame con quell’istanza cosmica, poiché la gloria, per non parlare che di essa, gli appare come l’unificazione del genere umano attraverso l’ammirazione comune di tutti per uno solo; ma la ricerca dell’essere e l’evasione fuori del reale, benché dialetticamente legate, non si orientano meno, per questo, in due direzioni diverse. Quando si avvicina all’opera di Molière, si è già promesso d’illustrare il proprio nome col talento di attore, ma non appena gli si racconta la vita dell’autore-attore, è una nuova illuminazione, egli prende coscienza della propria pulsione totalizzatrice e crede di capirne il senso: Molière è grande perché ha fatto una *opera totale* ed ecco proprio quel Gustave – egli se ne rende conto nell’entusiasmo – si trova a star tentando due secoli più tardi. Gustave s’inganna: non può sapere ancora che l’opera totale è quella che si dà per oggetto la derealizzazione del Tutto; in primo luogo, l’abbiamo visto, egli è in cerca della propria *realtà*; così, prende codesta rivelazione nel senso più realistico: l’opera è totale se essa contiene in sé persino le condizioni materiali della sua realizzazione: Molière s’incarica di tutto, è direttore di compagnia, amministratore e gestore, regista, autore drammatico, attore; l’attore include tutto: è lui che, nel momento sublime della rappresentazione,

appare come Sganarelle, come malato immaginario e, raccogliendosi intorno – mediante la sua recitazione – la propria opera e la propria compagnia, offre al pubblico, nello spazio di una serata, il Tutto, mesi di lavoro e di pene, dai più umili fino ai più nobili compiti: è lui, l'uomo-orchestra, che può dire con orgoglio: ho fatto tutto con le mie proprie mani. Tale sarà Gustave: certo, delle parole di *opera totale* non fa uso, si capisce, e la nozione stessa, nella sua astrazione, gli resta estranea: vuol essere Molière, e basta, ma nella passione che mette a resuscitarlo, scopriamo, sotto la sua forma più imprecisa, l'opzione totalizzante. L'autonomia della sua opera, nel termine artigianale del termine, esige, *al medesimo titolo*, l'adattamento del biliardo come teatro, l'invenzione di una trama, con personaggi i cui gesti e le cui parole saranno stabiliti in anticipo e fissati per iscritto, scene appropriate che egli sceglierà da solo e che dipingerà da solo o con la squadra che dirige, la distribuzione delle parti, le prove, i movimenti degli attori, e finalmente la rappresentazione, che altro non sarà se non l'unità in atto di tutte queste iniziative, nel senso in cui il fine è l'unità sintetica dei mezzi che hanno permesso di raggiungerla. La pulsione totalizzante è dappertutto, all'inizio come al termine dell'impresa, nelle martellate che dà per inchiodare le assi, nelle parole che traccia sulla carta, nei ruggiti che emette dinanzi agli spettatori: la sua creazione sarà interamente sua, se egli parte da zero e fabbrica tutto da sé.

Recitare è donare: egli esibirà al pubblico la propria generosità-oggetto, sacrificandosi per farlo ridere; tanto più generoso, in quanto l'oggetto esibito, con le sue infra- e sovrastrutture, non ricava la propria esistenza che da lui. Signore, farà sentire ai suoi piccoli vassalli la propria generosità-soggetto: taglia e cuce le loro parti, ne fa loro dono: questi regali si richiudono sui beneficiari e li imbustano. I suoi debitori sono costretti a imparare e a recitare «con la giusta intonazione» le tirate che impone loro. Gustave li sottomette alle proprie fatalità: in Caroline, in Ernest egli, diventa imperativo categorico, come, per lui, lo sono stati Molière e Carmontelle: «Esprimiti sulla scena come se il personaggio inventato dall'autore fosse la tua verità oggettiva». È un altro aspetto dell'opera totale, quello di trasformare il direttore della compagnia in destino per gli altri attori: se



sceglie di recitare un «proverbio drammatico», il destino sarà Carmontelle, se fa recitare un'opera di sua creazione, è nel suo proprio mondo che fa entrare l'amico e la sorella: li cattura per ricrearli secondo il suo disegno generale; essi avranno per compito di tormentare il mostro grottesco che egli incarna, egli ne farà i mezzi per esasperare i propri vizi e le proprie ridicolaggini. Arruolandoli nell'opera totale, afferma la propria onnipotenza con questo miracolo: la resurrezione creatrice del genere umano.

Dico resurrezione e non irrealizzazione, perché il creatore immaginario non si rende conto di non far altro che trascinare Caroline ed Ernest nella propria irrealità: l'ambizione dell'opera totale, in effetti, è *anche* di dissimulare la derealizzazione che Gustave non può impedirsi di vivere allorché si dà al proprio ruolo e non sente abbastanza ciò che esprime. Quando si fa tappezziere, falegname, autore, vorrebbe, con queste imprese pratiche e reali (picchia davvero su veri chiodi che penetrano dentro a vere assi), zavorrare di realtà l'irrealizzazione finale: egli tenta di dare alla rappresentazione che radunerà in sé tutti quei mezzi, un fondo di *serietà*, come se essa non fosse che il superamento di questo dato reale, come se l'insieme di codesti materiali lavorati costituisse il suo *essere* e, di conseguenza, come se codeste attività artigiane costituissero l'essere pratico di Gustave; la verità dell'attore, sarebbe quel lavoro cristallizzato negli oggetti lavorati che la rendono possibile e, quindi, la generano *ex nihilo*; alla fine, è anch'essa un oggetto che si presenterà al pubblico. \*\*\*\*\*

\* \* \*

Il momento della scrittura appare dunque, agli occhi di Gustave, come una tappa inessenziale nell'opera totale che vuol produrre. E tuttavia, a considerarlo obiettivamente, non si può non vedervi un rovesciamento radicale del processo in corso: un agente passivo abbandona il proprio ruolo di garantito per diventare il proprio garante; altrimenti detto, sussiste la garanzia di cui l'attore ha bisogno quando recita, ma, gli imperativi, è Gustave che li ha stabiliti in una fase anteriore dell'operazione: vi è dunque in lui una natura naturata e una sovranità naturante; la seconda garantisce la prima, ma appare, essa stessa, priva di garanzia. Codesta libera attività, non

è essa per l'appunto interdetta a Gustave? L'autore non è un agente? un Signore che decide del destino delle sue creature, come Mosè-Flaubert ha deciso del destino dei suoi figli? Ora, Gustave può *recitare* la parte del Signore, come faceva per divertire Caroline, ma non ha né la voglia né la possibilità di esserlo davvero – e, per soprammercato l'attività sovrana e la responsabilità totale gli fanno paura. Teme, se si pone al sommo della gerarchia, di non aver più che il cielo vuoto sopra la testa, e non ambisce, in fondo a se stesso, che al posto di primo vassallo. Costruire una scena e delle quinte, alla buon'ora: è obbedire; vi sono imperativi ipotetici che sollecitano il piccolo operaio e ne sostengono lo zelo: se vuoi che le assi restino unite, che i cavalletti siano solidi e ben piantati...; sono ricette del mestiere, consigli di adulti: alienato alla propria impresa, Gustave agisce senza uscire dalla passività: non ha nulla da decidere: le regole s'impongono da se stesse, egli serve alle esigenze future dei suoi personaggi, quali che essi siano, senza pensare un istante a imporre loro la propria legge. Ma che cosa gli capita poi? Non è cosciente, quando si fa autore – credendo semplicemente di continuare il proprio lavoro –, di una brusca rottura di continuità, di una temerità di cui si pensava incapace? Come vive questo rivolgimento? Bisogna che tentiamo di saperlo: questi debutti letterari decideranno di tutte le sue opere ulteriori.

Diciamo, per cominciare, che il suo ardimento, all'inizio, gli sfugge, come anche la sua sovranità naturante: gli è che creare non è, sulle prime, che imitare: taglia, ribatte, rappezza, ma, anche quando lascia un po' la briglia sul collo alla propria immaginazione, il modello è sempre lì, come schema direttivo e garanzia: scrivendo *L'Amant avare*, Gustave diviene, a se medesimo, la propria fatalità futura; in certo modo, è lui a decidere: il ruolo è un rosario d'imperativi, ma Harpagon si è insinuato nell'invenzione del ruolo stesso come un imperativo della creazione. Sotto questa forma, la funzione dell'autore non può spaventare: egli si fa mediatore tra due consegne, obbedendo all'una produce l'altra e la trasmette all'attore. D'altronde, la concezione classica della creazione è, l'ho detto, assai rassicurante: bisogna imitare gli antichi o rilavorarli con umiltà. Quest'idea non può spiacere ai bambini che vedono con i loro occhi nuovi il *già veduto*

dai loro genitori. Insomma, tra il vecchio e il nuovo, tra l'adattamento e l'opera originale, il bambino fa poca differenza, poiché egli è, in tutti i campi, contemporaneamente un apprendista che ripete e un nuovo venuto la cui esperienza non è riducibile a quella delle generazioni precedenti.

Quando si scopre autore drammatico, bisogna che prenda coscienza del suo ardimento. Ma, insomma, è suo davvero? Questa audacia gli è sopravvenuta, egli non ha avuto da decidere in merito: si trova *in condizione di temerarietà subita*. In altri termini, scrivendo per recitare e non per scrivere, la sua libertà non può fargli paura: essa è strettamente limitata, da una parte dai modelli che gli servono ancora da schemi direttivi e, dall'altra, dal ruolo secondario che egli assegna all'autore. Ma v'è di più: componendo per recitare, si aliena per sempre alla propria voce. Ciò significa che subordina l'azione dello scrivere alla passione dello «sbraitare» e, più precisamente, che la passione del recitante è lo scopo finale e l'ispirazione presente della sua attività letteraria: quanto dire – avremo occasione di tornarvi su spesso – che la letteratura gli appare, fin dall'inizio, un'attività passiva.

Nelle società che possiedono la scrittura, e per tutti coloro che sanno leggere, ogni determinazione del discorso è audiovisiva, ma l'accento è posto, secondo i casi, sull'una o l'altra di queste due componenti, e capita che quella che si trascura tende ad annullarsi. Nei secoli classici, per esempio, la preoccupazione principale dei saggisti e dei romanzieri, è di proporre *agli occhi* le loro opere: se la loro prosa è armoniosa non è certo per effetto del caso, ma la musica delle loro frasi è oggetto di un'intenzione marginale, lo scopo essenziale essendo quello di condensare il più gran numero d'informazioni sotto la forma più chiara con la più stretta economia di mezzi. È lo sguardo del lettore che fa resuscitare, attraverso il movimento degli occhi, le parole articolate sulla carta dal movimento della mano. Il corpo verbale è, qui, il grafema: rappresenta la materialità verbale, cioè a dire, la *presenza in persona* del segno: questo ha la sua propria trascendenza, si supera verso un oggetto assente che è il significato, ma, in quanto materia significante, non rinvia a nessun'altra forma di materialità, neppure a quella del suono che gli corrisponde – benché si accompagni

talvolta, nel lettore, con risonanze interiori, che non gli aggiungono niente. Conseguenza: tutto è in atto nella lettura classica: nel momento stesso in cui ricostruisce le parole, lo sguardo le tiene a distanza, le scruta; nulla nelle mani, nulla nelle tasche; il trucco non è possibile. Non vi è né fisionomia, né mimica, né portamento di voce, che possano captare l'adesione: bisogna convincere, alla lettera, senza *toccare*; con la concatenazione delle ragioni.

Gustave, a nove anni, è tutto il contrario: non scrive le sue commedie perché siano lette, ma perché siano ascoltate. E certo non pretendo di opporre il fonema al grafema, *in generale*, come la passività all'azione. Il linguaggio orale può trasmettere ordini, consegne, informazioni, giudizi affermativi o negativi, decisioni, ragionamenti: è questa anzi, addirittura, la sua funzione *pratica*. Si può «leggere ad alta voce» un testo classico e rendere perfettamente le sue intenzioni, benché l'autore non lo abbia destinato a venir trasmesso dagli organi della fonazione. Resta il fatto che la nostra voce siamo noi nell'altro. La vista scopre i segni, ma li tiene a distanza, mentre, nella comunicazione orale, chi parla entra in chi ascolta attraverso l'orecchio: in un senso si dà come un'ostia, in un altro si compromette e poi finalmente si perde. La voce è la persona intera, poiché un gesto, un atteggiamento, possono sempre sostituire un vocabolo, senza che il discorso se ne trovi interrotto. Ma è il nostro corpo, *per gli altri*, poiché né la sentiamo né la conosciamo del tutto e poiché rimane un quasi-oggetto, tanto che noi non la *riconosciamo* quasi, quando un disco o un magnetofono ce la presenta nella sua obiettività: essa non acquista la propria consistenza obiettiva che nell'orecchio dell'ascoltatore e, di conseguenza, ci sfugge e si perde. Quando espongo le mie ragioni a un estraneo, può darsi che costui pensi, dentro di sé: «Che voce sgradevole!» e che io presentisca la sua impressione, che la indovini dalla sua espressione, senza esserne mai del tutto sicuro: in ogni modo so che integrerò la propria sensazione all'argomento che gli propongo e la cui potenza logica si troverà indebolita. Contro la mia situazione di «trascendenza trascesa», mi difenderò con l'uso di ausiliari parasemantici, quali l'intonazione, il timbro, la mimica, il fascino, l'autorità, ecc. Abbasserò il tono, lo renderò meno acuto, eviterò di parlare con voce nasale o ingoiata. O, al contrario, se ho una bella voce, ne

farò uso con conoscenza di causa, per convincere: la conseguenza è che mi preoccuperò più dell'*esibizione* che della forza dimostrativa del mio discorso. Si tratta meno, effettivamente, di *provare* che di affascinare e di corrompere. In altri termini, quale che sia il messaggio, la trasmissione orale comporta sempre una parte di rappresentazione e dunque di *pathos*: parlare è spesso un atto, ma questo si trasforma in *gesto* alla prima difficoltà.

Per Gustave, è il *pathos* puro: egli non fa mai uso della propria voce per ragionare, si esibisce in essa come *passività costituita*. Bisogna che vi si abbandoni o, ciò che viene a dire la stessa cosa, che essa *gli sfugga* e lo dia in pasto. Sappiamo perché: vi è in lui, fin dalla protostoria, un malessere verbale; egli è *parlato*; alcune locuzioni deposte in lui non lo designano a lui stesso, si volgono verso l'esterno, egli è *qualificato* da esse, ma per gli altri. Vuol essere attore per assumere la situazione e riappropriarsi – o appropriarsi – del proprio essere, affascinando gli altri con la voce. Conosce, quello «strillone», la forza del proprio organo: esso gli permetterà d'imporci concedendosi, di darsi imperiosamente in spettacolo: non pretende di farsi altro da come lo vedono, ma di obbligarli, con l'*esibizione*, a vederlo quale lo hanno fatto: egli *si* parlerà, come *lo* si parla, radicalizzando la parola. E quindi, quando scrive *L'Amant avare*, i significati prodotti – o riprodotti – s'invischiano nella loro sonorità futura. È ispirato, nel momento della composizione: ciò vuol dire che gli si parla all'orecchio, che egli si abbandona a quella voce, e che scrive sotto dettatura. Codesta concezione romantica dell'ispirazione, egli la conosce – le sue lettere ne fanno fede; essa gli serve: perché scrive sotto la dettatura della propria voce, ascoltando i suoi futuri scoppi e fissandoli sulla carta per poter riprodurli, rileggendo poi ad alta voce ognuna delle sue frasi per controllarne la potenza vocale. Così, in questo primo periodo, appare chiaramente che la creazione è, per il bambino, una forma di volo a vela; la gerarchia degli obiettivi classici è rovesciata: il senso è oggetto di un'intenzione marginale, poiché è il mezzo per declamare: non lo si conserva che per dare un'unità alle inflessioni vocali e agli ausiliari parasemantici che le metteranno in valore, sarà la regola imposta ai rantoli, ai ruggiti, ai balbettamenti di rabbia, o allo stupore, che Gustave già sente e che produrrà tra poco dinanzi a un pubblico.

Niente atti, qui; il *pathos* presente è una semplice prefigurazione del *pathos* futuro. I grafemi non sono che le indicazioni astratte che gli permetteranno di modulare la propria voce, più tardi, quale essa risuona, oggi, irrealmente ancora, alle sue orecchie: fintanto che essi non esistono che sulla carta, *L'Amant avare* o *Les Apprentis* rassomigliano alle partiture di cui fanno uso i direttori d'orchestra; sono annotazioni senza valore né consistenza propria, che rimandano all'esecuzione. La scrittura, semplice mediazione, scomparirà quando la tirata, imparata a memoria, si sarà imposta al corpo dell'attore sotto forma di montaggio. Mentre il grafema, nella letteratura classica, rappresenta da solo la materialità verbale, esso rinvia qui alla materialità del fonema, concepito come «boccone intelligibile». Durante la composizione, la preoccupazione di comprendere, di farsi comprendere, è secondaria: il significato è differito fino al giorno della rappresentazione pubblica: soltanto allora il Verbo acquisterà la sua plenitudine di essere, cioè a dire la sua materialità sonora e il suo superamento verso un'assenza; quel giorno, un avvenimento vocale, sostenuto dalla minaccia appropriata, verrà a riempire le orecchie degli spettatori, a turbinare nella loro testa, a scoppiare; si conta su di loro per *intenderlo*, in tutti i sensi del termine, e per conferirgli un significato che sfugge parzialmente all'attore. Il padrone delle parole, per Gustave, è l'altro: spetta a lui di dar loro la loro verità.

Sono cosiffatti attori che non comprendono quel che dicono, e non per questo recitano peggio: non prendono in considerazione che i significati effettivi della loro parte; in molti casi, ciò può bastare; sarebbe fatica sprecata, per loro, voler decifrare gli altri strati semantici che compongono il loro personaggio: sta al pubblico di ristabilirli. E non basta; bisogna anche che essi siano stati prestabiliti (per lo meno parzialmente) dall'autore. L'originalità di Flaubert bambino, è che egli non è mai del tutto nel segreto di ciò che scrive; non per storditaggine, ma perché la sua prima preoccupazione è di utilizzare la propria passività costituita per esprimere vocalmente la passione. Diciamo meglio: è la passione comica ad essere in causa, quella del robot che si prende per un uomo, caratterizzata dall'errore, dall'ignoranza e dall'incomprensione. Dal suo stesso ruolo, Gustave è dunque votato a non capire ciò che fa: per meglio interpretare *Poursôgnac* o

l'Avare, si abbandona al significato che gli arriva, lo attraversa e non si lascia decifrare che dagli altri. Così, colui che diverrà più tardi uno stilista accanito, che si chiamerà artigiano, cesellatore, ecc., ha cominciato con l'affermare l'inconsistenza della cosa scritta, mezzo inessenziale dell'espressione vocale. Ha fatto credito, in partenza, all'ispirazione e, ciò che nel suo caso viene a dire la stessa cosa, il materiale originale della sua arte è stato quell'«albero di vita» che ha radice nei suoi polmoni, la via del respiro – ora, lo ritroviamo uno o due anni dopo la rappresentazione della Pasqua del '32 – seppure ha avuto luogo –, occupato a produrre un'«opera totale»; solo che, questa ha cambiato natura: egli decide, verso i tredici anni, di pubblicare e diffondere in collegio un ebdomadario di cui sarà – con una sola eccezione<sup>\*\*\*\*\*</sup> – l'unico redattore: ritroveremo qui la creazione totalizzante, l'impresa che trae il proprio oggetto dal nulla e comporta fasi di lavoro artigianale – copiare a diversi esemplari,<sup>\*\*\*\*\*</sup> distribuire; solo che il fine perseguito è cambiato, poiché ora è il discorso scritto che si richiude su tutti i momenti dell'impresa e diventa, contemporaneamente, la sua origine (nel momento della scrittura) e (nel momento della lettura) il suo obiettivo essenziale. Come bisogna intendere codesta improvvisa supremazia del visivo sull'auditivo? Come si è prodotto un simile «rovesciamento della prassi»? E come lo ha vissuto Gustave questo rovesciamento? Quali ne saranno le incidenze sulla sua personalizzazione in corso e sulle sue prime opere? Ecco che cosa bisogna esaminare adesso.

È impossibile considerare tale cambiamento come il risultato di una semplice evoluzione. Certo, vedremo che le parole corrodono la voce, ma ciò non basterebbe a spiegare questo brutale testa-coda: occorre un intervento esteriore. Con ciò, non intendo che *qualcuno* sia esplicitamente intervenuto per scoraggiarlo, né che un qualunque avvenimento abbia potuto distoglierlo dalla sua prima opzione. No, Achille-Cléophas non ha proibito nulla. No, la rappresentazione pasquale non è sprofondata nel ridicolo. Che cosa dice lui stesso a questo proposito? Poca cosa. Ma si trovano nella sua Corrispondenza due allusioni alla sua vocazione rinnegata; la prima, in una lettera a Ernest del luglio '39, la seconda, l'8 agosto del '36, in una lettera a

Louise Colet: esse si chiarificano a vicenda. «Avrei potuto, se fossi stato ben diretto, diventare un attore eccellente», scrive a Chevalier. E, a Louise, sette anni dopo: «Il fondo della mia natura è, checché se ne dica, il saltimbanco. Ho avuto, nella mia infanzia e nella mia gioventù, un amore sfrenato per il palcoscenico. Sarei stato forse un grande attore, se il cielo mi avesse fatto nascere più povero». Questo secondo testo corrisponde curiosamente all'osservazione di Stendhal, che data dal 1832 e che Gustave non poteva conoscere: «Sembra che Kean sia un eroe da bettola e un volgare prepotente. Lo scuserei facilmente: se fosse nato ricco, in qualche famiglia raffinata, non sarebbe Kean, ma un gelido sciocco qualsiasi».\*\*\*\*\* Questo ravvicinamento segna abbastanza bene il disprezzo in cui veniva ancora tenuto il mestiere dell'attore. Kean è stato talvolta il compagno notturno del Principe di Galles: ciò non toglie che i nuovi Signori, freddi e puritani, lo giudicassero «volgare». Gli attori hanno guadagnato il diritto di farsi seppellire in terra consacrata, ma non quello di essere invitati a pranzo in una famiglia borghese. Achille-Cléophas, in ogni caso, non li avrebbe ammessi alla propria tavola, non tanto per disgusto verso la loro ignominia, quanto per totale indifferenza. Egli va qualche volta a teatro, quando passa da Parigi con la sua famiglia – ma il mondo dell'immaginario gli è perfettamente estraneo e, l'abbiamo visto, non interverrà alla rappresentazione dell'aprile '32: ha ben altro da fare; senza dubbio, non si è neanche indignato, se Gustave ha osato metterlo a parte delle proprie ambizioni: non vi ha creduto, ecco tutto. E se, come è probabile, il bambino è stato zitto, il *pater familias* non ha neppure supposto che il suo figlio minore volesse esercitare più tardi una professione così mal vista: ascoltava con orecchio distratto i racconti che gli venivano fatti delle attività di Gustave e Caroline; quei bambini, secondo lui, giocavano a far gli attori, come giocavano a far il dottore e l'ammalata, con questa differenza però, che il loro nuovo gioco – e per questa ragione non gli era sfavorevole – consentiva loro l'accesso alla cultura classica e sviluppava la loro abilità manuale. Non è stato neppure sfiorato dall'idea che un figlio di scienziato potesse avere delle *disposizioni* per salire sul palcoscenico: se egli ne lo avesse distolto esplicitamente, Gustave forse si sarebbe intestato: quel che



scoraggiò il bambino fu di accorgersi che non si temeva neppure il fatto che egli disonorasse la famiglia. Quando si è Flaubert Junior, non si diventa un guitto, ecco tutto. Non è un'eventualità da averne paura o da colpirsi d'interdetto; non è nemmeno il caso di dire: queste cose non si fanno. Il *fatto* è che il figlio di un chirurgo primario diventa medico o giurista *per forza di cose*. Il piccolo attore ha avuto un bel «raccattare nel fango» la parola «guitto» che gli veniva lanciato in passato, *non è preso sul serio*. Si è reso conto, il bambino, che non sarebbe potuto andare lontano senza consigli né «direzione»? Domandò di prender lezioni da un attore? In questo caso, la sua richiesta fu respinta senza chiasso, ma senza possibilità di ricorso, dai genitori leggermente sorpresi, e un poco divertiti da quella che consideravano una bambinata. Così, persino il suo tentativo di dare uno *status* reale alla propria derealizzazione si trova ad esser derealizzato. Nessuno vi crede, nessuno gli riconosce l'essere di un attore. Per opporsi a questi orecchi da mercante, per rientrare in sé e dichiarare sottovoce a se stesso: «vedranno quel che capiterà», sarebbe stato necessario che Gustave fosse in grado di strapparsi dalle mani altrui: sappiamo che non ne è capace e che la sua stessa vocazione non era che una proposta fatta agli altri; l'origine ne viene da quella frase compensatrice pronunciata da un altro: «Potresti diventare un eccellente attore» e sulla quale si è buttato con passione, per un malinteso. *Un altro* gli suggeriva una via d'uscita, ma era una finestra finta, dato che *gli altri* non ci hanno creduto. Sarebbe stato necessario, perché perseverasse nel suo entusiasmo, che suo padre esclamasse con orrore: «Questo briccone disonorerà la famiglia, sento in lui la stoffa di un commediante». Ma nemmeno questo ha potuto ottenere. Certo, egli richiedeva al consenso universale di *istituirlo* contro suo padre; dunque, in linea di principio, importava poco, all'inizio, o era addirittura preferibile, che suo padre lo misconoscesse. Ma, in assenza di ogni consacrazione pubblica, perché credesse sufficientemente alla propria «forza intima», da lanciarsi in quella carriera ignominiosa, conveniva prima di tutto che il *pater familias* gli desse un principio d'investitura. In mancanza di che, egli è battuto fin nella sua sfida. Trattato da guitto, esclama: sarò l'attore. Gli si risponde: «Una guitteria in più; *fingi* di voler recitare, ma la natura Flaubert,

in te, ha altre mire». La gloria e l'ignominia, immediatamente, cadono nell'immaginario: egli vi credeva, non può più che fantasticarne.

Come ricevette il colpo? Malissimo. Ne soffre ancora quando scrive *Un parfum à sentir*: uno dei temi del racconto è l'ingiusto disprezzo in cui si tengono i saltimbanchi. L'amarezza di Gustave si chiarisce se si pensa che egli si considera un saltimbanco cui si è represso e falsato l'istinto fondamentale. Ha vissuto, l'ho mostrato, la propria «vocazione» sotto la forma negativa da un richiamo d'essere; ma lo abbiamo visto, qualche anno più tardi, presentarla a Ernest e poi a Louise, sotto quella positiva d'un troppo-pieno, di una straripante generosità («forza intima»). L'inversione dei segni si è prodotta nel momento in cui la vocazione si derealizzava e in cui Gustave appagava il proprio desiderio di gloria con un onirismo a occhi aperti. Egli si «vede» sulla scena, si attribuisce una potenza incredibile, il pubblico si rotola dal ridere sotto la sua stretta robusta; di conseguenza la vocazione nasce da un dono: attore geniale, egli ha bisogno di spendere *se stesso*. Qui l'intenzione profonda è quella di dissimularsi la propria disfatta; non ha avuto il potere di mantenere la propria credenza verso e contro tutti; nell'immaginario, tutto si rovescia: aveva il genio, la forza intima, lo si è spezzato. «Se fossi nato povero» chiarisce il «se fossi stato ben diretto». Quest'ultima proposizione non ha che una funzione di copertura: nasconde un «se non si fosse fatto di tutto per scoraggiarmi» che il bambino preferisce sottintendere e che è espressamente concepito per travestire la confessione che egli non vuole fare *a se stesso*: «Se mi fosse stato offerto il minimo incoraggiamento». Ecco la colpa ributtata intera sugli altri: da un lato, l'amore *sfrenato* per il palcoscenico, la natura di saltimbanco, il genio; dall'altro, il caso che lo ha fatto nascere in una famiglia rispettabile. Caso cieco, ingiusto, imbecille. Ma ha le spalle robuste, codesto caso, e Gustave non lo evoca che per prudenza: l'accecamento e la crudeltà, è alla famiglia che li rimprovera, al conformismo cretino di quei borghesi che gli hanno *tarpat* le ali; tutto accade, in effetti, come se Gustave, accusando i genitori di avergli tolto la forza, vedesse nella propria vocazione respinta il simbolo di una castrazione molto antica e *ricominciata* nel 1832. È permesso qui di utilizzare il vocabolario della psicanalisi e di chiamare castrazione la

costituzione, attraverso le cure materne, di un'attività passiva che impedirà per sempre al cadetto Flaubert di mostrare – in qualunque campo – un'aggressività «virile»: ora, è alla sua passività costituita che lo ha restituito l'indifferenza familiare, schiacciando in germe il suo primo tentativo per assumersi sorpassandosi.

Le conseguenze di quella che chiameremo la sua «vocazione contrastata» sono di un'importanza che non si potrebbe sopravvalutare. Esse si svilupperanno in tre direzioni differenti, che mi limito qui a indicare, per la ragione che avremo occasione di riparlare: le ritroviamo, infatti, in ogni momento della sua vita, in ciascuna delle sue lettere, in ogni pagina della sua opera.

1° Se rinuncia alla *carriera* di attore, non per questo può disfarsi del «suo sfrenato amore per il palcoscenico». Non smetterà mai di *recitare delle parti in pubblico*. Quello che qui ci interessa è tutt'altra cosa dalla sua insincerità: questa, di cui ho parlato spesso, può definirsi, in Gustave, come la sua derealizzazione *vissuta*, cioè a dire l'impossibilità in cui si trova di distinguere ciò che sente da ciò che esprime; essa è dunque *all'origine* della sua vocazione contrastata e la nuova castrazione non può che rinforzarla: tuttavia, nella misura in cui è il tessuto stesso della sua vita, è fatta e subita, mai nominata. I *ruoli*, al contrario, si danno esplicitamente per tali: Gustave interpreta il giornalista di Nevers, papà Couillères, il «*Garçon*», San Policarpo, ecc. A volte sono imitazioni, a volte creazioni; in ogni modo, egli declina i loro nomi e titoli; non pretende di *essere* il «*Garçon*» – quali che siano i legami intimi che uniscono la creatura e il creatore – ma di farlo: \*\*\*\*\* «Faccio la risata del “*Garçon*”, l'entrata del “*Garçon*»», scrive. Non può impedirsi di costituire coloro che lo circondano – famiglia, compagni, colleghi – in pubblico o in attori. Ad un tratto, irrealizzandosi davanti ad essi, impone loro lo statuto di spettatori e si assume l'impegno di farli, volenti o nolenti, «rotolare dalle risa»; ossessiona, importuna, ubriaca, ma, non potendo diventare professionista, li obbliga a istituirlo attore dilettante. Oppure improvvisa, interpella i presenti – come quei cantanti, nel Varietà, che invitano la sala intera a riprendere in coro i loro ritornelli – li trasforma, fa di essi i suoi «compagni di scena» e li trascina in *happenings*

buffoneschi e sinistri dai quali esce inebetito. Ora pagliaccio, ora regista, il cadetto Flaubert si vendica di non poter salire in palcoscenico col fare *del teatro nella vita*: gli è stato proibito di derealizzarsi a ore fisse davanti a un pubblico pagante, con questo si è fatto di lui un esibizionista della derealizzazione; attore di mestiere, avrebbe soddisfatto il suo «sfrenato amore per il palcoscenico» tutte le sere, e si sarebbe mostrato, crede, buon cittadino, buon compagno il resto del tempo: il teatro avrebbe svolto la parte di un accesso di fissazione. Ma è stata sfasciata troppo presto la piaga, e il pus si è sparso dappertutto: in altri termini, lo *spettacolo* – sia che egli si esibisca, sia che inviti la compagnia a partecipare all'esibizione – diviene, *nella banalità* quotidiana, il suo rapporto più frequente verso gli altri: con *un* interlocutore, è soltanto insincero; due, sono un auditorio virtuale o una compagnia in potenza, il dèmone teatrale lo tormenta, è raro che resista alla tentazione. Indicibile insincerità o proclamata commedia, a scelta: non avrà – salvo forse con Alfred, ci torneremo su – altri rapporti umani.

2° La brutale delusione del 1832 ha per risultato di provocare una fissazione: senza codesta rinnovata castrazione, forse avrebbe liquidato questa fase *orale* del discorso; frustrato, spodestato del proprio essere, resterà per sempre alienato alla propria voce. Basta per persuadersene riportarsi alla sua Corrispondenza. Epistolografo, Voltaire è perfettamente cosciente d'indirizzarsi ad assenti. Meglio: *utilizza* codesta assenza, ne profitta per prender tempo, per rifiutare i primi movimenti della sua penna e non lasciar passare che le parole che riveleranno con maggior chiarezza le sue esplicite intenzioni, occultando con maggior sicurezza le sue intenzioni «indicibili»; insomma, sta in guardia e fa delle proprie lettere, come delle proprie opere, un mezzo di comunicazione *controllato*. Flaubert *parla* ai destinatari delle sue: scrive loro di notte, quando dormono, nell'assoluto silenzio, e i movimenti della sua penna si irrealizzano in movimenti immaginari della sua glottide, *scrive dei suoni*, convocando magicamente i suoi interlocutori per trasformarli in pubblico: negando la distanza e il tempo, li interpella fingendo l'abbandono incontrollato – quello stesso che considerava l'*exis* dell'attore: il discorso scritto *rimane*, come al tempo dell'*Amant avare*, l'*analogon* di un discorso orale: i tredici volumi della

sua Corrispondenza sembrano la registrazione di una conversazione di mezzo secolo. È questo che li rende così preziosi. Le sue lettere colpiscono per tre singoli caratteri la cui riunione le distingue fra tutte.

Dapprima per ciò che io chiamavo poco fa l'interpellare. Cito a caso. Ecco l'inizio di una lettera a sua sorella:

«Tu, mio vecchio topo, annoiarmi! Ma via! Vuoi celiare, scherzi! Di' piuttosto che ti annoiavi a scrivermi...».

Altro inizio, alla stessa:

«Come mi manchi, mio povero topo!».

A Ernest, che ha perduto il padre:

«Povero caro Ernest,

«Che ti dirò? Non c'è consolazione per simili dolori...».

Alla nipote Caroline: inizio d'una lettera:

«Come stai? Chiacchieriamo un po'».

A Ernest, per la morte di sua madre:

«Povero caro Vecchio mio,

«Che vuoi che ti dica! Ci sono passato anch'io...».

Comincia in questi termini una lettera ai Goncourt:

«Non menate il can per l'aia, amici miei!».

Si potrebbero moltiplicare gli esempi di questi inizi bruschi e rapidi, di queste domande retoriche, di questi consigli che, per la loro forma, in ogni caso esigono la presenza dell'interessato: ma bisognerebbe studiare anche, nei paragrafi che li seguono, l'attacco, le volute negligenze della penna, i grandi voli oratori.

Vi è di più: nel suo atteggiamento epistolare, come nel suo *exis* di autore-attore, il senso è oggetto di un'intenzione marginale; Gustave ne è perfettamente cosciente: egli si abbandona al *pathos*, il significato nascerà – per l'altro – dalle parole che si depongono, urlate, sulla carta. Il 5 luglio del '39, dopo alcune righe abbastanza oscure – per difetto piuttosto che per eccesso – scrive (a Ernest): «Orsù, eccomi lanciato nel chiacchiericcio, nelle parole; quando mi scapperà di fare dello stile, sgridami forte, la mia ultima frase che finisce con “brumoso” mi sembra abbastanza tenebrosa e il diavolo mi porti se mi capisco io stesso! Dopo tutto, non vedo che male ci

sia, a non capirsi; vi sono tante cose che si comprendono e che si farebbe altrettanto bene a non conoscere, il vaiolo, per esempio; e poi la gente capisce se stessa? E questo le impedisce di andare avanti? Questo le impedirà di morire? Perdio, come sono scemo! Credevo che stessero per venirmi dei pensieri, e non mi è venuto nulla, marameo! Ne sono seccato, ma non è colpa mia, non ho lo spirito filosofico...».

È notevole che, in questo brano, lo stile – preso d'altronde in una accezione peggiorativa – sia assimilato al *chiacchiericcio*, cioè a dire al discorso orale. Più notevole ancora, che Gustave non possa impedirsi di ricadere nel suo «vizio» nell'attimo stesso in cui prega il suo amico di farglielo passare. Sul principio, di fatto, denuncia la propria tendenza a preferire il *chiacchiericcio* al significato: parla per parlare, per il piacere di emettere dei bei suoni legati tra loro *almeno* dalla sintassi, ma non capisce niente di quel che dice. Però, subito, torna alla sua prima dichiarazione: «Non vedo che male ci sia a non capirsi...». Questa riflessione, per se stessa molto interessante, potrebbe, se egli la approfondisse, condurlo a una *comprensione* più precisa di se stesso, in quanto, per l'appunto, non scorge niente di male nel non comprendersi – o piuttosto, nel non comprendere il proprio discorso. Ma taglia di netto, interrompe il proprio pensiero e si lancia in un parletico pseudo-filosofico; analogie truccate, metafore: il discorso si smarrisce. \*\*\*\*\* Se ne accorge e, con un nuovo rovesciamento riflessivo torna a prendersi in giro. Tuttavia, il tema della riflessione è un po' cambiato: si rimprovera, stavolta, di fare credito alle parole, di buttarle lì, così come gli vengono, sicuro che produrranno un senso che l'Altro decifrerà (o che decifrerà lui stesso, in quanto altro, cioè a dire quando si rileggerà). Insomma, si lascia possedere da delle frasi, da non so quale sintesi passiva, che articola le parole dentro di lui, nelle tenebre della memoria o, al di fuori, sul foglio bianco, nella speranza che codeste combinazioni armoniose produrranno, *per soprammercato*, un'idea, come l'attore si lascia possedere da un ruolo portatore-di-significato, senza tentar di comprenderlo. Diremo che non aveva in partenza nessun intenzione di significare qualcosa? Sarebbe un errore, poiché lui stesso si confida «Credevo che stessero per venirmi dei pensieri...». Sembra al contrario che

abbia afferrato intuitivamente uno schema astratto che si è poi sepolto sotto la parola. Diciamo che intravede una teoria anticartesiana del linguaggio: per lui, la concezione non precede l'espressione; al contrario: si parla, e il significato nasce attraverso le parole. Tesi insufficiente, a prenderla isolatamente, ma giusto correttivo dell'intellettualismo classico: si è parlati nella misura stessa in cui si parla – e reciprocamente; così il senso ci nasce *altro*, nella misura stessa in cui parliamo: si dice più di quello che si sa, più di quello che si capisce, nel momento stesso in cui ci si sforza di esprimere soltanto ciò che si è concepito con chiarezza; di maniera che la *cosa detta* viene contemporaneamente *prima* del chiacchiericcio (in quanto è conosciuta da chi parla) e *dopo* (in quanto nasce dalla parola stessa) e non appare sul principio che a colui al quale si parla. Non c'è da dubitare, tuttavia, che tale ambiguità del discorso appaia soprattutto quando è orale. La scrittura in genere riduce la parte del significato sopravvenuto: vi è controllo, correzione, omissione volontaria; soprattutto nella scrittura classica. Ciò che è singolare in Flaubert è che, nelle sue lettere, esagera l'atteggiamento orale al punto di non afferrare più che uno solo dei due aspetti complementari del linguaggio parlato.

Questo non-controllo guidato non ha soltanto per effetto di spezzare ogni legame logico fra le proposizioni, e di lasciare al linguaggio nudo la cura di produrre i significati: ha anche per effetto di rilassare la vigilanza e di lasciar passare nel discorso confessioni e confidenze che Gustave non desidera fare, verità che vorrebbe nascondersi e di cui non si accorge neppure che sono colate sulla carta sfuggendo alla sua penna. L'ho fatto già notare, e avremo cento altre occasioni di notarlo: ciò che fa delle sue lettere una testimonianza senza pari, è che Flaubert le scrive abbandonandosi al *pathos* e che le frasi vi si ordinano sul modello delle libere associazioni. Non voglio tornarvi su, ma soltanto darne qui una delle ragioni: le «libere associazioni» non sono concepibili che nel discorso *orale*; bisogna andare svelti, cogliersi di sorpresa, affidarsi alla propria voce, lasciarla parlare; se Gustave ne lardella la propria corrispondenza è precisamente perché scrive come si parla sul divano dell'analista – tranne che il paziente, anche lasciandosi andare, non perde mai coscienza che si tratta di una ricerca e che

egli si svela a un testimone per svelarsi a se stesso, mentre Flaubert desidera produrre per l'altro dei «pensieri», ma non cercarsi, né soprattutto trovarsi. Non importa: il risultato è il medesimo, egli non cessa di tradirsi e di traboccare; ciò significa che si mette nelle condizioni stesse che permettono le libere associazioni: l'urgenza e la rapidità, l'irreversibilità del tempo, l'impossibilità di rimangiarsi il già detto, di tornare su ciò che gli è «sfuggito»; insomma parla svelto sulla carta.

L'attore deluso trova un'altra maniera di utilizzare la propria voce: l'eloquenza. Le sue lettere sono discorsi: egli non le scrive per declamarle lui stesso, ma perché risuonino nell'orecchio dei suoi corrispondenti. Egli ha sognato di essere oratore, ne abbiamo le prove: attribuisce a molti dei suoi personaggi – a Frédéric in particolare – l'ardente desiderio, presto spento, di commuovere le folle con parole e di strappare un'assoluzione alla giuria. Nelle sue lettere di adolescenza, è più esplicito: non difenderà mai, dice, la vedova e l'orfano. Effettivamente, perché lo farebbe, quel misantropo? Non lo si vede bene, a esaltarsi all'idea di salvare un innocente. Se perora una causa, ci dice, sarà per far assolvere un colpevole. Il più grande dei colpevoli, beninteso, colui i cui delitti saranno evidenti e dimostrati. È facile immaginare che non si tratta per Gustave di demolire quell'arsenale di prove, come un Perry Mason, confutandole una ad una, producendo altri indizi e ricostruendo il delitto in modo tale che l'accusato non possa averlo commesso. No: egli turberà la giuria con paradossi (nel genere di quelli che ha vanamente tentato di mettere in piedi nella lettera che ho appena citato) e poi si abbandonerà al *pathos*, agli svolazzi della toga, alle sue «corde vocali» e farà versare sul suo cliente, il mostro, un diluvio di lacrime. Lo so: il suo proponimento, in quell'epoca, è di demoralizzare: intende rendere ridicola la giustizia: c'è niente di più buffo, dice, di un uomo che ne giudica un altro? È quanto dimostrerà facendo sistematicamente assolvere i colpevoli e – non giurerei che non ci abbia mai pensato – condannare gli innocenti. Ma sotto codesto proponimento esplicito e reso pubblico, semplice sogno, c'è un altro sogno: vuol dare al Verbo la potenza terribile di cambiare gli uomini loro malgrado. L'avvocato difensore, quale egli lo vede, ha, proprio come l'attore, un pubblico; anche lui deve affascinarlo, col gesto



e con la voce; a simiglianza dell'attore, non dice la verità, poiché tende, con grandiosi atteggiamenti e abbandonandosi al *pathos*, a far assolvere colui che sa colpevole. Tuttavia, riesce a convincere senza essere lui stesso convinto, cioè a dire senza *irrealizzarsi* nel ruolo dell'oratore che *crede* a ciò che dice. La differenza? Gustave, quando vuol essere demoralizzatore, non pretende soltanto di offrirsi in spettacolo: attore bocciato, il suo rancore si radicalizza; intende ora esercitare un'azione negativa sul suo pubblico e far uso dei suoi poteri allo scopo di *pervertirlo*. Apparterrà al Foro, poiché suo padre lo vuole, ma il suo *essere avvocatesco* sarà la *sovversione istituita*; attore, avrebbe fatto ridere gli altri; avvocato, si farà restituire le loro risate e li renderà ridicoli, facendo prender loro sistematicamente lucciole per lanterne. Codesti due atteggiamenti – quello del comico e quello dell'oratore – s'illuminano a vicenda: il secondo, scintillante di cattiveria, ci fa meglio comprendere il segreto nocumento del primo: facendo ridere di sé, contagia di bassezza coloro che ridono, si sacrifica per renderli ignobili, per obbligarli a rifiutare ogni compassione; inversamente, il primo ci rivela il senso del secondo: l'attor comico irrealizza gli spettatori, è un centro di derealizzazione; l'oratore non è differente: i giurati daranno sentenza contraria al loro sentimento profondo, nella misura in cui l'eloquenza del difensore li derealizzerà contagiandoli di una credenza irreali nell'innocenza del colpevole. Sganarelle si cambia in Scapin, l'uomo di cui si ride in quello che fa ridere degli altri. L'essenziale, in quel nuovo sogno di gloria, non è tanto, d'altronde, che esso ci faccia vedere la radicalizzazione del rancore nel piccolo attore indispettito, ma prima di tutto che ci mostri il progetto creatore del bambino come un rapporto polivalente con la sua voce.

3° In questa prospettiva, non ci si meraviglierà che le prime opere di Gustave siano concepite, anch'esse, sul modello oratorio. Abbiamo visto che, fin dai nove anni, propone a Ernest di mostrargli i suoi «discorsi». Non è dunque un caso, né l'effetto di un capriccio, se intitola le sue prime opere non drammatiche: «Racconti e discorsi» (1835-'36).\*\*\*\*\* La parola «discorsi» è stata aggiunta su riflessione: la scrittura ne è più formata; Gustave ha riletto il proprio quaderno, senza dubbio alla fine dell'anno scolastico, e ha giudicato che il titolo generale doveva esserne completato.

La cosa è tanto più significativa, in quanto, per dirla con precisione, non vi figura nessun «discorso». Forse pensava di scriverne; in tal caso, mette sul medesimo piano il racconto e il brano di eloquenza che – come la «tirata» dell'attore – è fatto per essere parlato. Oppure – ciò che mi sembra più verosimile – è stato colpito dall'aspetto oratorio dei suoi racconti. Infatti l'epilogo di *Un parfum à sentir* mostra, qualche mese più tardi – egli ha quattordici anni – che è cosciente di scrivere le sue opere come le sue lettere: abbandonandosi al *pathos*, senza comprendere sempre quello che dice, interpellando un uditorio immaginario: «Ho dunque finito questo libro strano, bizzarro, incomprensibile. Il primo capitolo l'ho fatto in un giorno, sono poi stato un mese senza lavorarci; in una settimana ne ho fatti altri cinque e, in due giorni, l'ho finito. Non vi fornirò spiegazioni sul suo pensiero filosofico; esso ne ha uno... cercatelo. Io ora sono stanco, sfinito, e cado esausto sulla mia poltrona, senza aver la forza di ringraziarvi se mi avete letto, né quella d'impegnarvi a non farlo (se si è ancora in tempo)...».

Il futuro dottrinario dell'impersonalismo non può trattenersi, in quell'epoca, dall'esibirsi. Niente lo obbligava a scrivere questo epilogo se non il piacere di parlar di sé. Si dà in spettacolo; eccolo mettersi in scena: è nella propria camera e cade esausto sulla sua poltrona; davanti a lui, sulla tavola, alcuni foglietti su cui traccia penosamente le ultime parole del suo «libro». Come si noterà, la storia che ha appena terminato vuol essere crudele e sinistra: nessuno deve ridere – se non i cattivi che popolano il suo racconto – delle sciagure di Marguerite; ma non appena egli si mette in mostra, il tono cambia: è impercettibilmente, ma intenzionalmente, comico, questo autore che casca a pezzi dalla stanchezza; in pari tempo, interpella il suo pubblico, come faceva con Ernest o Caroline nelle sue lettere, ma con quale altra aggressività: vi è un pensiero filosofico, cercatelo! Sono troppo stanco per ringraziarvi di avermi letto, e d'altronde avreste fatto meglio a non leggermi... ecc. Tale si mostra qui, facendo il buffone in modo aggressivo, senza abbandonare il negativismo passivo (non spiegherò, non ringrazierò), mezzo attore mezzo oratore, quale lo ritroveremo *nella sua vita*, in collegio, e, più tardi, al Boulevard du Temple o in casa di Mathilde Bonaparte.

C'è di più: questo prezioso epilogo ci informa sul modo con cui Gustave compone in quell'epoca, ed è chiaro che esso rassomiglia molto a quello di cui faceva uso l'autore-attore, qualche anno prima, per comporre le sue commedie. L'ispirazione lo ha afferrato, poi abbandonato, in uno stesso giorno: scrive il primo capitolo e pianta tutto lì, per disgusto, senza dubbio – conosciamo i suoi grandi entusiasmi e le sue ricadute. Calma piatta, passa un mese, e ad un tratto si alza il vento: cinque capitoli in sette giorni; nuovo disgusto che lo mantiene lontano dalla sua scrivania per un periodo di tempo che egli non precisa, poi spicca di nuovo il volo: chiude il racconto in due giorni. *Un parfum* è scritto nel febbraio-marzo, dunque durante l'ultima parte del secondo trimestre. La fatica, in quell'epoca dell'anno, si è accumulata nei collegiali, tutti i professori lo sanno. I quali, tuttavia, devono mostrarsi più esigenti: quei due ultimi mesi sono decisivi; nel terzo trimestre, salvo eccezioni, il gioco è fatto, non si tratta che di ricapitolare. Compone, in piena competizione scolastica, un'opera d'una sessantina di pagine stampate, \*\*\*\*\* dalle righe fitte, dai paragrafi densi e spesso lunghi, la cosa avrebbe dello straordinario, se, ogni volta che Gustave ci si rimette, tutto non gli venisse di getto: si abbandona al discorso, la sua penna parla, egli non torna mai su quel che ha detto, non corregge nulla e, di conseguenza, si rivela, come nelle sue lettere, attraverso numerosi *lapsus calami* che sono, in realtà, dei *lapsus vocis*. Comprende egli del tutto ciò che scrive? No: non più di quanto facesse, attore, non più di quanto faccia, epistolografo. Lo dice in tutte le lettere: Ho finito dunque di scrivere questo libro strano, bizzarro, incomprensibile. Beninteso si rivolge ai lettori e noi dobbiamo, prima di tutto, intendere: incomprensibile *per voi*. Ma dobbiamo limitarci a questo? È raro che un autore si giudichi inintelligibile; raro anche che distolga dal leggere le proprie opere. Ora, su quest'ultimo punto, sappiamo che Gustave, per lo meno durante la sua adolescenza, è sincero quanto può esserlo: ha paura di essere smascherato – ci torneremo su fra un momento. Tutto accade come se il bambino sentisse egli stesso la bizzarria e l'incomprensibilità di quanto scrive, e se ne spaventasse. In altri termini, è superato dalla propria opera; quando la rilegge, gli sembra estranea: si è abbandonato all'ispirazione e ciò che si è depositato sulla carta è la sua «particolarità»,

così come appare allo sguardo malevolo degli altri e che a lui sfugge. Le disavventure di Marguerite, sa benissimo di averle create sulle proprie disgrazie, e tuttavia non si riconosce in quella sposa brutta e abbandonata. Che cosa ha voluto dire? Non lo sa più, teme che gli altri lo vengano a sapere o, in ogni caso, che vedano, nella stranezza del suo prodotto, l'assurda bizzarria della sua persona. L'oggetto è qui, come *altro*, il giovane autore constata in esso l'alterità della sua ispirazione che ha proiettato sulla carta la sua incomprensibile *anomalìa*. Non dubita affatto che vi sia, nel suo racconto, un «pensiero filosofico», ma non sa con precisione che cosa esso sia: sarà compito degli altri renderlo esplicito. Così, nella lettera succitata: «Credevo che stessero per venirmi dei pensieri, e non mi è venuto nulla...», il discorso produce esso stesso il proprio significato; tocca a Ernest, ai lettori, di estrarlo. Una sola differenza: nella lettera, il «pensiero» è scoppiato come una bolla di sapone, e Gustave se n'è accorto; in *Un parfum...* è convinto che si debba poterlo leggere fra le righe. Ed è proprio ciò che lo preoccupa. Nella Prefazione, tuttavia, sembrava sicuro di ciò che voleva fare: l'aneddoto doveva darci a vedere la potenza inflessibile e misconosciuta della dea Ananke. Il senso «filosofico» del racconto ci era esposto *in anticipo* e con piena chiarezza. Perché pretende, nell'Epilogo, che questo senso sia nascosto? Gli è, senza alcun dubbio, che egli ha sentito l'idea deformarsi e arricchirsi attraverso il discorso che doveva illustrarla, e che, nella stessa misura, essa si è offuscata ai suoi occhi. La necessità dell'Epilogo viene dal fatto che esso traduce l'*estrangement* di Gustave davanti al suo prodotto. Effettivamente, l'abbiamo visto, l'ispirazione lo afferra, lo fa traballare, e lo abbandona, come una potenza *altra*. Egli è contemporaneamente responsabile e irresponsabile dell'obiettivazione della sua anomalia. Se si vuol capire questo rapporto complesso di Gustave con la sua ispirazione, bisogna tornare al quaderno dei «Racconti e Discorsi». In queste primissime opere, si ritrovano i procedimenti dell'autore-attore, e il bambino vi si rivela un geniale copista. Lo abbiamo notato a proposito dell'*Anneau du Prieur*. Jean Bruneau ha riprodotto la trama e le modifiche, quali figurano nelle *Nouvelles Narrations françaises* di A. Filon.\*\*\*\*\* Il lettore lo ricerchi: vedrà che Flaubert ha seguito da vicino il «Racconto» di

Filon: l'ordine degli avvenimenti è rispettato, vi è stretta corrispondenza tra i paragrafi e, molto spesso, le frasi sono identiche nell'uno e nell'altro testo. Ho indicato, tuttavia, che l'originalità di Gustave è completa: egli *fa servire* il racconto ricopiato a un disegno oscuro e profondo. Gli basta per questo eseguire qua e là alcuni cambiamenti – così sottili e così discreti che sono sfuggiti a Bruneau stesso. Ma colpisce il fatto che, per esprimersi, il giovane autore abbia bisogno di un testo prefabbricato – esattamente come, attore, aveva bisogno di una parte preesistente. Si dirà che un bambino, per debuttare come scrittore, deve appoggiarsi su qualcosa – e che imita assai più di quanto non crei. Questo è vero. Ma Flaubert ha tredici anni. È molto tardi per *copiare*. Soprattutto quando si dà prova, in pari tempo, di una così potente personalità. Se Gustave, a quest'età, sfrutta ancora dei modelli, lo fa deliberatamente: vuole interiorizzare un ordine obiettivo e rigoroso per riesteriorizzarlo, modificato, attraverso il movimento soggettivo di un'ispirazione fondata sulla memoria. Il giovane autore scrive come l'attore recita: restituisce un inflessibile schema *imparato*; la sola differenza è che l'attore interpreta – cioè a dire sottomette interamente la propria abilità passiva alla regola obiettiva – mentre Gustave impara a cambiare, a tradire con eleganza, insensibilmente, gli imperativi che impone a se stesso attraverso alterazioni sistematiche: vassallaggio e tradimento. L'originalità – dunque il principio della letteratura – sta dalla parte del tradimento. Ma non è ancora tempo di occuparcene. Quel che volevo notare qui è che, in *Un parfum...*, l'ispirazione sembra *altra*, per il motivo che Gustave l'ha voluta tale, in partenza, quando adattava *Poursôgnac* per poterlo interpretare. A tredici anni il bambino, scrivendo per la propria voce, non sa ancora bene se è autore o interprete.

Vedremo più tardi che il segreto dello stile, nelle grandi opere flaubertiane, risiede nel fatto che è eloquenza rifiutata. E rifiutata dall'*altro*. Gustave scrive *Madame Bovary* nell'abbandono dell'oratoria, poi taglia e pota, sotto il controllo di Bouilhet. Così, l'oratore è dovunque, ma censurato, rifiutato, dolorante; lo si scaccia, lo si comprime, ma egli riaffiora *nel fatto stesso di venir compresso*, per dare una strana vibrazione sonora alle frasi più spoglie. Ciò che occorre indicare semplicemente qui – e che riprenderemo

più a lungo in seguito – è che la voce rimane fino in fondo il *completamento della scrittura*. Non che lo stile delle grandi opere sia *orale*, anzi. Ma piuttosto perché la scrittura stessa ha doppia faccia e che diventa un mezzo audio-visivo di comunicazione: come comprendere altrimenti che egli «filtri attraverso la gola» tutte le frasi che scrive?\*\*\*\*\* In realtà, la conclusione delle sue opere è, senza il minimo dubbio, il momento in cui ne dà lettura davanti a una cerchia scelta di amici e di colleghi. È in questo momento che la parola assume la sua pienezza e prende a prestito la propria singolarità dal timbro particolare della voce che la modella. Certo, le letture pubbliche erano di moda: si è declamato molto, nelle sale dell’Arsenal. Ma si trattava prima di tutto di poesie o di opere teatrali. Gustave, per parte sua, convoca Maxime e Louis a Croisset per infligger loro *trentasei ore* di spettacolo: *interpreta* davanti a loro il suo primo *Saint Antoine*. Il fatto più desolante è che su questa unica ed estenuante audizione egli sollecita un verdetto. Come se le parole, pronunciate da lui, articolate in frasi dal suo fiato, acquistassero di colpo una piena intelligibilità, quasi fosse possibile giudicare da un’unica lettura una grossa opera piena di paradossi, ciascuno dei quali dovrebbe essere oggetto di una lunga riflessione. Naturalmente, la sentenza degli ascoltatori è negativa: è roba da gettare nel gabinetto. Non si rende conto di farsi un cattivo servizio? Sì e no: ne ha l’oscuro presentimento, ma persevera nell’errore. Non soltanto perché gli piace di irrealizzarsi nella propria voce, ma soprattutto perché non può concepire la bellezza di un paragrafo senza la sua organizzazione musicale. Né il suo significato che, secondo lui, si offre più chiaro agli spettatori attraverso l’articolazione di suoni intelligibili. L’ideale sarebbe, insomma, che le parole scritte si parlassero con la sua voce nella testa degli sconosciuti che leggeranno i suoi libri e, poiché questo non può essere, la vera festa sarà la lettura pubblica; il momento della pubblicazione – dovessero leggerlo anche tutti i francesi – gli appare per forza come una degradazione. Di questi sentimenti complessi e contraddittori testimonia un biglietto che manda ai Goncourt per invitarli ad ascoltare *Salambô*, che sarà declamato davanti ai suoi colleghi: «dalle 4 alle 7, e dopo il caffè fino a che crepino gli ascoltatori». Si direbbe che faccia apposta per metter tutto contro di sé, e

che se ne renda conto ma non possa farne a meno: sa benissimo che farà «crepare» il suo pubblico. Non certo per una crisi cardiaca, ma dalla noia, esigendo da esso uno sforzo d'attenzione quasi insopportabile e che finirà, prima o poi, con un tetano del pensiero. Lo sa, ma va avanti: è il buon gigante, il donatore (è un nuovo mito di cui renderemo conto nel prossimo capitolo) e tanto peggio per i beneficiati, se la bontà di quel Pantagruel li schiaccia. L'essenziale è la *donazione* della sua opera e la trasformazione di questa in uno spettacolo di cui Gustave è l'unico interprete. Eccolo dunque, in questa ultima fase della creazione, ridiventato l'autore-attore, abitato dagli imperativi che si è imposto in quanto altro. Rimane il fatto che questo ritorno all'interpretazione è molto raro: per darsi una volta sola il piacere di declamare, bisogna penare parecchi anni. E poi egli sa molto bene che la lettura ad alta voce – che è *per lui* lo sbocco di un lavoro ingrato – non rappresenta in realtà che un momento inessenziale del processo letterario: il libro sarà letto da migliaia di *occhi*; per questi lettori, la sonorità del testo, seppur esiste confusamente, non è che un piacevole avanzo, l'essenziale rimane il silenzio. Non soltanto quello di uno studiolo, ma prima di tutto il *sensò* al di là del linguaggio, che è la totalizzazione muta dell'opera scritta, cioè a dire di tutto ciò che vi si è espresso attraverso le parole. In altri termini, benché l'aspetto audio-visivo del vocabolo gli resti sempre presente, non è che un tentativo abbastanza vano di ricupero: Gustave, rinvitato senza ambagi ai grafemi, subisce una perdita secca che non potrà mai compensare abbastanza.

Diremo che ne è cosciente? Senza alcun dubbio. A partire dai quattordici anni, egli rende esplicito il suo malcontento contro le parole scritte – che durerà fino alla crisi del '44, almeno: esse sono di un'insufficienza manifesta: non possono rendere né i sentimenti né le sensazioni né le estasi. Questa denuncia torna senza tregua sotto la sua penna e, lo sappiamo, le sue ragioni più profonde sono altrove; ma se egli la insinua, dai quattordici anni in poi, nella maggior parte delle sue prime opere, è per un motivo occasionale, ma d'importanza fondamentale: proibendogli la carriera dell'attore, si sono private le parole del loro ordinario accompagnamento di gesti, di mimica e d'intonazione; eccole mutilate, ridotte a inerti aste

calligrafiche. Come si potrebbe render loro l'antica plenitudine? A Gustave sono stati tolti i suoi antichi utensili sonori, rimpiazzandoli con strumenti logori e muti che, non essendo scaldati dal suo fiato, non esprimeranno mai il *pathos* che lo anima. Certo, leggerà il suo testo ad alta voce; lo interpreterà, darà di nuovo *col timbro*, un aspetto singolare al vocabolo universale, potrà – di rado – conservare l'illusione di partorirlo per espettorazione. Ma lo sa bene: leggere non è recitare. Persino l'aspetto ludico della letteratura non ha nulla di comune con la recitazione dell'attore.\*\*\*\*\* E, soprattutto, *scrivere* per lettori sconosciuti, è tentar di catturarli e sedurli con grafemi senza difesa, che essi possono interpretare come vogliono. Nulla nelle mani, nulla nelle tasche; lo scrittore traccia i suoi sgorbi e se ne va sottoponendoli alle più malevoli ispezioni. È una delle intenzioni profonde del Flaubert *stilista*, quella di trovare un equivalente scritto della seduzione orale: attore, avrebbe affascinato, crede; dunque bisogna trovare un trucco che valga ad affascinare per iscritto: ma codesta ricerca verrà più tardi, dopo molte collere, e vedremo che vi perderà la salute già precaria della sua mente. Per ora, lo si è gettato in una contraddizione da cui non sa uscire: serba nel fondo di se stesso, scrivendo, il sogno di una conclusione orale del suo lavoro letterario, ma, in pari tempo, scopre ciò che, all'autore-attore, rimaneva nascosto: *non si scrive come si parla*. Non pretendo che questa banalità sia vera. Ma non è nemmeno del tutto falsa. È sicuro che uno scrittore novizio è molto spesso disarmato: ne ho conosciuti, fra i miei antichi compagni, che seducevano in conversazione, e non ci stancavamo d'ascoltarli – il loro fascino fisico e intellettuale si comunicava alle parole che nascevano da loro, e veniva a noi come loro immagine sonora – e che, per iscritto, si offuscavano sotto i nostri occhi, con nostra grande sorpresa. Se sono progrediti, non è col riavvicinarsi nelle loro opere al discorso orale, ma facendo – come farà Gustave – *un altro uso* del linguaggio; e inventando, per gli occhi dei lettori, delle equivalenze scritte dei loro gesti, delle loro voci, del loro stile di vita. Non si scrive come si parla, e tuttavia si scrive, almeno nella vita corrente, quando non si può parlare. Ecco l'antinomia contro la quale va a sbattere il bambino. Che cos'è dunque, scrivere? Egli darà una



risposta e noi la conosceremo. Per ora, imbronciato, inquieto, la scrittura gli fa l'effetto di un austero ripiego.

Prova ne sia che il suo desiderio di gloria si eclissa e, di quando in quando, si volge in rifiuto di ogni notorietà. Attore, doveva illustrare il proprio secolo: non ne dubitava; il mulinello sado-masochistico non poteva funzionare che sulla base di codesta certezza. Ora, non sa più: che fare, prima di tutto? Quale esito ottenere, con questo cattivo strumento, di cui la metà delle corde sono saltate? E quand'anche altri sapessero servirsene, ciò dimostrerebbe semplicemente che avevano la vocazione di scrivere. Gustave, a dispetto del proprio orgoglio, non può convincersi di avere il dono, poiché è sicuro che il suo genio lo portava verso l'arte drammatica: si tratta dunque per lui di esercitare un'attività inferiore, e per la quale la vocazione gli manca. Eccolo tuffato nel dubbio e nella rabbia: il suo stato d'animo si è rivelato nel brano della lettera – senza dubbio un po' tardiva – che scrive a Ernest il 23 giugno del '39 e che ho parzialmente citato: «Avrei potuto... essere un eccellente attore, ne sentivo la forza intima, ed ora declamo più miseramente dell'ultimo dei gagliofoffi, perché ho ucciso a bella posta il calore... Quanto allo scrivere, vi ho totalmente rinunciato e sono sicuro che non si vedrà mai il mio nome stampato; non ho più la forza, non me ne sento più capace...». Vedremo più avanti le cause occasionali di queste lamentele, ma il testo è eloquente: prima parla del suo talento d'attore; talento distrutto dal rifiuto degli altri e dalla propria tendenza all'autolesionismo. Non importa: il suo talento è lui stesso. E, dal modo con cui la letteratura è introdotta nel paragrafo, comprendiamo che si tratta di un'attività secondaria, di un ripiego che lo riguarda appena: *avrebbe potuto* essere attore; ma non ha tentato, secondo lui, di *essere* scrittore: ha scritto, e basta, senza dubbio per dissimularsi la perdita secca che gli hanno fatto subire rifiutando di sanzionare la sua vera vocazione. La locuzione prepositiva «quanto a» – «per quel che riguarda...» – indica chiaramente che l'informazione data da Gustave è di ordine marginale: è l'inessenziale; essa completa il quadro e risponde in anticipo a un'obiezione di Ernest: «Tu declami come un gagliofoffo, sia pure. Ma, tuttavia, scrivi?». Per Gustave, l'informazione capitale è data fin dalla prima frase: dal momento che non

potevo diventare quel che sono e prepararmi a recitare in teatro, «ho ucciso a bella posta il calore, mi sono devastato il cuore con un mucchio di cose artificiali e di buffonerie senza fine; nessuna messe vi spunterà sopra! tanto meglio! Quanto a scrivere», ecc. L'essenziale è detto, la totalizzazione fatta: sono arido e freddo, non leggo nulla, non scrivo nulla, non sono nulla, perché mi sono distrutto con le mie proprie mani per terminare l'opera dei carnefici che mi hanno frustrato di me stesso. Avevo «*la forza intima*» d'un grande attore; non si sono volute riconoscere le mie disposizioni, e con questo l'ho perduta, sono un Sansone rapato. La parola «forza» è ripetuta quando si tratta di spiegare perché Gustave rinuncia *anche* a scrivere: «Non ne ho *più* la forza». L'ha dunque avuta, in passato? Senza dubbio lo crede, ma non pretende di aver posseduto in un momento qualsiasi della sua vita anteriore un dono speciale per la letteratura, e nemmeno un mandato. Si riferisce semplicemente a quel calore, a quella potenza intima che l'hanno votato alla carriera drammatica: anche dopo che gliene ebbero vietato l'accesso, conservava, pensa, abbastanza fuoco per gettarsi nell'eloquenza e nello scrivere. Ed è vero che l'opzione artistica, nei primi anni, è spesso polivalente. Resta il fatto che esiste una gerarchia per ogni caso particolare, condizionata dalle strutture familiari e dalla protostoria. Ravel avrebbe potuto *anche* scrivere e dipingere nella sua età giovanile: resta il fatto che ha deciso di essere musicista. Immagino l'impossibile: non appena ha intravisto la propria vocazione principale, gli si proibisce di comporre; egli avrebbe dipinto, senza dubbio, o scritto. Ma si possono indovinare le sue rabbie, i suoi rimpianti e la sua amara convinzione – d'altronde priva di reale fondamento – di essere inferiore, come artista plastico, a ciò che sarebbe stato come musicista e di accanirsi a fare ciò per cui non era interamente portato. \*\*\*\*\* Tale è Gustave durante la sua adolescenza. Kafka diceva: Ho un mandato, ma non so chi me l'abbia dato. Flaubert, scrittore, non ha avuto codesta fortuna meravigliosa, e lo vedremo ossessionato, tutta la vita, da codesta inquieta domanda: Ma ce l'ho, un mandato? non sono «un borghese che vive in campagna, occupandosi di letteratura»? Se vogliamo comprendere i motivi dell'insistenza con cui ripete il motto di Buffon: «Il genio non è che una lunga pazienza», bisogna ricordarsi che egli non è

«entrato in letteratura» dalla strada maestra, ma dalla porta stretta e che, non essendo *eletto* in questo campo, è costretto di buon'ora, fin dai quindici anni, a sostituire l'ispirazione – coloro che sono sicuri della propria elezione, non hanno che da abbandonarvisi; negli altri, è un inganno, un brutto scherzo che gioca loro il Diavolo, credono di cantare e non fanno che tagliare – col *labor improbus*. Ci torneremo ben presto.

Certo, non bisogna spingere troppo lontano questa interpretazione: si può intendere assai diversamente la lettera del 23 luglio '39: se Gustave decide di non scrivere più – molto provvisoriamente, perché un mese più tardi, in agosto, produce *Les Funérailles du docteur Mathurin* – gli è che è scontento di *Smarh*, terminato in aprile: vedremo, in un prossimo capitolo, quali immense speranze egli fondasse su codesta opera quando l'ha concepita. Allorché la rileggerà, un anno dopo averla terminata, resterà fortemente deluso: «È permesso di fare cose penose, ma non di questa forza». Ora sappiamo che, fin dall'aprile, senza ancora osar di riaprire il suo manoscritto, è inquieto, presentisce che «il famoso Mistero è vedovo di idee». \*\*\*\*\* Così, bisognerebbe rovesciare l'elenco dei suoi motivi, quale lo presenta a Ernest: è su uno smacco *letterario* che prende la decisione di rinunciare alla letteratura. E se dapprima parla della propria vocazione contrastata, ciò è per riversare sugli altri la colpa di questo fallimento: non sarei a questo punto se mi avessero incoraggiato a salire sul palcoscenico. Ed è anche per sfuggire alla tentazione di svalorizzarsi: meglio vale essere un genio comico soffocato fin dalla nascita da chi gli sta vicino, anziché una pura e semplice nullità senza vocazione né mandato, «un imbecille», un «tappabuchi nella Società». Nella medesima lettera, profetizza: egli sarà «un uomo onesto, assestato, e così via... Sarò come gli altri, come si deve, come tutti». Ma, fintantoché può pensare che sia stata misconosciuta e spezzata la sua «forza intima», e che il suo fallimento letterario proviene dal fatto che *la sua missione* era *altrove*, resta superiore a quella mediocrità che gli viene inflitta. Il centro delle sue preoccupazioni, l'*essenziale*, sarebbe dunque la letteratura, ed egli non invocherebbe, secondo il suo solito, la sua prima opzione se non per nascondere ad Ernest, e a se stesso, il vero corso dei propri pensieri.

Questa interpretazione è del tutto valida ed io la credo vera quanto l'altra. Meglio, benché esse appaiano a prima vista incompatibili, sono convinto che bisogna adottarle entrambe. A diciassette anni, Gustave si è acconciato alla sostituzione che gli è stata imposta. Dapprima, rassegnato a scrivere, ha finito per *investire* il suo in questa nuova impresa: ha capito senza dubbio che la gloria di Molière incorona il creatore piuttosto che l'interprete. Nella gerarchia delle sue opzioni personali, l'attore precede lo scrittore senza il minimo dubbio; nella gerarchia sociale – da cui dipende più di chiunque altro – è l'inverso che si produce. Romanziere, sarà più grande che se si limitasse a recitare Sganarelle. Tra queste due scale di valori, tutt'e due interiorizzate, si stabilisce una tensione: turbato, tenterà di scrivere: *scripta manent*, imprimerà il suo segno sul secolo, e la sua opera, meno effimera del *flatus vocis* dell'attore, gli sopravviverà a lungo. Accetta dunque di fare quel che ama di meno. *A condizione di eccellere nella sua arte*: se mette mano alla penna, dovrà almeno essere il primo scrittore del suo tempo. Quando potrà crederlo, quando si persuaderà – al momento della concezione – che l'opera progettata, per la sua ampiezza, ricchezza e bellezza, lo renderà pari ai più grandi morti, dimentica o rinnega la sua prima vocazione e si getta entusiasta a scrivere: poco gli importa, in questo momento, quale strada lo conduca alla celebrità; è *la fama* che conta, è essa sola che sazierà il suo orgoglio e il suo rancore. Ma quando passa alla *realizzazione*, si disgusta di ciò che scrive. Questo va da sé: egli ha un unico soggetto, l'Universo, e la sua arte non è ancora all'altezza delle sue ambizioni. Subito, si scopre la propria follia: che bisogno aveva d'imporsi questo *pensum*, la scrittura, lui, che sentiva in fondo al cuore il calore, la forza intima di un attore geniale? è punito d'aver ascoltato gli altri e tradito la propria vocazione. *Pensum*: è così che chiamerà più tardi il suo romanzo sulla Bovary; ma bisogna risalire indietro e convincersi che questa parola – tranne quando si abbandona all'eloquenza – designa ai suoi occhi tutta la letteratura, quel lavoro astratto e sostenuto che compie senza gioia. Per questo motivo non siamo stupiti che confessi, nella lettera del 23 luglio: «Volendo salire così in alto, mi (sono) ferito i piedi sui ciottoli». Recitava *Poursôgnac* con felicità, abbandonandosi alla propria «natura»; per

produrre *Smarh*, fatica, e non coglie il segno («mi sarei reso infelice, avrei addolorato tutti coloro che mi circondano», 23 luglio), *dunque* si offre la prova che non era fatto per scrivere. Tornerà, più tardi, a parlare di gloria. Mai come prima: innanzitutto si è persuaso che essa gli sarebbe sempre sfuggita; e poi, quella opaca e diffusa, quell'inafferrabile fama letteraria non ha nulla di comune col sogno della sua infanzia, con l'inebriante godimento di un successo immediato, tutta la sala in piedi ad applaudire e gridare.

Va più lontano ancora: attore, si abbandonava a tutti, con sadismo, con masochismo; nella sala del biliardo fa il pagliaccio e tende il sedere ai clisteri, non teme affatto di subire un martirio ignominioso e di provocare le risa. Insomma, abbiamo potuto chiamarlo esibizionista. I suoi scritti, al contrario, li nasconde. A parte Alfred ed Ernest – e quest'ultimo non sempre è ammesso alle letture ad alta voce – nessuno ne è a conoscenza. Fino alla pubblicazione di *Madame Bovary*, scrivere gli appare come un peccato solitario. \*\*\*\*\* Gli capita spesso d'interpellare, alla fine o all'inizio del racconto, gli sconosciuti che potrebbero esser tentati di aprire il suo manoscritto: «*Non mi leggete!*», vedete piuttosto l'inizio di *Agonies* – ha sedici anni: «(L'autore) ha scritto senza pretesa di stile, senza desiderio di gloria, come si piange senza agghindarsi... Mai ha fatto questo con l'intenzione di pubblicarlo più tardi; ha messo troppa verità e troppa buona fede nella sua credenza in nulla, per dirla agli uomini. Lo ha fatto per mostrarlo a uno, a due tutt'al più... Se per caso qualche mano sciagurata venisse a scoprire queste righe, si guardi bene dal toccarle! poiché esse bruciano la mano che le tocca, consumano gli occhi che le leggono, assassinano l'anima che le comprende». Si potrebbe citare qualche altra messa in guardia. Ha fatto meglio, d'altronde; ha «dedicato e dato» le *Mémoires d'un fou* ad Alfred, ciò che significa che li ha scritti per lui solo e ha fatto in modo che lui solo ne prendesse conoscenza. Ripete cento volte nella sua Corrispondenza che non pubblicherà mai. A Louise, nello stile epico-oratorio che impiega volentieri nei primi anni della loro relazione, dichiara che lo si sotterrerà coi suoi manoscritti, inviolati, come un guerriero col suo cavallo. E, senza tregua, questo voto gli torna sotto alla penna: non lasciar traccia sulla terra, cancellare le orme, essere dimenticato, due volte

morto, come se non si fosse mai esistiti. Così il passaggio dall'arte drammatica all'arte letteraria appare, nel giovane Flaubert, come quello dal *sociale* alla segreta singolarità. Non intendiamo con questo che egli si sottragga alla presa degli altri, al contrario: interprete, si concedeva, creatore, scrive nella paura e nel rancore, si camuffa, ma, nell'uno e nell'altro caso, resta dominato dagli Altri: nascondersi non è un riconoscere implicitamente la preminenza di colui dal quale ci si nasconde? Da dove viene allora la differenza tra i due atteggiamenti? Ebbene, in primo luogo, come sempre, dalle condizioni materiali, che la prassi supera e che la strutturano. Recitare *implica*, quali che siano i sentimenti dell'attore, che egli *rappresenta* un personaggio a un pubblico: il teatro è collettivo; scrivere la parte che si reciterà – ciò che fa l'autore-attore – implica già un certo isolamento; voglio dire che, nel momento in cui compone un ruolo o che inventa delle battute, questi, fisicamente o mentalmente, si tira indietro, si tiene a distanza, per avere il modo di cogliere la situazione drammatica nel suo assieme; ma questo tirarsi indietro è *passato sotto silenzio* e l'autore-attore non se ne accorge del tutto, per il motivo che scrive per la rappresentazione e per gli attori della sua compagnia: sta dunque in mezzo alla folla, anche nel silenzio del suo studiolo, calcolando le reazioni del pubblico, e tentando di utilizzare i propri compagni al meglio delle loro possibilità. Se si tratta, al contrario, di scrivere un'opera destinata alla lettura puramente *ottica*, quel tirarsi indietro è pienamente cosciente; esso forma oggetto di un'intenzione formale e, certo, l'autore è in mezzo ai suoi personaggi, si domanda in ogni istante quali sono le reazioni che meglio convengano al loro carattere – «posso spingere all'estremo le passioni di quella bionda? secondo quanto ne ho detto finora, le è possibile avere dei sentimenti così forti?» ciò che torna a dire: «è davvero nel personaggio?» – ma è un vivere con le *proprie* creature, restare nel *proprio* universo immaginario: non c'è più, in questo caso, quella osmosi che spinge l'autore-attore a paragonare senza tregua le fantasie della propria mente con le capacità di persone vive, inventando – talvolta sulla scena, a caldo, nel corso delle prove – battute che gli attori gli suggeriscono con il loro modo stesso d'interpretare le loro parti e, in altri casi, tagliando una tirata che

l'attore non riesce a «rendere» come converrebbe. In questo senso lo scrittore, anche quando considera nell'obiettività il tale o il tal altro dei suoi personaggi, rimane solo con se stesso. Non che gli sia impossibile – come l'ha troppo spesso preteso il soggettivismo borghese – di parlare di qualcuno che non sia se stesso, né che le sue creature siano necessariamente la sua proiezione nell'ambiente dell'alterità: la domanda è più complessa e non vi si può rispondere che con un trattamento dialettico dei dati iniziali: avremo in questo stesso capitolo l'occasione di studiare le prime creazioni di Gustave in ciò che esse hanno d'impreciso e di arcaico. Ma, in ogni modo, l'autore, nella misura in cui inventa, resta in rapporto con sé: le sue finzioni non sono sempre lui stesso in quanto altro, ma non cessano di essere *sue* ed egli non cessa, per parte sua, di sentire, nel creare, il «cattivo odore» della propria immaginazione. \*\*\*\*\*

Allo stesso modo, non intendiamo negare che egli conservi, scrivendo, un legame diretto col pubblico al quale si rivolge. Ma tale legame, in *quell'*epoca e in *quella* società, non può che confermarlo nella sua solitudine. Non già soltanto, come vedremo, perché egli fornisce la propria opera nei giorni del pubblico introvabile. Ma anche perché il lettore, durante l'atto del leggere in pubblico – è il costume di allora – è altrettanto solo che scrittore quando scrive. Ho mostrato altrove che certe opere spezzano la barriera della serialità e creano, fin nel più completo isolamento, un modo di appellarsi alla solidarietà del gruppo. Ma va da sé che, nel momento del post-romanticismo, la lettura serializza e rimanda il lettore alla sua individualità seriale. Così, anche quando l'autore mirasse senza tregua al proprio pubblico, e tentasse ad ogni parola tracciata dalla sua penna di prevedere le reazioni di questo, non avrebbe che un'impressione confusa di solitudini sovrapposte, ciò che, necessariamente, lo confermerebbe nella propria. Il rapporto letterario tra i membri della coppia creatrice, può dunque, in questa congiuntura, esser qualificato di *notturmo*: Gustave è rimandato alla masturbazione perché codesto rapporto gli appare come un onanismo a due. Contro ciò egli reagisce imponendo ai suoi intimi delle sedute «più chiassose che piacevoli» di lettura ad alta voce. Ma codesto sforzo di socializzazione altro non fa che accrescere il suo abbandono:

riservando la propria opera a due, o piuttosto a un solo *ascoltare*, egli si costringe a rifiutare tutti gli sconosciuti che potrebbero amare quel che egli ha prodotto. Ma, come scrivere senza desiderare di essere letti? Le conseguenze di codeste richieste contraddittorie, è che Gustave stabilisce il suo rapporto col pubblico al di là della negazione radicale di questo. Ciò che è abbastanza sottolineato dalla ingenuità di cui dà prova alla fine di *Un parfum...*, quando pretende di distogliere dal leggere la sua opera coloro che, necessariamente, l'hanno già letta da un capo all'altro. Se ne rende conto, d'altronde, e tenta di correggere il proprio falso candore con un ironico «se non è troppo tardi». In *Agonies*, si guarda dal cadere nel medesimo errore, ed è fin dal principio che prega di buttar via questo «libro» le cui righe «bruciano gli occhi». Ma che? Non è già un libro? Non è già «messo in circolazione»? Gustave può forse impedirsi, nell'attimo stesso del rifiuto, di desiderarne la pubblicazione? Le ultime parole del suo primo capitolo dimostrano che «quando dispera, spera ancora» di trovare un *Alter Ego* sconosciuto, il quale, nonostante gli avvertimenti prodigati, passi oltre e «gli sia grato... di aver riunito in poche pagine tutto un immenso abisso di scetticismo e di disperazione».

Ora possiamo comprendere l'aspetto clandestino della scrittura nel secondogenito dei Flaubert: attore, voleva far ridere, dunque non aveva paura del ridicolo; gli è che la commedia, dalla concezione alla realizzazione, è interamente sociale: nasce da un fatto collettivo, l'ilarità, e sbocca nel comico, proposta all'auditorio del *risibile rielaborato*. Il bambino si produce attor comico, perché si scopre risibile; in questo senso, la fuga verso il ruolo è ambigua: egli si concede, certamente, nel recitare le parti del buffone, ma, in pari tempo, governa il riso: e poi, il personaggio interpretato è, malgrado tutto, altro da lui. Insomma, non scopre all'onorata compagnia niente altro che ciò che essa ha coscientemente fatto di lui. Socializzato dalla derisione, tenta di farsi istituire come rappresentante qualificato di ogni ridicolaggine; l'aspetto *sociale* dell'impresa lo protegge contro ogni tentazione di rivelarsi nella sua verità di solitario: al livello del comico, codeste verità non hanno corso, non si concepiscono neppure, poiché l'attore non fa ridere se non desolidarizzandosi da se stesso. Dal



principio alla fine, tutto è pubblico: la cosa incomincia con un «*impatto*» degli altri su Gustave e dovrebbe finire con un «*impatto*» di Gustave sugli altri. Trionfo ignominioso, certo, ma in cui il bambino non ha nulla da perdere. Ad un tratto, l'impresa è *rifiutata*: il ragazzino resta ridicolo, gli si nega il diritto di farsi comico, il che significa ributtarlo nella sua verità di solitario; meglio, è un rivelargli la sua oggettività *non socializzata*. Difatti, l'interiorità stessa, alla sua massima profondità, l'abbiamo visto, è stata, in lui, modellata dagli altri e la presa di coscienza che egli adesso opera della sua anomalia, sono gli altri a provocarla, rifiutando che egli elabori socialmente la risibilità di cui lo hanno contagiato. Poiché la letteratura, in partenza, è, per il bambino, l'arte drammatica *rifiutata*, essa si presenta a lui come la sua insociabilità – il suo esilio in se stesso. Il rifiuto circoscrive e sanziona la sua *anomalia*: risibile, egli lo è già – dunque oggetto di scandalo minore – ma, impedendogli di sfruttare il proprio carattere sociale, lo si obbliga a difendersi *col prendersi sul serio*. Alla commedia chiedeva l'istituzione del suo essere-altro, cioè a dire del suo essere-per-gli-altri; respinto, egli chiede alla letteratura di istituirlo – contro la sua dimensione sociale, che rimane, ma che gli si vieta di sfruttare e che deve subire nell'umiltà – nel suo essere-per-sé che, fino ad allora, viveva nello stordimento dell'immediato; risultato: contro il ridere, egli piange per iscritto; le sue prime opere, tranne poche eccezioni, sono sinistre. Si dirà che egli le ha fatte sotto l'influsso del romanticismo, della sua triste vita in collegio; e, in una certa misura, che apprezzeremo più avanti, non si avrà torto. Ma non dimentichiamo che l'autore dell'*Amant avare* aveva già letto delle tragedie e dei drammi, e che non era felice: eppure in quell'epoca, non ha scritto che commedie comiche. E poi, le sue relazioni in collegio non dovevano dispiacergli troppo, sul principio, poiché invita dei collegiali nel biliardo per fare il buffone dinanzi a loro. La ragione principale del cambiamento a vista è che lo si riporta all'interiorità, e che questa gli appare come è, per la prima volta nella sua vita: un nodo di vipere: ciò che egli superava nell'esibizione farsesca, diviene, ora, l'insormontabile; non che l'interiorità si ponga per sé: è il rifiuto esteriore che riduce Flaubert a non esser più che quella ingrata infelicità e quel rancore. Se almeno il caso ne

avesse fatto un narcisista! Ma no: egli poco si ama. Di maniera che i suoi «gridi scritti» non possono essere, in servizio dell'insormontabile, che odio gridato contro gli altri e disgusto proclamato di se stesso. In pari tempo, le frasi soddisfano strani desideri neri che egli non si conosceva. Ciò che più colpisce forse da tale punto di vista, non sono i testi che abbiamo interpretato nella nostra prima parte, ma i progetti di «drammoni» che egli ha concepiti senza mai svilupparli del tutto. Attraverso alcune affabulazioni della sua disperazione, si sorprende lo strano «romanzo familiare» di cui ho parlato prima: sua madre è violata o sedotta e abbandonata. In ogni modo, sverginata nella menzogna e nell'orrore, la miserabile lo partorisce, il bambino le vien tolto, essa finisce sul marciapiede. Per concludere, Gustave, nel bordello, se la fa per cento soldi. Avendo riconosciuto – troppo tardi – suo figlio nel suo amante, l'infame si getta sotto le ruote del carro funebre che lo sta portando alla sepoltura. Chi è quella donna piangente, quella vittima vilipesa nei suoi sentimenti più sublimi? Eh, l'abbiamo visto, è la signora Flaubert ed è Flaubert in persona. Ma in che modo il bambino è passato dalla farsa a codeste elucubrazioni perverse e cupe? Semplicemente perché non dà a se stesso delle parti nelle commedie che pretende di scrivere. L'autore-attore non poteva fare che farse, poiché si trattava per lui di prepararsi dei «ruoli di successo»; l'attore avendo preso congedo, l'autore sogna di comporre per il teatro, ma, essendo scomparsa la consegna di fare del comico, vi è cambiamento a vista e le commedie in cantiere volgono al nero assoluto, perché non sono più – allo stesso titolo dei suoi altri scritti – un mezzo sociale di produrre agli occhi dei suoi carnefici il mostro che essi hanno fatto di lui, ma uno sforzo notturno e masturbatorio per dare consistenza ai suoi sogni pieni di rancore, ai suoi desideri proibiti, ai suoi umori, *deponendoli* sulla carta.

Per questo motivo, il suo atteggiamento verso la sua nuova condizione è ambivalente: vuole e non vuole esserci. Che un altro masturbato, la notte, trovando, per caso un manoscritto di Gustave, lo legga a lume di candela, di nascosto dalla propria famiglia, per trovarsi la conferma dei propri terrori e il torbido appagamento dei propri desideri, lo scrittore-suo-malgrado non manca di desiderarlo: gli è che questo lettore, per definizione, è il contrario

di uno che ride: è disarmato dalla solitudine. E non basta: il giovane Flaubert non ha, per codesto *Alter Ego*, che un minimo di simpatia: troppo vicino, durante le sue feste notturne, per conferire alle opere un *essere-obiiettivo* vero, resta, da un momento all'altro, suscettibile di mescolarsi con i suoi compagni e di canzonare ad un tratto l'imbecille che, poco prima, gli faceva versare delle lagrime; il meglio sarebbe che si uccidesse, come fu di moda dopo la pubblicazione del *Werther*. In ogni modo, qui sta il pericolo della letteratura: esprimendo con parole scritte il suo sentimento intimo, Gustave il ridicolo dà, a coloro che ridono, nuove occasioni d'ilarità: se egli parlasse loro, la sua presenza, la sua forza, il suo convincimento, la sua voce, potrebbero forse frenare la loro ilarità; ma si è calato nei grafemi inerti che non sono che ciò che sono; eccolo tutto nudo, supino, prigioniero di codeste pagine scarabocchiate, indifese, che si possono interpretare come si vuole, sulle quali può cadere un freddo sguardo chirurgico, o che una banda di giovani mariuoli può rubare per leggerle ad alta voce dandosi delle pacche sulle cosce. È contro ciò che Gustave tenterà più tardi di premunirsi con l'«impersonalismo», assieme di procedimenti che mirano non già a sopprimere la *presenza-di-persona* dell'autore, ma a sottrarla ai babbei che leggeranno i suoi libri. Frattanto, da un capo all'altro della sua adolescenza, non scrive che per lamentarsi, e crepa di paura che si possa farsi beffe dei suoi lamenti. \*\*\*\*\* Donde la sua scrittura, doppia, aggressiva e spiacevole: si abbandona e si prende sul serio per subito beffarsi di se stesso *per primo*. Colui che si desolidarizza da sé per primo, l'abbiamo visto, rischia di sfuggire al riso collettivo o, almeno, di mettere coloro che ridono dalla propria parte. Ma, se non si tratta d'un caso, di una circostanza inattesa che lo ha reso provvisoriamente ridicolo, che atteggiamento penoso! In ogni occasione ci si spia, ci si decifra, si sorveglia il proprio discorso per sorprendervi prima degli altri i doppi sensi che si sono detti senza volere, le allusioni involontarie e disgraziate ad avvenimenti troppo conosciuti, ecc. ecc.: gli zimbelli, in collegio, sono così; è loro proibito di ridere degli altri, ma restano liberi di ridere di sé, salvo a provocare nei buoni farisei che li circondano il disprezzo che l'onest'uomo nutre verso chi deride se stesso – «per rendersi interessanti», dicono quei bravi coglioni, mentre non si tratta

per quegli sciagurati che di evitare gli stridori che li isolerebbero e di compensarli, in ogni caso, denunciandoli quando si producono. Tale è dunque Gustave autore, al tempo della sua adolescenza: si abbandona a lamentarsi, e si affretta a desolidarizzarsi da quei lamenti dichiarandoli ridicoli. Insomma, i suoi scritti sono clandestini fin dalla partenza: egli li protegge dall'Altro, mettendoli sotto chiave nei suoi cassetti e, nel testo medesimo, ricorrendo al ridere. Questo nuovo avatar permetterà di meglio comprendere l'evoluzione del comico nell'adolescente, e come passi da oggetto risibile a soggetto del riso (non più governando il riso degli altri, ma addirittura appropriandoselo per trasformarlo in un tranello, attirando gli altri a ridere di lui, perché essi si costituiscano ridicoli col loro stesso riso e perché possa finalmente scoprirli come puri oggetti della sua derisione), insomma in che modo passi da *Poursôgnac* al dio Yuk. Nel momento presente egli prende a prestito il riso degli altri per prevenire gli intollerabili motteggi, per proclamare, prima o dopo i suoi lamenti: lettori, sono geremiadi, non fate complimenti per prenderli a sbiffe, li trascivo per divertirvi e non mi prendo sul serio. Ma, per l'appunto, *si prende sul serio*, la sua ironia non è che una precauzione, essa stride, o piuttosto è recitata. Con questo esso rivela di essere *alterità*, punto di vista degli altri su di lui stesso, e che, in certo modo, l'ha rubato a loro, che ne conosce le molle e può rivoltare contro di essi la loro ilarità. Dal punto di vista di Gustave, l'iniziativa è capitale, ma si può anche – ci arriveremo presto – vedervi la trasformazione, *per mezzo del lavoro*, del comico primario (il buffone si abbandona agli uomini che lo considerano un subuomo) in una delle sue forme secondarie (ridendo di sé, il comico ride della propria natura umana e il riso che provoca negli altri deliberatamente, diventa derisione, attraverso essi e in essi, di tutto intero il genere umano). Non resta men vero, che, in quell'epoca, questa mescolanza di candido abbandono e di umorismo nero appartiene a lui solo.

Resta da mostrare quale sia, nel suo tredicesimo anno, quella interiorità appassionata e sinistra, alla quale un rifiuto sovrano l'ha rinviato. Diremo che la scopre o che la crea? Una cosa e l'altra. In verità, essa esisteva già implicitamente come ciò che egli tentava di superare verso l'essere

dell'attore, come l'*humus* profondo, ma inconoscibile, da cui cavava, con la sua fiduciosa ispirazione, i suoi più comici effetti, ossia come *ciò che non doveva prendere sul serio*. Ha voluto, lo sappiamo, fuggire la propria derealizzazione, *realizzandosi attore*. Attore respinto, egli si ritrova nella sua *irrealtà costituita* di bambino immaginario. Ma questa, dopo i suoi giochi con Caroline, si è arricchita di un contenuto negativo; all'origine non era che l'amore rifiutato, che il *pathos* vissuto, ma denunciato dall'esterno come una menzogna; ora, la castrazione originaria si è ripetuta due volte: vi è stata la Caduta, poi la vocazione contrastata; il rancore si scopre e si lavora dentro, tutto il vissuto che abbiamo descritto nella prima parte tende a rendersi esplicito, a proporsi per se stesso: non è forse leggendo le sue prime opere che abbiamo potuto decifrare le intenzioni profonde di quel cuore lacerato? Gelosia, invidia, rancori, misantropia, fatalismo, scetticismo, lotta di due opposte ideologie, vi è tutto; a tredici anni, «il peggio è sempre sicuro», non cambierà più idea. Ma questo *pathos* indotto, per essersi sviluppato e largamente esplicitato, non per questo resta meno *derealizzato*. Soffre, detesta, si arrabbia, è certo, ma non arriva mai a convincersi del tutto di provare le proprie passioni *per davvero*. Per prima cosa, c'è il fatto che esse non racchiudono una potenza affermativa: esse si scatenano e lo trascinano come forze naturali, ma egli è privato, dalla sua passività costituita, di ogni possibilità di assumerle o di combatterle; proprio per questo – e con lo sguardo chirurgico che le disarmava – subisce la loro violenza come un sogno, senza poter *riconoscerle* né stabilire la loro realtà; eccolo dunque tornato all'insincerità primitiva, incapace di sapere se soffre per davvero o se recita la sofferenza, e, quindi, lardellando quel *pathos*, provato ma senza garanzia, di sentimenti immaginati – quale il Grande Desiderio di cui abbiamo parlato prima – di cui si contagia, ma che non subisce, o, più precisamente ancora, di cui non sa se sono i suoi o quelli d'un altro, che egli si sforzerebbe di provare correttamente in tutte le loro fasi, ma *nell'immaginazione*. In altri termini, il buffone sociale, dopo questo nuovo ostracismo, rigettato verso una solitudine *autistica* in cui i suoi pensieri si sviluppano senza alcun riduttore, lungi dal trovarvisi egli stesso come *persona*, si vede all'improvviso tuffato nel mondo spietato e cupo

dell'immaginazione, interiore ed esteriore, soggettivo ed oggettivo, mobile rapporto tra un macrocosmo illusorio e un'illusione di microcosmo, dove tutto è sentito «fra parentesi» da *Egli* e da *Io* indistintamente. Prima, l'ho detto, questo torbido insieme era inghiottito nell'*interpretazione*; ora, questa gli è vietata. Certo, non si priverà di *recitare delle parti* davanti ai suoi pari, né di mostrarsi ai suoi intimi per il tramite di ciò che più sopra ho chiamato *il gesto*. Ma l'orgoglio gli impedisce di concedersi agli altri in tutta la sua irrealtà: vassallo, fa mostra dei gesti del Signore; in collegio, recita la *parte* del cattivo gargantuesco; per *tutto il resto*, per tutta la sua miseria e la sua vergogna, non ha che un mezzo di espressione: la parola. I suoi sentimenti senza corpo non assumeranno consistenza che deponendosi sulla carta; soltanto la penna trasformerà la sua irrealtà in irrealizzazione. Ridotto al monologo, parlando da solo e non sapendo *chi parla in lui*, né *a chi*, né che cosa quell'*in lui* voglia dire, non sfuggirà alla disintegrazione totale che personalizzandosi *almeno* come colui il cui compito è di trascrivere le voci che sente.

Ecco dunque la nuova opzione; si può dire che essa si è fatta sotto la costrizione e nell'urgenza; respinto nella derealizzazione, non si tratta per il bambino di *esprimersi* in parole, ma di personalizzarsi per loro mezzo. Sarà l'*autore*, sia pure. Ma codesta scelta di una mutilazione imposta non può mancare di presentargli *la cosa letteraria* come un confuso assieme di contraddizioni. Obiettivamente, l'autore si pone più in alto dell'attore; soggettivamente, per Gustave, è il contrario. Tra questi due sistemi assiologici vi è incompatibilità pura e semplice. Ma il loro antagonismo non è francamente vissuto: in primo luogo, l'Altro è sovrano: è lui, agli occhi del bambino, che tiene le chiavi della realtà; se il passaggio dall'arte drammatica all'arte letteraria è giudicato un progresso, bisogna che sia vero; la *vera gloria* è quella di Hugo, non quella di Kean. Codesta affermazione dell'Altro, in lui, è tanto più vistosa in quanto è, in profondità e in maniera sorniona, rinnegata dal vissuto: Gustave cade dall'alto nella letteratura, la subisce, prova contro le parole un rancore segreto. Di conseguenza, l'oggetto letterario gli appare dapprima come ambiguo o, piuttosto, come singolarmente deludente. L'ambivalenza di Gustave in quanto concerne la sua

nuova impresa, spicca per l'alternanza dei suoi entusiasmi e dei suoi disgusti. Intravede un soggetto che gli sembra grandioso, e che altro non è, lo sappiamo, che la totalizzazione. A questo livello di astrazione, poco importa che l'impresa totalizzatrice spetti all'autore-attore o allo scrittore: quale che sia il modo di affrontarla, l'opera – è l'essenziale – non sarà meno, per questo, il Tutto preso in trappola. Egli brucia, con le gote in fiamme, si butta a scrivere. La delusione viene col moto stesso della sua penna: non è questo che voleva; intendeva gridare, cadere in deliquio, e che cosa se ne fa di quei muti ghirigori che si asciugano sul suo foglio? Ecco che smette: ricordiamoci Un parfum ripreso, lasciato, ripreso: un giorno di lavoro, un mese senza riaprire il suo quaderno, una settimana per i cinque capitoli seguenti, poi, dopo un nuovo silenzio di cui ignoriamo la durata, due giorni per scrivere i sette ultimi capitoli e la conclusione: si direbbe che si affretti, alla fine, per giungere presto al termine di un compito che lo nausea. Non è del tutto così: diciamo che si abbandona all'ispirazione nella misura in cui questa è oratoria, e le parole lo deludono nella misura in cui si staccano dal suo monologo interiore per diventare – con una transubstanziamento che non manca mai di sorprenderlo – gusci neri d'insetti morti; ambiguità di cui sappiamo le ragioni. Si compiace di spingere fino all'estremo la sua eloquenza, *in pari tempo* la delusione lo invade ed egli stacca la corsa per farla finita al più presto, prima che la noia lo prenda e lo obblighi a piantare tutto, lasciando l'opera interrotta. Non si tratta qui di un'insoddisfazione che ricadrebbe sulle sue insufficienze di autore: il disgusto viene dopo, quando si rilegge. Ciò che sente profondamente, senza tuttavia renderlo esplicito, è l'insufficienza del linguaggio scritto: ogni frase gli appare, sulla carta, come un impoverimento di ciò che egli pretende concepire o sentire e che di fatto non è che la ricchezza sonora – e immaginata – della sua eloquenza. Rileggendo, elenca i propri difetti: tutto accade come se, durante il lavoro, pensasse oscuramente: questo strumento non è fatto per me; e più tardi, come se, rileggendo avidamente la propria opera per trovarvi qualche traccia di talento, concludesse: non sono fatto per suonare questo strumento. Non stiamo a credere che abbia orrore di scrivere: gode, al contrario, di ascoltare le parole che scaturiscono dalla sua testa;

diciamo piuttosto che tale piacere gli è continuamente sciupato dalla necessità di *trascrivere*. E che egli conserva, in quell'epoca, una sorda animosità contro la propria impresa. Animosità, malessere, nascosti sotto l'esuberanza dell'ispirazione: ecco come *vive*, da principio, i suoi rapporti con la letteratura.

Altra contraddizione che, esattamente come la prima e per le medesime ragioni, lungi dall'essere un affrontarsi di principi opposti, si manifesta come un'ambiguità obiettiva: il suo stile *stormisce*, vogliamo dire che esiste, nelle sue frasi, una rimanenza di sonorità: abbiamo numerato, più su, le principali conseguenze di codesta *sovra-udibilità*; ma egli non ignora, nello stesso tempo, che il suo compito di scrittore è quello di avvantaggiare il *visibile* per compensare la comparsa del sonoro e dei suoi accompagnamenti gestuali. Vi è di più: la preminenza del fonema si mantiene in sordina, con tutto ciò che essa comporta, per Gustave, di socialità immediata – è il suo vietato *essere-pubblico* – mentre la struttura del grafema rimanda necessariamente il giovane autore a una solitudine che egli non può assumere – è in effetti quella della irrealtà e non un isolamento *reale*. A questo livello, potremmo dire senza esagerare che l'ambivalenza della sua impresa si traduce in ciò, che essa lo affascina (vertigine del soliloquio e della masturbazione, tentazione perpetua di abbandonare il «riso rabelaisiano», suo nuovo ruolo pubblico, per i malinconici e loschi agi della tristezza, e di portare all'estremo, nell'immaginario, la sua anomalia) e che essa gli fa paura (come per l'appunto l'onanismo e l'impantanarsi in un cattivo umore narcisistico può spaventare un bambino borghese e lardellato di divieti).

Ciò che d'altronde contribuisce a velare codeste antinomie, è che il *pater familias* non ha maggiore indulgenza per i letterati che per gli attori. Certo, il mestiere dello scrittore non disonora, ma non per questo resta meno indegno di un Flaubert. Su questo punto, il pensiero di Achille-Cléophas doveva essere più sfumato: egli ammirava Montaigne, suppongo, poiché lo cita in una lettera a Gustave. E Voltaire. Se avesse acquistato, per una qualche ammonizione soprannaturale, la certezza che il suo secondogenito avrebbe uguagliato più tardi l'uno o l'altro di quei grandi uomini, si sarebbe forse



lasciato intenerire, ma era fin troppo sicuro del contrario: suo figlio non aveva un cervello molto a posto, non si sarebbe mai innalzato al livello di quei moralisti. Il medico-filosofo, che si piccava anche lui di scrivere bene – e lo provano le eleganze studiate della sua tesi – giudicava contemporaneamente che la letteratura è alla portata di tutti (una buona intelligenza coltivata e che conosce bene la propria lingua materna, è sempre capace di buttar giù un biglietto o di architettare un discorso) e che bisogna avere una testa solida, un'intelligenza acuta, essere un geniale osservatore delle umane costumanze per osare, senza ridicolo, specializzarsi. Su questo punto, Gustave è perfettamente edotto. Suo padre non ignorava che egli scriveva e non vi vedeva niente di male, purché gli studi del giovinetto non ne soffrissero; senza dubbio avrebbe accettato l'idea che suo figlio, diventato medico, sotto-prefetto, procuratore o notaio, dovesse pubblicare un giorno, a proprie spese, un libriccino di poesie redatte a tempo perso, ma non concepiva che si potesse consacrare la vita a codesta occupazione futile. Così, il divieto rimaneva e il bambino, che ne era cosciente, sentiva bene di restare, scrivendo, sul piano dell'immaginario, e di fare per giuoco lo scrittore: l'aspetto ludico di tale attività lo distoglieva dall'approfondire i suoi aspetti contraddittori. Siccome non incontrava nei suoi genitori lo stesso inflessibile rifiuto che avevano opposto alla sua vera vocazione, Gustave non provava né la passione né il trasporto sadico e masochistico che allora lo tormentava, non sognava più di affermarsi contro di loro con la «gloria del discolo»: agli inizi, quanto meno, si limita a vivere in concubinaggio con la letteratura, senza decidere se è fatto per essa o se, come ben presto dirà, l'Arte è la più sublime e la più deludente illusione; non teme neanche che gli si vieti un giorno di consacrarsi. In ogni caso, se una proibizione c'è, questa non avrà il carattere di un anatema; si potrà combatterla o aggirarla (vedremo più tardi la lotta senza quartiere che opporrà Gustave a suo padre, e l'attività passiva del primo all'attivismo volontaristico del secondo); meno minacciata, questa nuova occupazione non ha la fragilità lacerante della precedente; egli è meno tentato di aggrapparvisi disperatamente. È per questi motivi che non si affretta di gettare la sua seconda sfida in faccia alla famiglia – «Sarò lo scrittore» – e d'impegnare con precipitosa solennità

tutto intero il proprio avvenire. Scrive tra parentesi, come viene viene, senza troppo preoccuparsi di sapere perché, né di forzare le proprie intenzioni immediate: la letteratura è un gioco malinconico e solitario, egli vi gioca in mancanza di meglio, senza un piacere veramente puro, ma senza ignorare che, mentre egli finge di scrivere, qualcuno o qualche cosa, in fondo a lui, sta prendendolo sul serio – ciò che provoca in lui, più che gioia, una profonda preoccupazione.

Ecco dunque un bambino che si era lanciato in una formidabile impresa, alla quale si credeva votato. Lo si svia, è costretto a specializzarsi in un'attività che corrisponde, secondo lui, a una fase inessenziale della prima; scriveva come inchiodava le tavole del suo teatro: per recitare. Questo mezzo per raggiungere un mezzo gli diventa il suo fine insuperabile; il trauma sarebbe appena più forte se, per aver piantato chiodi prima di recitare *Poursôgnac*, si fosse ritrovato, all'improvviso, falegname. La metamorfosi è in ogni modo più radicale, poiché egli è rimandato dalla socialità all'autismo, e scopre in sé, senza troppo sapere *chi* li pensa, un confuso brulichio di pensieri che gli fanno orrore. Con questo, il suo problema essenziale sembra perdere ogni possibilità di essere risolto: egli doveva farsi istituire dagli altri come centro di derealizzazione *nel proprio corpo*. Finito; il corpo è reso alla propria realtà animale, l'irrealtà rimane nella sua anima. Lo si spoglia dalla sua grande voce comica, dei suoi gesti buffoneschi, sente la frustrazione nel disgusto per ogni parola che traccia. Scontento, inquieto, pensa in ogni attimo che gli si è fatto abbandonare la preda per l'ombra. Se la cosa sta così, una domanda s'impone: perché si ostina a scrivere? Perché tanta fatica? tante pagine appassionatamente scarabocchiate? Se la letteratura è un *pensum*, perché la fa di così buona voglia? Altri, senza dubbio, avrebbero piantato tutto, salvo a diventar pazzi o imbecilli. Per quale sublime o stupido eroismo, Gustave si ostina a seguire una strada di cui crede di sapere che non lo condurrà in nessun luogo? Come può, nella medesima opera, indicarci chiaramente i suoi disgusti di scrittore e esclamare ad un tratto: «Voi non sapete forse qual piacere sia comporre! Scrivere, oh, scrivere, è impadronirsi del mondo, dei suoi pregiudizi, delle sue virtù, e riassumerli in

un libro; è sentire il proprio pensiero nascere, crescere, vivere, sollevarsi sul proprio piedestallo e restarvi per sempre».\*\*\*\*\* Ciò non si può comprendere a meno che la seconda castrazione non sia stata all'origine d'una *conversione* progressiva. È ciò che dobbiamo studiare adesso.

---

\* «La bella spiegazione della *grandiosa* costipazione», che ci è stata conservata e che Bruneau ha riprodotto integralmente, è senza dubbio datata 1830-'31. Io tendo a non vedervi che uno scherzo – come ne scrivono spesso i bambini, senza perciò pretendere alla gloria letteraria. Essa sottolinea tuttavia l'orrore puritano di Gustave per le funzioni naturali e, contropartita necessaria del suo disgusto, la sua inclinazione sadica e masochistica (cfr. il capitolo precedente) per l'ignobile *scatologico*: ritroveremo codesta attrazione verso il «sublime del basso» di cui la merda resta ai suoi occhi il simbolo migliore. L'influsso di Molière non è dubbio: chi parla è un Diafoirus. Altrimenti detto, è Gustave che recita la parte di Diafoirus per ridicolizzarsi ridicolizzando la medicina. *Beninteso*, suo padre non è preso di mira, suo padre è un *grande* medico, ecc. Ciò non toglie che questo sia il primo dei numerosi scritti in cui Gustave rivela l'ambivalenza dei propri sentimenti. Rilevo anche l'accostamento – che colpirebbe a giusto titolo un'analista – del «mare che non produce schiuma» e della madre che non fa più figli (*mer*, mare; *mère*, madre. [N.d.T.]), doppia metafora per significare il corpo che non può più defecare. In nessun luogo la relazione di reciproca simbolizzazione tra «madre» e «mare» è più evidente, ma bisogna aggiungervi qui un terzo termine che è la merda, perché il bambino maledetto si vendica assimilando il *nobile* parto dell'*ignobile* defecazione. E beninteso se stesso a uno stronzo che si «fa» e che si abbandona.

\*\* Scriveva, senza dubbio, in collegio, durante la settimana, e faceva le prove la domenica.

\*\*\* Si fa beffe della medicina, in «La Bella spiegazione...», ma la sua intenzione resta nebulosa, tanto più che Achille-Cléophas non doveva risparmiare, in famiglia, i cattivi medici. Il bambino può dunque persuadersi, entro una certa misura, di imitare il medico-filosofo. Soprattutto, egli non lo prende specificamente di mira nel suo ruolo di padre. Tutto accade in un benevolo chiaroscuro.

\*\*\*\* Non voglio intendere con queste parole un pensatore o un filosofo, ma esattamente un autore di cui il mondo sia l'argomento permanente. Tali sono, fra gli altri, Victor Hugo e Jules Verne.

\*\*\*\*\* Non si può ingannarsi più di così: non che codeste attività siano delle illusioni, come non lo sono neppure gli oggetti sui quali si esercitano. Ma codeste realtà sono mezzi d'irrealizzazione: il fondale sarà «una casa» immaginaria, dunque, lungi dal cedere il proprio essere all'apparenza, è l'apparenza che la contagia del suo non-essere, l'impresa intera è derealizzata. A condizione, beninteso, che l'opera totale sia il prodotto d'un solo. La divisione del lavoro, nei veri teatri, porta in sé nell'impresa stessa dell'irrealizzazione alcune zone di realtà: i macchinisti concorrono a un'operazione il cui scopo è l'esibizione dell'immaginario, ma questo aspetto del loro lavoro è, per essi, del tutto marginale: sono operai che lavorano per un certo salario.

\*\*\*\*\* Ernest vi ha collaborato almeno una volta.

\*\*\*\*\* Forse Caroline svolgeva la mansione di copista.

\*\*\*\*\* Stendhal, *Souvenirs d'Égotisme* (in «Pléiade», *Oeuvres intimes*, p. 1443).

\*\*\*\*\* Si dirà che il «*Garçon*» è una creazione collettiva. È vero. Ma bisogna anche sapere – ci torneremo su – quel che s'intende con ciò.

\*\*\*\*\* La frase concernente il vaiolo non ha, a dire le cose come stanno, nessun senso. Quella sulla gente appare, nella sua prima metà, collegarsi vagamente al tema proposto: la gente non ha bisogno di capirsi per «andare avanti»... (Il cosmo obbedisce a leggi rigorose che non conosce) ma un'incredibile

fuga di pensieri (questo le impedirà di morire?) conduce Gustave a contraddirsi – almeno in apparenza. Ne è tanto cosciente che si ferma di netto: «Perdio...».

\*\*\*\*\* Parole tracciate sulla copertina di un quaderno che comprende *Matteo Falcone, Chevrier et le roi de Prusse, Le Moine des Chartreux*, *Mort de Marguerite de Bourgogne*, *Portrait de Lord Byron*, *San Pietro Ornano*.

\*\*\*\*\* Ed. Charpentier, pp. 42-102.

\*\*\*\*\* Bruneau, *op. cit.*, p. 59, ecc.

\*\*\*\*\* Vedremo più tardi che l'aspetto audio-visuale del linguaggio è all'origine del suo gusto per i giochi di parole.

\*\*\*\*\* Appartengono bensì l'uno e l'altra alla medesima categoria.

\*\*\*\*\* La scelta fondamentale degli artisti è polivalente, nell'infanzia, perché è prima di tutto scelta del *ludico* e della derealizzazione attraverso l'immaginario. Circostanze esteriori, interiorizzandosi, la precisano e la orientano, ma essa rimane sempre *plurale*.

\*\*\*\*\* 15 aprile '38, a Ernest: «Ho finito ieri un Mistero che richiede tre ore di lettura. Soltanto il soggetto è degno di stima...».

13 settembre del medesimo anno: «Il famoso Mistero, che ho fatto in primavera, richiede da solo tre ore di lettura continua di un inconcepibile pasticcio o, come avrebbe detto Voltaire, flauberticcio...».

Si noterà l'importanza della lettura orale: Gustave ha *cronometrato* il suo testo. D'altronde aggiunge: «(per la prossima visita che mi farai)... ho di che seccarti con le mie produzioni per un lungo periodo di tempo, più rumoroso che piacevole».

Inconcepibile flauberticcio, lettura più rumorosa che piacevole: queste parole non devono trarci in inganno; siamo abituati all'insincerità di Gustave, alla sua falsa modestia. Dopo tutto, non è poi tanto disgustato da *Smarh*, in quell'epoca, poiché medita di leggerlo al suo amico. Resta il fatto che le parole, stavolta particolarmente violente, tradiscono, malgrado tutto, la sua paura di aver fallito l'opera. Senza dubbio, contava sull'ammirazione di Ernest per convincersi che era riuscita.

Come si vede, il grande disgusto di scrivere è proclamato, nel mese di luglio, in sandwich fra altre due lettere che lo chiariscono.

\*\*\*\*\* Il paragone fra il lavoro dell'artista e la masturbazione torna spesso sotto la sua penna: «Masturbiamo la vecchia arte fin nel più profondo delle sue giunture». «Finalmente l'erezione è arrivata, signore, a forza di frustarmi e di manostirparmi», ecc. cfr. Roger Kempf: «La doppia scrivania», in *Cahiers du Chênevis*, ottobre 1969.

\*\*\*\*\* Non dico che la solitudine sia imposta *in essenza* allo scrittore: esistono delle forme *sociali* di creazione letteraria; una di esse è la collaborazione. Ve ne sono altre: la rivoluzione culturale può condurre alla produzione collettiva di un'opera scritta (come, altrettanto bene, a contestare l'arte in nome della creazione pratica). Descrivo la situazione più comune nell'Ottocento, simbolizzata dal fatto che molti scrittori, per isolarsi al massimo (come Balzac o George Sand) lavorano *di notte*, quando il sonno abolisce la società che li circonda (Stendhal, alzandosi all'alba, rende manifesto di appartenere ancora ai secoli classici e di prolungare l'atteggiamento letterario del Settecento fin nei tempi della solitudine «romanticistica»).

\*\*\*\*\* «Se mi azzardo a mostrare (queste pagine) a un piccolo numero di amici, sarà una prova di fiducia...» (*Un parfum à sentir: Deux mots*). «Forse riderai più tardi... quando getterai lo sguardo sui pensieri d'un povero ragazzo che ti amava sopra tutte le cose e che aveva già l'anima tormentata da tante sciocchezze» (*Agonies*: dedica ad Alfred). «E poi, il Cristo pianse... e Satana, scoppiando in una risata più orribile di quella della morte...» (Ivi, Conclusione). Ecc. ecc.

\*\*\*\*\* Fine di *Un parfum à sentir*.

#### 4. Scripta manent

La conversione appare qui come una fase della personalizzazione: non si tratta più soltanto d'interiorizzare ciò che si subisce, e nemmeno di assumerlo nell'unità dello stress; nel caso di Gustave, si tratta inoltre di *accompagnare* l'impulso che gli fa compiere un testa-coda brutale, di dirigerlo a poco a poco e, dopo una rotazione di 180°, di assumerne la situazione, superandola verso un *altrove* definito e proposto da una opzione nuova e spontanea, come se questo scompiglio dovesse essere la grande occasione della sua vita.

Prima di tutto, una precauzione: la letteratura, in Gustave, nasce da una vocazione contrariata, essa ne porterà sempre il segno. Ma ricordo che codesta vocazione originaria non era in nessun modo un dono, nel senso in cui si è avvezzi ad assumere questo termine: non si trattava né di una plenitudine, né di una capacità, ma di un bisogno; Gustave, come attore, non è dotato; \* se recita, è per lanciare un appello di essere, sfruttando i mezzi a disposizione, cioè a dire la propria derealizzazione. Ma, si dirà, non rimpiange, lui stesso, di non essere stato incoraggiato? Ben diretto, non poteva imporsi al pubblico e conoscere la gloria sulle tavole del palcoscenico? Rispondo che la domanda è priva di senso: Gustave, per l'appunto, non è Kean, e lo sa benissimo: figlio di famiglia, la sua vocazione primitiva è nata *per essere contrastata*. E se si fosse ribellato? Se fosse fuggito dalla dimora paterna? Allora non sarebbe stato *quel* Gustave, di cui sappiamo che ogni rivolta attiva gli era proibita. Non possiamo fare che una sola domanda sensata: l'attore dilettante che egli è *stato* – davanti ai suoi compagni, alla sua famiglia e ai suoi colleghi – quando recitava i suoi ruoli favoriti, il «*Garçon*», l'Idiota, il buon Gigante, l'Eccessivo, o San

Policarpo – che cosa voleva? era convincente? Per saperlo, dobbiamo tenerci alle testimonianze di coloro che l’hanno visto. Esse sono variabili, da un testimone all’altro e, per taluni, da un momento all’altro: egli ha talvolta affascinato o preoccupato: i Goncourt, dopo la danza dell’Idiota, restano sbalorditi; suo padre si spaventava, quando egli imitava il Giornalista di Nevers. Egli trascina talvolta – donde il suo ascendente sui suoi condiscipoli – ma soprattutto stanca; e poi, si fa presto a indovinarlo: Jules e Edmond hanno sentito presto nella sua recitazione qualcosa di stridente e di falso che uccideva l’illusione. Più tardi, né Laporte, né Lapierre, credevano a Policarpo o al Gigante: si fingevano convinti, per amicizia, per fargli piacere. Ma l’essenziale, qui, è che egli è fatto per incarnare *un solo* personaggio – perché tutti i suoi avatar si rassomigliano – non esattamente il suo, ma la *persona* che vuole apparire agli occhi degli altri e che descriveremo in un prossimo capitolo. Così, la sua primitiva vocazione non sembra ormai quasi altro che la più semplice e immediata reazione alla sua derealizzazione: e intendo bene che questa, come pure la sua passività costituita e il suo pitiatismo, avrebbero potuto servirgli se fosse salito sul palcoscenico. Ma, oltre al fatto che codeste determinazioni non sarebbero state sufficienti, ognuna di esse è, prima di tutto, negativa. Per tal motivo l’attore rifiutato, in lui, non poteva disturbare lo scrittore debuttante, al modo in cui una geniale esuberanza, un eccesso di energia orientata, avrebbero potuto in ogni istante deviare la sua ispirazione o contrariare il suo lavoro letterario. Poco danno: a mala pena un vuoto, un successo mancato, una nostalgia. La nuova soluzione racchiude in sé la soluzione vietata, si fa negazione e, per ciò stesso, rischia di meglio avvicinarsi alla positività; nel medesimo tempo che essa *sussiste in* questo superamento, il quale cambia i termini stessi del problema, la prima vocazione *coesiste con* esso, senza istituzione né autentica, come bisogno selvaggio di recitare i ruoli pubblicamente, ciò che, in certo modo, consente alla scrittura di essere più rigorosa, meno eloquente, poiché le improvvisazioni di Gustave gli permettono di decomplessarsi con la voce.

All’origine dunque, la letteratura appare come una soluzione di rimpiazzo, insieme urgente e dubbia. Il problema resta il medesimo: questo bambino

non è sicuro di nulla; forse immagina di esistere; come dare all'immaginazione una consistenza che lo riavvicini al reale? Qualcosa tuttavia è cambiata nei dati; la castrazione procurata dal rifiuto ha relegato Gustave in un altro settore dell'irreale: quello delle immagini che si chiamano impropriamente «mentali» e che il romanticismo ha battezzato il dominio del «sogno». Fin qui, è evidente che egli già sognava, ma senza dare uno *status* particolare alle sue fantasticherie: prese fra le estasi\*\* e la commedia,\*\*\* le immagini fuggitive, a brandelli, apparivano e scivolavano nell'oblio secondo i capricci di un monologo interiore (vi torneremo su) che restava abbastanza povero. All'inizio, egli non pensa affatto a fare di codesta serie d'immagini la materia della sua arte. Perché è attore. A Ernest, al contrario, abbandona volentierissimo le proprie esercitazioni di scrittore: «Se vuoi che ci associamo per scrivere, io scriverò commedie e tu scriverai i tuoi sogni, e siccome c'è una signora che viene da papà e che ci racconta sempre delle sciocchezze, io le scriverò». La divisione del lavoro è chiaramente indicata: a me l'arte drammatica, a te la letteratura.\*\*\*\* Colpisce il fatto che il sogno – che qui bisogna intendere nel senso di fantasticheria poetica – non gli appaia dapprima come degno di essere trascritto se non nella misura in cui è quello di un altro. Ernest lo metteva a parte, senza dubbio, dei propri progetti d'avvenire, dei propri desideri, dei propri rimpianti; forse arrivava fino ad inventare delle storie malinconiche e dolci, di cui egli stesso era in ogni caso il personaggio principale. Si sa che era un poco più anziano di Gustave: a dieci anni non è troppo presto per sognare passioni tenere, un amore cavalleresco. Il giovane Chevalier era dunque in quell'epoca più romanzesco, più «romantico» di Gustave? Questi, nel 1831, fa già vedere di possedere una cultura abbastanza estesa, ma esclusivamente *classica*. Ci figureremo che il suo amico gli confidasse le sue giovani emozioni? È verosimile. Evidentemente, la satira burlesca dei pizzicagnoli in divisa che Ernest scriverà poco dopo sotto il titolo *Soliloque d'un Garde national* – e che offre come contributo alla decima serata del giornale *Art et Progrès* – non sembra indicare in lui una forte propensione alle meditazioni poetiche, ma, benché il personaggio che parla in prima persona sia un ridicolo *composto* senza alcuna proiezione lirica dell'autore, l'io di Ernest

sembra più strutturato, più affermativo, di quello di Gustave (quale appare nel *Voyage en enfer*), ed anche più ristretto. Quell'io può benissimo abbandonarsi a un onirismo guidato, senza smarrire mai la propria vigilanza. Sembra proprio, d'altronde, che il futuro procuratore si sia abbandonato, fra il '39 e il '40, alle malinconie di un romanticismo borghesizzante: legge Rousseau, \*\*\*\* ammira George Sand, prova effusioni religiose, \*\*\*\*\* si abbandona a singhiozzi rumorosi, manda a Gustave scandalizzato epistole gravi e poetiche sull'amicizia, \*\*\*\*\* e, curiosamente, a dieci anni di distanza, rimanda a Gustave la proposta che questi gli aveva fatto nel '31 : «Tu mi dici di dirti quali sono i miei sogni». \*\*\*\*\* A quest'epoca Gustave gli rimprovera altezzosamente il tono elegiaco delle sue lettere: «Ma che avevi, il giorno in cui mi hai scritto? Ignori ancora che, secondo la poetica della scuola moderna (poetica che ha sulle altre il vantaggio di non esserne una), il Bello si compone sempre di tragico e di buffonesco? Quest'ultima parte manca nella tua lettera». \*\*\*\*\* Sapremo più tardi, da una lettera che Gustave indirizza a sua madre nel 1850, che «anche Chevalier è stato artista: portava uno stiletto e sognava \*\*\*\*\* trame di drammi». «Come Anthony», preciserà la *Préface aux Ultime Dernières Chansons*. Insomma, è molto verosimile che Ernest sia passato da una voluttuosa e cupa tristezza a una ferrea serietà: perfetto esempio di ciò che Drieu chiama «borghesia sognante». L'importante è che Gustave, sognatore clandestino, scopra il sogno attraverso le confidenze orali di un altro, come se l'abbandono a se stesso, l'intimità dolce-amara con sé, gli venissero dall'esterno attraverso il discorso e gli scoprissero dal di fuori, alla luce dell'alterità, i propri madori e la losca promiscuità con se stesso. Era necessario: il suo Ego non era abbastanza fortemente strutturato perché egli si assumesse il discorso anonimo che si svolgeva in lui con le parole degli altri. È vero tuttavia che il bambino, nel '31, pur riconoscendo che il sogno fornisce i materiali alla letteratura, non intende coltivare i propri sogni né, soprattutto, stenderli per iscritto, sia che non creda di averne, che li giudichi indegni della trascrizione, o che ritenga inferiore il genere letterario. Lo si direbbe un dialogo di sordi, tra un estroverso – Gustave, unicamente preoccupato di scoprire «la gente, i suoi pregiudizi e le sue virtù» – e un introverso, Ernest,



attento ai soli movimenti del proprio cuore. Si sa che codesta apparenza non resiste all'esame: Ernest si adatterà molto bene alle realtà della propria vita; l'estroversione di Gustave non è in realtà che l'imperialismo di un'introversione conquistatrice. Non resta men vero che, negli anni Trenta, il cadetto Flaubert vuole conquistare l'obiettività attraverso il teatro e rimanda il suo amico all'esibizione dell'anima, cioè a dire alla sua soggettività.

Ora, dopo la castrazione del divieto e l'entrata in collegio, Gustave, al quale poco prima si è letteralmente *tagliato il fiato*, si trova condannato, suo malgrado, alla vita interiore, cioè a dire a una derealizzazione che non può esteriorizzarsi né coi gesti né con la voce. La famiglia rifiuta la sua vocazione e, lo conosciamo, egli si sottomette con rancore. *Anche in lui*, il suo universo derealizzato non postula più di esprimersi con rumorose espansioni; fra l'interiorità e l'esteriorizzazione, la corrente è interrotta. Quanto ai suoi compagni, si immagina che lo spiino; se le ebetudini o le estasi lo sorprendono in classe, mentre studia, ed essi se ne accorgono, scoppiano a ridere: la derisione paterna lo perseguita fin sui banchi del vecchio istituto. L'inversione è completa: il suo vano desiderio di realizzare la propria irrealità lo spingeva a comunicare ciò che sentiva e, per la via di una diretta conseguenza, a *sentire per comunicare*. L'universale ostracismo, ora, interiorizzato in divieto maggiore, lo obbliga a considerare i movimenti del suo cuore o della sua mente non comunicabili. In realtà, non si tratta che di un imperativo ipotetico: se non vuoi che ci si faccia beffe di te... Ma l'orgoglio e il radicalismo di quell'anima ulcerata hanno presto fatto a trasformarlo in imperativo categorico: noi conosciamo come vanno queste cose, e come la vittima vuol spingere fino al limite la propria crudele obbedienza per farsi carnefice dei suoi carnefici. Gustave va ancora più lontano e, per rancore, trasforma il divieto in impossibilità: ciò che egli sente, è *per principio* indicibile: gli uomini non comunicano tra loro. È un proporre per se stesso l'immaginario interiore, perché, per essersi ripiegato su di sé, Gustave non resta, per questo, meno derealizzato. Ma, contemporaneamente, per un processo intenzionale d'auto-difesa, è un valorizzare, contro il nemico vincitore, l'immaginario in quanto nonreale e non-essere. Ritirarsi in sé, per il bambino, non è ritrovare la propria verità

contro l'universale menzogna, mettere un termine al dubbio con l'affermazione di un *Cogito*: è fuggire il reale che si rifiuta, fuggire le quattro mura dell'internato in cui si è rinchiusi, non attribuendo valore che alle fantasmagorie che lo ossessionano, nella misura stessa in cui esse non sono suscettibili di venir trasmesse attraverso l'espressione. Il bambino immaginario ha cercato, fin qui, di zavorrare le proprie immaginazioni di obiettività, socializzandole; dopo il suo smacco clamoroso, rovescia il proprio movimento, si procura sentimenti immaginari, oppure soddisfa i propri desideri con immagini, *per assumersi il proprio esilio*, per non essere come gli altri, per non essere più affatto reale, per sfuggire alla realtà che lo racchiude: è un rivendicare la propria anomalia e trasformarla in mistero. La non-realtà lo terrorizzava; s'incanta, ora, a irrealizzarsi, invisibile, inaudibile, in mezzo agli «imbecilli» che lo circondano, ma poiché i suoi giochi intimi non sono per principio *sonorizzati*, e egli ha spezzato i legami che li univa alla sua esibizione, ne risulta, è evidente, una modificazione della loro struttura. L'immagine – quella che chiamo altrove la coscienza immaginante – non è più la previsione del ruolo o il suo prodotto, ma si riferisce più alla pubblica *rappresentazione*. E se l'*analogon* superato verso... si trova ancora – come in tutti – nei movimenti del corpo umano, questi diventano impercettibili, o anche semplicemente abbozzati, del resto interessano raramente il corpo intero, ma piuttosto certi organi in particolare: globi oculari, estremità digitali, corde vocali. È questo, precisamente, l'*analogon* delle immagini dette «mentali». Ma bisogna anche vedere che l'intenzione immaginante è rovesciata: essa era centrifuga e presentava *agli altri* uno scenario con dentro Gustave. Ora diviene centripeta. Non che essa non miri a un *esterno* assente o inesistente, ma vi mira per *circondarne* il bambino immaginario, per stabilire un bastione intorno a lui, per circondare quell'Ego fittizio di presenze fittizie che gli siano omogenee. Diciamo, se si vuole, che l'intenzionalità si mostra qui doppia: l'oggetto immaginario, avendo perduto la sua dimensione sociale (e, di conseguenza, *rifiutandola*), non è proposta nella sua obiettività che per confermare l'Ego derealizzato nella sua fittizia soggettività. È questo precisamente che si chiama autismo: quell'affinità del fantasma silenzioso e

di tutta la fantasmagoria col testimone fantasmatico che si trova al centro della parata, di maniera che, per reciproca convenienza, le immagini confermano il loro immaginario produttore *nel suo essere* (irreale) quanto egli le conferma nel loro; in questo circuito, la realtà come negazione dell'irreale è radicalmente scartata e l'*apparenza d'essere* viene appunto alla fantasmagoria dal fatto che il suo testimone non esiste che in apparenza e non può, di conseguenza, opporre loro il suo essere reale nel medesimo istante in cui le produce. \*\*\*\*\* Diciamo, per essere brevi, che il problema dell'essere *non si pone più*, nella misura in cui il bambino si risolve a non tener conto, in questo universo di cui è il centro, se non dell'*essere dell'apparenza*. Cionondimeno sussiste in lui un malessere assolutamente reale ed è attraverso una tensione costante che egli può mantenere la finzione contro l'onnipotente e proteica realtà. Sia che *si immagini* nelle Indie, favoloso rajah, sovrano della Roma antica, o cavaliere barbaro, galoppante al seguito di Attila, o, semplicemente, amante follemente amato di una gran dama esotica, ha bisogno, per puntellare codesta evanescente serie d'immagini, di elementi solidi e materiali, attraverso i quali egli la produce, e che siano come le radici e il tronco di codesta prodigiosa e fragile fioritura, ora in funzione di *analogon*, ora incitanti, con la loro ambiguità a superarli verso l'immagine visuale o auditiva, ora, quando tutto barcolla, capaci di sostenere l'edificio con la loro consistenza di *cose*. Lo si è compreso; questi sostegni non possono essere, in lui, che le *parole degli altri*, o, se si preferisce, il linguaggio *in quanto altro*, tale che altri l'hanno depositato in lui: i pesanti vocaboli imparati, in quanto essi offrono all'altro il loro significato e volgono verso Gustave la loro opaca materialità. E non basta: bisogna anche intendere che quella inversione si estende adesso fino al Verbo. Attore immaginario, il bambino immaginava – prima delle rappresentazioni pubbliche – la propria voce in atto di farsi udire dagli spettatori, dava a se stesso le loro orecchie per ascoltarsi, toglieva a prestito i loro occhi per vedersi: insomma, l'immaginazione era comandata dall'attività passiva. Ora, il *visuale* è subito nella misura stessa in cui è prodotto: Gustave è nelle Indie, non si offre più in spettacolo; sono gli uomini, i templi, le montagne, che *si danno a vedere*, egli li riceve, ne gode.

E, parallelamente, le parole sono introverse: egli non le convoca affatto come *dette* e gettate verso l'altro, ma come intese e viste da lui stesso, come occupanti subite; nel *vocabolo-pathos* si verifica una contrazione della diade audio-visiva, i due aspetti si compenetrano a vicenda: in realtà, nell'audio-visivo del piccolo attore la separazione dipendeva prima di tutto dal fatto che l'*udibile* era preso di mira nell'altro come risultato di un'attività, mentre che il *visibile*, come parola, non era che il *mezzo subito* dalla futura dichiarazione. Dacché i contatti sono interrotti, l'onda del vissuto trasporta le parole quali sono state *ricevute*, impenetrabili e belle, mentre si pronunciano da se stesse, quali sono state lette dal bambino o dette dinanzi a lui: la memoria restituisce l'una e l'altra dimensione in una unità indissolubile; è veramente un «ascoltare-vedere. L'orecchio vede, l'occhio ascolta, è questa la struttura «mentale» della parola subita, che non si spezzerà se non al momento della prassi, quando bisognerà scrivere o parlare. \*\*\*\*\* Conviene d'altronde lasciar la parola a Gustave: egli si è perfettamente spiegato su questi esercizi spirituali, in *Novembre*. «In collegio» ci dice «sognava le passioni, avrei voluto averle tutte.» \*\*\*\*\* Il carattere autistico di codeste ruminazioni si è confermato da queste righe di una forza innegabile: «Di tutto ciò che seguirà, nessuno ha mai saputo nulla, coloro che mi vedevano tutti i giorni non più degli altri; essi erano, in rapporto a me, come il letto sul quale dormo e che non sa nulla dei miei sogni.» \*\*\*\*\* Questa immagine *reificante* la dice lunga sulle disposizioni di Gustave in riguardo a chi gli stava intorno: si noterà che egli paragona i suoi sogni a occhi aperti a quelli che fa nel sonno; fantasticare è quasi dormire. Più avanti, d'altronde, insiste sulla paralisi che lo impaccia in quei momenti di onirismo guidato: «Ecco un dormiente caos di mille principi fecondi, che non sapevano come manifestarsi né cosa fare di se stessi... ero, nella varietà del mio essere, come un'immensa foresta dell'India, profumi e veleni, tigri, elefanti... dèi misteriosi e deformi, nascosti nel fondo delle caverne... ampio fiume... isola di fiori..., cadaveri fatti verdi dalla peste. Amavo tuttavia la vita, ma la vita espansiva, radiosa, raggiante; l'amavo nel galoppo furioso dei destrieri... e, in mezzo a tutto, *restavo senza movimento; fra tante azioni che vedevo, che anzi facevo sorgere, restavo inattivo, inerte*

*come una statua circondata da uno sciame di mosche che ronzano alle sue orecchie e che camminano sul suo marmo*».\*\*\*\*\* Così, la fantasmagoria più scatenata ha come correttivo indispensabile, in lui, l'immobilità più assoluta: egli si abbandona alla sua passività costituita. Sordo, muto, cieco e strettamente legato, rompe i contatti col mondo esterno e si lascia scivolare in una intimità solipsistica con la propria vita, il proprio calore corporeo, la propria carne: presenta, d'altronde, la notte come il completamento di questo ritiro: «E quando la sera era venuta, quando eravamo tutti distesi nei nostri letti bianchi, con le nostre bianche tendine, e che solo l'istitutore camminava in lungo e in largo nel dormitorio, come mi chiudevo ancora di più in me stesso, nascondendo con delizia nel mio seno quell'uccello che batteva le ali e di cui sentivo il calore. Mettevo sempre molto tempo ad addormentarmi, ascoltavo le ore suonare; più erano lunghe, e più ero felice...».\*\*\*\*\*

Riavvicinando questi brani, si è costretti a convincersi che Gustave non vuol descriverci le malinconiche fantasmagorie, senza tregua interrotte, di un adolescente «adattato», bensì uno stato quasi nevrotico, certamente intenzionale, ma che trascendeva la sua intenzione chiara, e subito nella misura stessa in cui si è prodotto. Quando ne viene tratto fuori, d'altronde, i *Mémoires* ci descrivono il suo smarrimento stupido: sembra che l'abbiano svegliato da un sonno profondo: non sa più dov'è, né chi è per davvero. Gli è che, quando «si richiude su se stesso», cioè a dire sulla sua irrealtà interiorizzata, egli eseguisce nel rancore la sentenza che gli altri hanno emesso su di lui: il *letto*, che è il centro di tutte queste descrizioni, è insieme il simbolo di codesta evasione nell'ipnosi e, curiosamente, del suo odio per l'ambiente che lo circonda; non soltanto esso rappresenta la famiglia e i collegiali, trasformati di colpo in un pagliericcio, ma inoltre il ragazzo, nei suoi momenti di onirismo, *fa lettiera* dei suoi familiari e si rivolta su di loro: la coscienza umana è il sogno; coloro che non sognano, Gustave li contagia dell'opacità tenebrosa della materia inorganica. Non si può che applaudire a questo giuoco di bussolotti, preludio di un rovesciamento più radicale ancora, di cui avremo da rendere conto nel terzo tomo di quest'opera; ciò che Gustave fugge, in realtà, è lo sguardo derealizzante degli altri – di *un* altro, soprattutto – insomma la sua è una coscienza acuta

che decide sovraneamente di ciò che è reale e di ciò che non lo è. Ma, non appena installato nel suo soliloquio, egli trasforma immaginariamente codesta lucidità in ottusa incoscienza, e il reale in massa di torpori: ecco il chirurgo filosofo disarmato. Non senza una tensione logorante: il bambino è *invaso* dall'immaginario, e tuttavia gli occorrono tutti i suoi sforzi per mantenersi irrealizzato: «non sfruttando io l'esistenza, l'esistenza sfruttava me; i miei sogni mi affaticavano più dei grandi studi...».\*\*\*\*\* Si tratta, contemporaneamente, di un abbandono alla passività e di un esercizio spirituale: perché l'immaginario trionfi, bisogna che si conservi in stato di *distrazione permanente* in rapporto alla realtà. E, soprattutto, bisogna che egli superi, assumendola, la propria derealizzazione per trasformarla in *irrealizzazione*. L'io che egli raggiunge quando si «richiude in se stesso» è, in effetti, Gustave ne conviene, una pura immagine: «... m'immaginavo di essere grande, m'immaginavo di contenere un'incarnazione suprema, la cui rivelazione avrebbe meravigliato il mondo, e quelle lacerazioni erano la vita stessa di Dio che portavo nelle mie viscere...». Ecco dunque l'Ego, col quale egli ha così spesso appuntamento: un'incarnazione suprema, e il Dio che vi s'incarna, non potendo né l'uno né l'altro di codesti augusti personaggi essere raggiunto che da uno sforzo di irrealizzazione. Quando si stanca, quando il filo si rompe, egli ricade nella sua smarrita mediocrità: «Sono più vuoto, più concavo, più triste, di una botte sfondata da cui si è bevuto tutto»;\*\*\*\*\* e, dopo un'estasi panteistica: «... rapidamente mi ricordai che vivevo, tornai in me, mi posi in cammino, sentendo che la maledizione mi riprendeva, che rientravo nell'umanità; la vita mi era tornata, come alle membra gelate, attraverso la sensazione della sofferenza...».\*\*\*\*\* In questo bel brano, Gustave è formale: ritrovare la «vita» è ritrovare la maledizione di Adamo, è rientrare nel proprio guscio umano. Il ragazzo esita fra due interpretazioni di questo ritorno disgustoso. L'una, insopportabile, è più vicina alla verità: egli ricade nella sua «anomalia» – che altro non è se non l'insieme delle sue carenze personali – insomma, nella sua sub-umanità; in tal caso, il sogno è evasione e compensazione: egli fugge la propria inferiorità, irrealizzandosi in un Dio incarnato. L'altra interpretazione, è l'orgoglio che gliela suggerisce: questi

tristi risvegli lo fanno ricadere *nell'umanità*. Ne era dunque uscito? Sì: perché egli è padrone dell'Immaginario. Bisogna supporre qui un rovesciamento della tabella dei valori ordinari: il bambino sarà superuomo, si strapperà alla specie, se svaluta radicalmente la realtà che gli viene rifiutata e se, assumendo la propria derealizzazione con condizioni della propria grandezza, fa dell'irreale il valore supremo. Tale è uno degli aspetti della conversione in corso: essa, da questo punto di vista, non si completerà prima dell'inverno del 1844; avremo occasione di tornarvi su. Ma fin dall'ingresso in collegio, egli pone il suo orgoglio nel sentirsi *altro*: «Vedevo gli altri vivere, ma di una vita diversa dalla mia: gli uni credevano, gli altri negavano, altri ancora dubitavano, altri, finalmente, non si occupavano affatto di tutto ciò e badavano ai loro affari, cioè a dire vendevano nelle loro botteghe, scrivevano i loro libri, o gridavano dai loro pulpiti». **\*\*\*\*\*** Insomma, gli uomini si definivano dal loro contatto pratico col reale: la loro colpa imperdonabile è di non *contestarlo* affatto. In questo curioso brano, Gustave mette nello stesso corbello i «pizzicagnoli», che egli disprezza tanto, e gli scrittori, suoi futuri colleghi, i dogmatici – credenti o atei – e quelli che dubitano (mentre dichiarava nei *Mémoires* di spingere lo scetticismo fino alla disperazione). Gli è che li considera tutti dal punto di vista dell'immaginario: dubbiosi e fedeli, atei e credenti, si affrontano sulla questione della *realtà* dell'Onnipotente. Essi hanno dunque almeno questo in comune, che la realtà è il loro massimo interesse: nessun cristiano risponderà agli argomenti del libero pensatore: «Che m'importa che Egli non sia, dal momento che io Lo immagino» o meglio ancora, rovesciando la prova ontologica: «Poiché ho in me l'idea di un Essere perfettissimo, e poiché l'Immaginario è più perfetto della realtà, l'essenza di tale Essere implica che egli non esiste se non nell'immaginazione». E se il fabbricante di libri rassomiglia al bottegaio, è nella misura in cui esercita un'attività reale, comunicando a lettori realisti idee vere (o ritenute tali) sulla realtà. Nella sua adolescenza, Gustave è «anti-prosa» e «anti-verità». Egli si giudica poeta, e la poesia, ora lo comprendiamo, è per lui il melodramma fantastico che si rappresenta nella sua testa e di cui pensa spesso che non potrebbe scriverlo senza degradarlo. In quest'epoca, radicalizzando la

propria opzione, dice a se stesso che vale meglio sognare di scrivere un poema sublime, che tentare di scriverlo effettivamente – il che tradisce le incertezze e le ripugnanze dell'attore deluso di fronte alla letteratura. Quel che c'importa, qui, è che Gustave, dopo il rifiuto castratorio, persiste a irrealizzarsi in un personaggio. Ma – è un altro aspetto della conversione – questo personaggio fittizio non è concepito come un *ruolo da interpretare*: non si tratta più di esteriorizzarlo per gli altri, ma di interiorizzarlo contro di essi, come lo schema direttivo della propria serie d'immagini: in altri termini, occorre che Gustave si contagi dell'immaginazione della soggettività eroica e sublime del suo Ego fittizio, in ciò che essa ha di non comunicabile.

Niente lo mostra meglio che lo studio del contenuto delle sue affabulazioni. Poiché il personaggio è, per definizione, un superuomo, e poiché è lui che sogna, occorre, con tutta evidenza, che i suoi sogni manifestino in se stessi codesta sovrumana grandezza; e poiché da lungo tempo, per Gustave, il valore di una creatura si misura dall'ampiezza delle sue esigenze insoddisfatte, le fantasticherie del suo Ego immaginario si presenteranno come i fittizi soddisfacimenti dei suoi infiniti desideri. Ma, la conseguenza s'impone, codesti infiniti desideri saranno essi stessi immaginari. Un'apparenza di appetito riceve un'apparenza di soddisfazione: qual è il fondamento reale di questo gioco d'illusioni? Il desiderio di quei desideri. Su questo punto, Gustave è di una perfetta lucidità. «Sognavo le passioni, avrei voluto averle tutte.» «Fui ben presto preso dal desiderio di amare, desideravo l'amore con una bramosia infinita, ne sognavo i tormenti.»  
Egli «possiede nel suo pensiero» la prima venuta – purché sia bella – e vuol persuadersi di esserne innamorato: «Ma... sentivo che mi forzavo ad amare, che recitavo di fronte al mio cuore una commedia che non lo ingannava affatto... Rimpiangevo quasi amori che non avevo avuti, e poi ne sognavo altri di cui avrei voluto riempirmi l'anima». Riconosce che «lo scopo cui quei vaghi desideri convergevano... era, credo, il bisogno di un sentimento nuovo e come una aspirazione verso qualcosa di elevato di cui non vedevo la vetta». Alla base, vi è un «desiderio senza oggetto»: «vagamente, bramavo qualche cosa di splendido, che non avrei saputo



formulare in parole, né precisare nel mio pensiero sotto forma alcuna, ma di cui avevo nondimeno il positivo desiderio incessante».\*\*\*\*\* Codesta incerta aspirazione – più negativa che positiva, checché egli ne dica –, desiderio di *tutto*, dunque desiderio di nulla, non è, in verità, che il desiderio di spezzare la monotonia di un'esistenza opaca e regolata, di colmare un'infinita lacuna interiore, con non so quale infinita plenitudine. È essa, tuttavia, che, nella sua *realtà*, servirà d'*analogon* per le passioni immaginarie dell'«incarnazione». Vedete piuttosto come descrive le sue frenetiche immaginazioni: «Talvolta, non potendone più, divorato da passioni senza limiti, pieno della lava ardente che mi colava dall'anima, amando d'un amore furioso cose senza nome, rimpiangendo sogni magnifici, tentato da tutte le voluttà del pensiero, anelando a tutte le poesie, a tutte le armonie, e schiacciato dal peso del mio cuore e del mio orgoglio, precipitavo in un abisso di dolori... Non vedevo più nulla, non sentivo più nulla, ero ebbro, ero pazzo, m'immaginavo di esser grande». Leggiamo bene: codesto amore furioso di cose senza nome può essere reale? È l'oggetto che definisce l'amore. Il furore non è qui che la costrizione selvaggia di un cuore vuoto che vuole inventare la passione. Quanto ai sogni magnifici, perché non li rifà, invece di rimpiangerli? Il rimpianto di un sogno; in Gustave, non è che il sogno di un rimpianto. Le voluttà del pensiero, allo stesso titolo, non fanno che tentarlo: non al punto da fargli esercitare il suo intelletto; gli è, lo sappiamo, che affermazione e negazione gli sono vietati; qui si tratta dunque di una vaga bramosia verso un'attività di giudizio, che egli oscuramente presentisce senza averla mai esercitata e che rappresenta ai suoi occhi i poteri intellettuali dell'altro. Ci tiene fino a questo punto, d'altronde, ad analizzare, a dedurre, a *concludere*? No: ma il Personaggio, così come contiene in sé il Tutto sotto forma di desiderio, desidera ritotalizzare il cosmo attraverso un'intuizione folgorante e sintetica; meglio ancora, lo ritotalizza senza tregua con la meditazione, questa vuota imitazione del pensiero: «Ed io ero alla sommità del monte Atlante e di là contemplavo il mondo e il suo oro e il suo fango, la sua virtù e il suo orgoglio». Tale è il nostro Gustave immaginario: appollaiato sulla vetta, vuota la testa, finge di contemplare l'Universo per darsi, nell'irreale, le gioie dell'intelletto. In

quell'istante, gli scoppia il cuore: s'è affezionato al proprio ruolo, abitato da pensieri così grandi, da così bei desideri, anche se gli uni e gli altri non fossero che apparenze, non dovrà essere anche lui un gigante? «Oh! come avrei amato, se avessi amato!» esclama\*\*\*\*\* ingenuamente. Ma ecco la contropartita: «Non ho amato nulla, e avrei voluto tanto amare... non ero, per qualsiasi cosa, né abbastanza puro né abbastanza forte».\*\*\*\*\* Egli prova «indifferenza per (le cose) più attraenti, e disprezzo per le più belle».\*\*\*\*\* Confessa: «Non vedevo nulla che valesse neppure la pena di un desiderio».\*\*\*\*\* E: «Quelle passioni che avrei voluto avere, le studiavo nei libri».\*\*\*\*\* In altri termini, il reale non è mai desiderato. Quello stesso bambino, tutto palpitante d'amore per un oggetto infinito, invisibile, inesistente, si giudica arido e freddo non appena entra in contatto con esseri individuati, che hanno un nome, e sono vivi. Non è forse questo il significato più profondo di *Rêve d'enfer*? Almaroës, il robot, non desidera nulla. Non che non abbia tentato «Mi provavo a imitare gli uomini, ad avere le loro passioni, ad agire come loro, ma fu invano», dice il duca di Ferro. A ciò, egli attribuisce due ragioni, di cui l'una esclude l'altra: la prima è che «per il prodotto perfetto della creazione», i beni di questo mondo «piccolo e miserabile» non hanno nulla d'attraente: «le nostre povere voluttà, la nostra meschina poesia, il nostro incenso, tutta la terra con le sue gioie e le sue delizie, che gli importava di tutto questo, a lui, che aveva qualche cosa degli angeli?». Codesta spiegazione *per eccesso*, la ritroviamo in *Novembre*: la creatura cosmica non ama, perché niente di ciò che è val la pena di essere amato. La spiegazione *per difetto* si trova anch'essa in entrambe le opere: Almaroës non si affeziona a nulla, perché non ha anima, ossia, per aridità di cuore. Ed è ciò che ripete, in sordina, l'eroe di *Novembre*: «Sono scavato e vuoto». O ancora: «Ho vissuto in un nido elevato, in cui il mio cuore si gonfia d'aria pura, *in cui lanciavo grida di trionfo per distrarmi dalla mia solitudine*».\*\*\*\*\* Queste grida di trionfo lanciate nel vuoto per spezzare la noia, sono le folgorazioni immaginarie del Grande Desiderio e l'Amore pazzo. Quando i giochi della sua immaginazione saranno finiti, Gustave – egli situa codesta rottura verso il suo sedicesimo anno – conserverà ancora questa immagine sublime e sacra di se stesso, il Personaggio, che l'orgoglio

Flaubert sosterrà: ma riconosce che è un contenente senza contenuto: «Avevo fatto di me stesso un tempio per contenere qualcosa di divino, ma il tempio è rimasto vuoto».

Fra le due interpretazioni della sua anoressia generalizzata, l'adolescente non sceglie. Ma noi, che sappiamo come l'infelicità, l'umiliazione e il rancore abbiano di buon'ora tagliato in lui le radici di certi desideri, non possiamo fare a meno di ammettere la seconda: le orge dell'immaginazione, in Gustave, sono doppiamente compensatrici: egli compensa i suoi cocenti smacchi inventandosi un Ego sublime, e la sua annoiata indifferenza a tutto inventandosi il grandioso desiderio di tutto, contagiandosi di tutte le passioni contemporaneamente, senza provarne nessuna.

È un prigioniero che odia la propria prigione e ne evade ogni giorno balzando attraverso il tempo per ricadere sulla soglia del suo ventesimo anno: con la serietà dei Flaubert, egli si rifiuta in generale di fingere di non essere in collegio; gli sembra preferibile raccontarsi che ne è uscito. È un accettare tacitamente di scontare fino in fondo la propria pena: è necessario, non è vero?, e quando si è figli del celebre chirurgo, *noblesse oblige* a diplomarsi. Dunque, egli ha vent'anni, entra nella vita, lasciandosi alle spalle Rouen e la sua famiglia. Ciò posto, il giovane sognatore si sforza di compensare i propri tormenti di mal-amato, colmandosi di piacevolezze: «M'inventavo storie, mi costruivo palazzi. Mi ci stabilivo come un imperatore, scavavo tutte le miniere di diamanti e li gettavo a secchi sulla strada che dovevo percorrere». \*\*\*\*\* Egli è «amato di un amore divorante e che fa paura, uno di quegli amori di principesse e di attrici che ci riempiono d'orgoglio e che ci mettono immediatamente *alla pari dei ricchi e dei potenti*». \*\*\*\*\* In quest'ultimo scenario, d'altronde, la compensazione è manifesta. Il mal-amato si vendica dell'indifferenza familiare facendosi adorare da una gran dama, attrice celebre o principessa. È sempre lo schema del nobilitarsi: una donna regale lo innalza fino a sé, lo rende pari ai ricchi ed ai potenti; la gloria non viene stavolta a coronare i suoi sforzi, egli la riceve per interposta persona. All'occasione cambia di pelle o di sesso. Eccolo imperatore: per la potenza assoluta, per il numero degli schiavi, per gli eserciti folli d'entusiasmo. Eccolo donna: «per potermi ammirare io

stessa, mettermi nuda... e specchiarmi nei ruscelli». Re delle Indie, sale su un elefante bianco; Cesare, assiste a feste antiche; triumviro, fugge sulla galea di Cleopatra. Quel che non cambia, da un racconto all'altro, è la sua passività; mai è *agente* nei suoi sogni: egli *riceve*. Lo si adula, lo si idolatra, gli si obbedisce, i suoi eserciti gli sono fanaticamente devoti. Quanto alle donne, allorché il suo temperamento si risveglia, lo coprono di carezze, ed egli si abbandona in deliquio tra le loro braccia. In ogni modo, e sotto qualunque forma si immagini, è il centro passivo di un universo favoloso e sottomesso, che è fatto per lui solo. E codesta passività dell'eroe sazio d'onori e di tenere gratifiche, non fa che riflettere quella del sognatore che si abbandona al proprio sogno. Questi *doni* compensatori non fanno che introdurci, con tutta evidenza, nell'universo dei desideri e dei loro onirici appagamenti. Vi sono altri sogni, che il «largo fiume» trascina, «cadaveri illividiti dalla peste», ma non ne coglieremo il senso che se, prima, non interroghiamo Flaubert sulla tecnica dell'irrealizzazione: perché codesta attività passiva esige degli esercizi spirituali e degli strumenti maneggevoli. Se n'è confessato in *Novembre*. «Mi spicciavo a fare rapidamente i miei compiti per dedicarmi con comodo a quei dilettevoli pensieri. In effetti, me lo promettevo in anticipo, con l'attrazione di un piacere reale, cominciavo a forzarmi di pensarci, come un poeta, che vuol creare alcunché, provoca l'ispirazione; penetravo più avanti possibile nel mio pensiero, lo rivoltavo da tutte le parti, andavo fino in fondo, tornavo indietro, e ricominciavo; ben presto, era una corsa sfrenata dell'immaginazione, uno slancio coraggioso fuori del reale, mi creavo delle avventure, m'inventavo delle storie.»<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Questo testo è importantissimo: ci mostra che Gustave non raggiunge l'estasi irrealizzante che attraverso un'auto-ipnosi: «Si sforza» e si concentra su un oggetto di meditazione; il balzo «prodigioso» fuori del reale non avrà luogo che successivamente. In altri termini, una qualche cosa è data in precedenza, dalla quale Gustave si lascia affascinare, ma il ragazzo, in questa fase dell'ascesi, non considera per questo di essere del tutto uscito dalla realtà: è al termine di questa lunga meditazione pitiatca che egli si abbandona al proprio stato, provocato e subito, di creatura immaginaria.

Resta da sapere su che cosa il bambino fissi il suo sguardo interiore, su quale specie d'oggetto, girato e rigirato «nella sua testa» egli si ipnotizzi.

Nelle *Mémoires d'un fou* sembra lasciar intendere che accedesse direttamente all'universo delle immagini sensibili: pensava, ci dice, «a quanto l'immaginazione d'un bambino può sognare di più sublime».

Aggiunge: «Vedevo l'Oriente e le sue sabbie immense... *sentivo* il profumo di quei tiepidi oceani del Mezzogiorno... qualche donna dalla pelle bruna, dallo sguardo ardente, mi circondava con le sue braccia e... *mi parlava* la lingua delle urì». Sarebbe dunque la festa dei sensi: vede, intende, sente, suscita, senza mediazione alcuna, visioni che sarebbero percezioni appena impallidite. In realtà, il brano non è del tutto convincente: prima di tutto, il discorso di Gustave è un altro; non si tratta di descrivere le proprie pratiche, ma di paragonare la sua «immaginazione sublime» all'angusto realismo dei suoi condiscipoli. E poi, si tratta già di un «pezzo» letterario: le sue visioni sono scritte e generalizzate. Ciò che rende sospetto le sue confidenze è non soltanto che queste non tengono conto di ciò che bisogna pur chiamare la *povertà essenziale* dell'immagine, è soprattutto che esse sostituiscono la sensazione, senza tregua sfuggente a colui che vuole riprodurla, attraverso un'organizzazione visiva di cui si compiace e dove le parole assumono il ruolo di *analogon* per gli oggetti immaginati. Ora, ciò che omette di dire nelle *Mémoires*, egli non fa alcuna difficoltà, in *Novembre*, per rivelarcelo: i mediatori fra il bambino derealizzato e il mondo irreali in cui si trasporta con le proprie irrealizzazioni, *sono le parole*.

In primo luogo, nel testo citato più sopra, egli insiste sulla struttura narrativa del suo onirismo: mi creavo delle avventure, m'inventavo delle storie. Non si tratta più d'inventare delle nude sensazioni, di produrre delle percezioni assolutamente nuove, per il piacere gratuito ed esteticamente puro di contemplare: Gustave riconosce ora di fabbricare delle «avventure», nell'intenzione di darsi nell'irreale quei beni – ricchezze, potenza, amore – che gli vengono rifiutati nella vita quotidiana. E certo egli non scrive: «Mi raccontavo delle storie», senza dubbio per evitare la sfumatura peggiorativa che tale locuzione comporta. Ma è evidente che una simile strutturazione

dell'immaginario non può neppure essere tentata senza i buoni uffici del discorso.

Egli spinge la sincerità assai più lontano: perché è da lui stesso che apprendiamo il ruolo incantatorio delle parole nella sua impresa: «Alcune parole mi sconvolgevano, quelle di *donna*, di *amante*, soprattutto; cercavo la spiegazione della prima nei libri, nelle stampe, nei quadri, di cui avrei voluto strappare i drappaggi per scoprirvi qualche cosa... Quanto ad *amante*, era per me un essere satanico di cui la sola magia del nome mi faceva cadere in lunghe estasi... Avevo tanto letto nei poeti la parola amore, e così spesso me la ridicevo per sedurmi con la sua dolcezza, che a ogni stella che brillasse in un cielo azzurro, in una notte dolce... mi dicevo: “Amo, oh, amo!” e ne ero felice, ne ero orgoglioso, già pronto alle più belle dedizioni... La vita umana si svolgeva per me su due o tre idee, su due o tre parole, intorno alle quali tutto il resto girava come satelliti intorno al loro astro... i racconti d'amore si disponevano nella mia testa a fianco delle belle rivoluzioni, le belle passioni di fronte ai grandi delitti... Sognavo il dolore dei poeti, piangevo con essi le loro più belle lagrime; certe pagine... mi traevano fuor di me, mi davano furori da pitonessa, me ne devastavo più che potevo la mente, me le recitavo sulla riva del mare, oppure andavo, a testa bassa, camminando sull'erba, ripetendomele con la voce più amorosa e più tenera... È bello vivere così (“ripetendosi strofe amorose”) nella bellezza eterna, di drappeggiarsi coi re, di nutrire passioni nella loro più alta espressione, di amare gli amori che il genio ha reso immortali... Da allora vi fu per me una parola che mi sembra bella tra le altre parole: adulterio. Una squisita dolcezza ondeggia vagamente su di essa. Una magia singolare la profuma: tutte le storie che si raccontano, tutti i libri che si leggono, tutti i gesti che si fanno, la dicono e la commentano eternamente per il cuore del giovane; egli se ne abbevera più che può, vi trova una poesia suprema, miscuglio di maledizione e di voluttà».

Nulla di più chiaro: l'oggetto mediatore è la parola. È su di essa che si medita, su di essa che ci si affascina, è essa che si rivolta «da tutte le parti» e che, dopo un lungo incantesimo, farà da trampolino. Si può applicare a Gustave, in quell'epoca, quello che si dirà più tardi di Gottfried Benn: per

lui... «l'ebbrezza e il sogno (sono) concentrati in alcuni vocaboli privilegiati che agiscono sugli strati profondi dell'Io, come veri stimoli allucinatori».\*\*\*\*\* Ed egli potrebbe scrivere queste frasi di Benn stesso e rivendicarle per sé: «Scrivevo (in una novella) “allora gli giunse l'oliva”, no: allora ebbe davanti a sé l'oliva, no: allora il suo sguardo cadde su una oliva, ma allora gli giunse questa, la scomparsa dell'articolo essendo a vero dire ancora migliore. Dunque gli giunse “oliva” e la struttura in discorso fa un'irruzione torrentizia che ricopre l'argento dei frutti, il fruscio leggero dell'oliveto, la loro raccolta e la festa del frantoio». Tranne che la «struttura» verbale non sembra, dapprima, in Gustave, *ricuperare* i significati sensuali, ma piuttosto rappresentarli: questi sono contemporaneamente *in essa*, dati nell'indistinto e, fuori in essa, considerati attraverso un materiale. La parola, in Gustave, appare letteralmente allucinatoria, ma senza agire sugli strati profondi del vissuto: sono, al contrario, quelle forze profonde che la suscitano, per riassumersi e superarvisi verso l'oggetto. Qui, la sua funzione è doppia: da una parte fa una fermata e riflette su se stesse le passioni vere o finte che vi inabissano, come se egli fosse il loro oggetto in carne ed ossa; dall'altra, si offre come un indice teso a designare un orizzonte, come un segnale che orienti e definisca una ricerca. Vedete un po' come ne fa uso Gustave: il termine *amante*, per esempio, non possiede ai suoi occhi nessun significato concettuale. Prima di tutto, per la ragione che la parola è mutante e conserva quindi un doppio significato. Quando leggeva Corneille, quando scriveva *L'Amant avare* («egli non vuol fare regali alla propria amante») il nome letto o tracciato dalla sua penna designava – come nel XVII secolo – la donna amata, e non implicava, né escludeva, le relazioni sessuali tra questa e il suo innamorato. Al punto che serviva spesso di sinonimo per fidanzata. Ma, dalla metà del Settecento, senza perdere del tutto il suo primo significato, se ne aggiunge un altro che sarà ben presto quello dominante: l'«amante» d'un uomo si è data a lui fuori del matrimonio. Gustave apprende il secondo senza aver dimenticato il primo e, senza dubbio, a un'età in cui era ben lontano dal rappresentarsi chiaramente «l'opera della carne», poiché come dice nello stesso paragrafo, ignorava ancora come le donne fossero fatte. Per questi

motivi, nello stesso momento in cui la parola si richiudeva sulle sue due accezioni che si compenetravano liberamente, e invitava a una ricerca, si riferiva a un misterioso al-di-là di quanto Gustave poteva concepire, a l'al-di-là dei baci e delle carezze. Tuttavia, il vocabolo assume un colore affettivo molto forte, in conseguenza del puritanesimo borghese e dell'interdetto religioso che colpisce i legami illegittimi. «Amante» diventa allora, per il bambino, il sinonimo di donna dannata. In altri termini, egli accetta il tabù familiare: amori proibiti, creature perdute e venali che rovinano i focolari domestici, egli prende tutto ciò per oro colato. Con la riserva, tuttavia, che la donna fatale, nemica di tutte le spose e di tutti gli sposi, non riesce a mascherargli l'amata platonica, la radiosa fidanzata del passato. L'«amante» conserva dunque, fin nei suoi peggiori disordini, la purezza di una lama di Toledo e di un kris malese. È il Male ignudo, nel suo splendore satanico. E il bambino, pieno di rancori segreti, ama la bevitrice di lacrime per il Male che è in lei. Reazione tipicamente flaubertiana; comincia con l'obbedire alle norme borghesi, non è certo lui che vedremo spezzare lance per difendere le donne che conducono una vita irregolare: sono diavolesse, accanite a rovinare l'onest'uomo, il padre di famiglia. Dopo di che, proprio per i delitti che si imputano alle «amanti», egli si slancia ad amarle. La parola prende ai suoi occhi – come quella di adulterio – un fascino straziante, «una dolcezza squisita plana su di essa, una magia singolare la profuma». Tutto si rovescia: venali? Sì, ma quali grandiose e terribili esigenze: «era per le loro amanti che i re mandavano in rovina, o conquistavano, delle province, per esse si torniva l'oro, si cesellava il marmo, si sommoveva il mondo». Gustave l'iperbolico spinge la condanna borghese all'estremo: quei terribili spiriti divoratori di cadaveri sono le diavolesse dello spreco inutile, esse usano, per trascinare il mondo tutto intero all'abisso, dell'incredibile potere che hanno sui potenti. *Amante, lusso, e oro* si attirano e formano una costellazione di abbagliamento. In realtà, è a partire dai suoi primi anni di collegio che il bambino ha scoperto queste parole «magiche». Ora, otto o nove anni più tardi, il giovane autore di *Novembre* le riprende come sue, con tutti i temi che sono loro associati, quando dichiara – al presente, stavolta – come una massima universale, e



tutto insieme come una confessione: «Colui che non è di nascita abbastanza nobile da rinunciare a un'amante perché non potrebbe coprirlo di diamanti e alloggiarla in un palazzo... si proibisce di amare come di una debolezza». Nel suo dodicesimo anno non gli viene neanche l'idea di una simile orgogliosa rassegnazione; del resto non è che un sogno, dunque gli è permesso di sognare amanti che colmerà delle sue liberalità: è un darsi la più favolosa ricchezza per avere la gioia di sperperarla inutilmente; tutto l'oro di suo padre, il rajah, se ne andrà in fumo, egli farà sudar sangue ai suoi sudditi; per soddisfare i capricci della sua favorita, quale piacere si procurerà spremendo il suo buon popolo come un limone. Quanto alla donna dannata, indifferente e crudele, essa vivrà «su un trono, lontano dalla folla di cui è l'esecrazione e l'idolo».\*\*\*\*\* Bella rivincita del figlio maledetto: la folla infame che l'ha fatto tanto soffrire non può trattenersi dall'idolatrare la favorita che esecra; il piccolo malvagio si regala codesta squisita voluttà: immaginare che il Male si sveli con impudenza e che la sua bellezza demoniaca obblighi coloro che schiaccia a venerarlo. A ciò si aggiunge il terzo significato del vocabolo che si stende comodamente attraverso gli altri due: una padrona\*\*\*\*\* ha degli schiavi sui quali esercita un diritto di vita e di morte. Ed è ben così che la intendono gli amanti cortesi della «Pléiade»: le loro amanti sono crudeli, esse li fanno deperire, danno loro ordini barbari. Il masochismo di Flaubert vi si trova a suo agio, quanto la sua passività. Egli obbedirà; mani femminili, illividendogli le carni, lo incateneranno al carro di una dama spietata che lo condurrà dritto alla sua perdita. Il cerchio è chiuso: innalzato al disopra degli uomini dal favore di una dea, egli farà uso della propria potenza per rovinarli e, contemporaneamente, rovinato lui stesso, si abatterà ai piedi della trionfante diavolessa. Quanti godimenti si ripromette!

Ma se la parola che gli risuona nella testa, o che è vagamente pronunciata, ha una funzione allucinatoria, che bisogno ha Gustave di trasferirla nella sua penna per deporla scritta sul foglio? La risposta è che egli vuole materializzarla e, contemporaneamente, spingerne a fondo l'*immaginazione*. I vocaboli che egli ripete nella sua testa e che nessuno ascolta, rassomigliano troppo a immagini, in un certo senso, per poter fornire alla coscienza

immaginante dei buoni *analoghi*. Fuggitivi, inascoltati, essi scivolano e, nonostante la loro affascinante *alterità*, sembrano appartenere al vissuto nella sua pura soggettività. Persino quando, nella solitudine, il piccolo Flaubert le pronuncia a voce alta, esse sono ancora troppo *sue* per imporsi al suo onirismo e sostenerlo fino alla fine, perché esse non esistono nella loro attualità sonora che per il tempo stesso in cui la *sua* vita le declama. *Scripta manent*. Certo la *sua* mano traccia i grafemi, ma questi sopravvivono al movimento delle dita, si isolano, si richiudono su di sé, assumono, non appena l'inchiostro è seccato, un'esistenza indipendente, obiettiva. Ciò non può effettivamente accadere, perfino se vi è sub-vocalizzazione, senza che la componente visiva non diventi la dominante, ciò che implica immediatamente il distanziare e il porre in prospettiva che normalmente è effettuato dallo sguardo. Ma, nel caso che ci occupa, la visualizzazione appare nettamente come un arricchimento: ciò che era in me, sorda vibrazione senza contorni, si dà, fuori di me, come un bell'oggetto compiuto, splendidamente materiale e reale, pieno tuttavia di sogni, senza perdere per questo, nella mia testa, la sua sorda presenza sonora. Del tutto altro, irriducibile e sempre colmo. Gustave scrive, in questo momento della sua vita, per spingere all'estremo la *soddisfazione verbale*. Per comprendere quel che bisogna intendere con ciò, basterebbe aprire a caso i primi tomi della sua *Corrispondenza*: gli esempi abbondano. Ma ho preferito, saltando qualche anno, di dare i più tipici, che si trovano in Novembre: «Oh, sentirsi curvare sul dorso dei cammelli! davanti a sé un cielo tutto rosso, la sabbia tutta bruna, l'orizzonte fiammeggiante che si prolunga... Oh! l'India! l'India soprattutto! Montagne bianche piene di pagode e di idoli... potessi io morire doppiando il Capo, morire di colera a Calcutta, o di peste a Costantinopoli. Fossi almeno mulattiere in Andalusia! e trottare tutto il giorno nelle gole delle Sierras! Veder scorrere il Guadalquivir...». Cito cinque righe: ve ne sono cinquecento. Si vede il procedimento: la frase è soltanto ottativa: ma i vocaboli sono così fitti da soddisfare il desiderio (irrealmente) quando non pretendono che di esprimerlo: un desiderio si esprime modellando una materia reale, e grazie a questa stessa materia viene irrealmente soddisfatto. India! Capo! Calcutta! Costantinopoli! Andalusia! Guadalquivir! La bellezza

visiva di queste parole serve di *analogon* alla bellezza delle città e dei luoghi che esse designano: meglio, esse la raccolgono e la totalizzano irrealmente nella loro semplice *fisionomia*. Io non conoscevo ancora la costa dalmata, quando seppi, con forte delusione, che la bella e fiera Ragusa (fierezza, bellezza che si erano riunite nel suo nome) si sarebbe chiamata ormai Dubrovnik: vi era tradimento, gioco di bussolotti, si era fatto scomparire dall'universo non soltanto un appellativo controllato, ma tutta una città bianca e lustra che non vedrò mai. \*\*\*\*\* E Gustave: che cosa sarebbe stata l'India per lui, se per l'appunto non si fosse chiamata India? Rileggiamo il testo succitato: si vede che egli vi fa apparire falsi desideri per suscitare la parola la quale, irrealizzata e vista, ne colmerà, irrealmente, degli altri, senza che questi si siano manifestati. «Morire di peste a Costantinopoli, di colera a Calcutta»: ecco il tipo del falso desiderio, il cui modello è evidentemente il popolare «vedi Napoli e poi muori». Quest'ultimo voto, tuttavia, conserva una certa verosimiglianza: l'accento è posto qui sul «vedere Napoli»; il «morire» che viene dopo ha due significati che si compenetrano: 1° «e se si deve morire per questo, sia»; 2° «Napoli essendo la meraviglia del mondo, bisogna perdere la vita dopo averla vista, piuttosto che sporcarsi gli occhi lasciando scorrere i propri sguardi su spettacoli volgari». Ma il giovane Flaubert non dice nulla di simile; l'oggetto del suo voto è molto preciso: crepare di peste a Costantinopoli, di colera a Calcutta; l'interscambiabilità dei luoghi indica chiaramente che l'opzione mira alla morte – si può anche annegare doppiando il Capo – e che la bellezza dei luoghi non è ineguagliabile: sembra addirittura che si possano fare delle liste di quelli che si potrebbero chiamare luoghi per decessi. Ora, è certo che Gustave, in *Novembre*, insiste particolarmente sul proprio desiderio di morte: «Voglio morire, ma nella gloria, a Calcutta, a Costantinopoli», ecc., tale sarebbe dunque la corretta formulazione del suo desiderio. Per disgrazia, il giovanotto sceglie morti atroci e che non hanno nulla di volontario; uccidersi a Calcutta, ecco l'ideale: egli passeggia a lungo nella città, novello Werther, rivede le strade e i templi che ha amati, rientra in casa e, all'alba, dopo una notte di meditazioni, si fa saltare le cervella placidamente. La città non ha cessato, fino all'ultimo istante, di

essere presente. Nei dolori del colera o della peste, al contrario, essa si allontana, la febbre sale e gli fa smarrire gli spiriti. A quale scopo Calcutta, se è per crepare, pazzo di sofferenza, o per cadervi, in stato comatoso, su un pagliericcio. Del resto, nella medesima pagina, egli sceglie anche la vita: mulattiera, «trotta» lungo il Guadalquivir. L'essenziale non è dunque affatto di tirare le cuoia, ma di *essere un altro*, un indiano agonizzante, un mulattiere andaluso, tutto tranne che il turista Gustave Flaubert: bisogna appartenere al paesaggio in qualche modo, essere nato nella città indiana, prendere il luogo come materiale per il proprio lavoro, essere roso dalle malattie che certe contrade malsane secernono. Da questo punto di vista e *nel momento in cui lo esprime*, il desiderio di morte è un falso desiderio: vi è persino una contraddizione tra la scelta suicida (se bisogna uccidersi, perché non farlo a Rouen, senza tante storie) e la nomenclatura dei posti di decesso. Gli è che l'opzione ostentata ne dissimula un'altra, più vera: «Non voglio morire prima di aver visto Calcutta», che, anch'essa, è determinata dal desiderio profondo di far nascere una parola-appagamento. Produrre «Calcutta», scriverla, vedersi a scriverla, rileggerla, quando l'inchiostro è seccato, è per l'adolescente prodursi altro e immaginario al centro di Calcutta. Il vero desiderio non è neanche quello di arrivare alla città lontana, ma di tracciare le otto lettere della parola ispiratrice e di rinchiudervisi.

Ecco dunque che cosa significa «scrivere i propri sogni»: è fare dell'ottativo un mezzo di godimento irreali, proiettarsi immaginari nel grafema e, contemporaneamente, renderlo immaginario, conservandogli la sua sontuosa materialità. In certo modo, sarebbe, spingendo al massimo, non aver desideri che nel discorso e non soddisfarsi che con la parte non-significativa dei termini del discorso. E non basta: bisogna precisare che nel testo succitato l'impresa consiste nell'utilizzare simultaneamente la funzione di dare significato, e la funzione di suscitare l'immagine dalla parola scritta: Gustave non si preoccupa esplicitamente che della prima; egli ci informa dei propri desideri. Ma se si limitasse a questo, le cinque righe si ridurrebbero a questa sola frase: «Desidero essere un altro, altrove». Bisogna che il significato – senza per questo che il discorso si smarrisca – serva di pretesto alla scelta di materie rare e preziose che fanno simbolo insieme con

l'oggetto desiderato. È un eleggere il vocabolo per la sua fisionomia, l'ho detto. Ma che cos'è questa fisionomia?

Quella d'una parola scritta a mano, tutti i grafologi vi sono sensibili. Ne ho veduti gettar via con disgusto lettere la cui calligrafia tradiva bassezza o «perversioni»: essi reagivano ai grafemi come a dei volti, talvolta come a un sesso bruscamente esibito. Non menziono questo fatto che per meglio far comprendere la singolarità, l'individualità della parola *letta*; ma, nel caso che ci occupa, non si tratta della scrittura personale: quando Gustave traccia le sue lettere, non si riconosce in esse per il motivo che egli mira, per loro mezzo, ai caratteri a stampa. Ciò vuol dire che afferra «Calcutta» nella sua forma universale ed obiettiva, superando la forma idiosincratca che la sua mano le dona. Il linguaggio stampato è platonico, nel senso che non vi è che una sola parola «Calcutta» tirata a centinaia di migliaia di esemplari, ma interamente presente e manifesta in ciascuno di essi: a questo livello, ogni vocabolo, raccogliendo tutti gli altri nella sua determinazione differenziale, appare nella sua reale individualità, totalizzante e totalizzato, che è quella d'una universalità individuale. Coglierla come segno, è un'attività prossima e complementare della percezione. Afferrarla nella sua singolarità materiale, è immaginarla. La sua «fisionomia» non si rivela che in certe circostanze che scoprono strutture non-significanti, ma strettamente legate al significato, a differenti livelli di profondità.

1. La configurazione grafica della parola. Essa non è rivelata che dal rapporto del termine con la frase concepita come un organismo. E la frase stessa non mostra la propria organizzazione che se la sostituiamo nell'unità del contesto che – funzionando come *congiunzione* – le dona il suo ufficio reale, al di là del significato. Se io dico: «Mio cugino di Bombay è stato nominato console a Calcutta», o «Potessi morire di colera a Calcutta», le due frasi sono egualmente significative. Ma è il contesto che decide del loro *senso*, cioè a dire della loro essenza singolare, <sup>\*\*\*\*\*</sup> della loro presenza impenetrabile di individualità strutturata. La prima può essere strettamente informativa: può darsi che si voglia far sapere che il cugino ha finalmente trovato un impiego. In questo caso, Calcutta non rivela i propri prodigi. La seconda ri-inserita nella lunga enumerazione dei desideri di Gustave, è in

pari tempo provvista d'un significato e d'un senso simbolico: la sua configurazione funziona come *analogon*. Se voi leggete: «perdus, sans mâts, sans mâts...»,<sup>\*\*\*\*\*</sup> l'organizzazione poetica anima la parola: sbarrato in croce, il *t* s'innalza al disopra delle altre lettere come l'albero al disopra della nave; attorno ad esso le lettere si raggruppano: è lo scafo, è il ponte; certuni – dei quali io faccio parte – individuano in codesta lettera bianca, la vocale *a* schiacciata sotto l'accento circonflesso con sotto un cielo basso e nuvoloso, la vela che si affloscia. La negazione che si esprime attraverso la parola *sans* agisce soprattutto nell'universo significante; la nave è disalberata, perduta: ecco ciò che noi *apprendiamo*. Nel mondo oscuro del senso, essa non può distrutturare la parola «mât». Diciamo che la *impallidisce* fino a farne l'*analogon* di non so quale negativa fotografica. La nave *ha* un «mât» ai miei occhi, benché io sappia che non ne ha più: essa si trasforma in vascello fantasma. È, del resto, ciò che espressamente vuole Mallarmé: degradare, senza parere, delle parole sontuose, provocare la collisione del senso (superamento verso l'irreale della presenza fisica) col significato, a profitto dell'indeterminazione e, insomma, di un niente sottile sulla superficie del quale l'essere scivola. In effetti, la parola «mât» non ha alcuna rassomiglianza obiettiva e reale con l'oggetto che designa. Ma l'arte di scrivere, qui, consiste per l'appunto nel costringere il lettore, volente o nolente, a trovarne una, a calare l'oggetto nel segno, come presenza irreale. Si dirà che, in questo caso, qualsiasi parola – a dispetto del suo carattere convenzionale – può avere la funzione di creare immagini, ed io rispondo che la cosa è evidente: infatti, non si tratta di rassomiglianze dovute al caso tra il materiale significante e l'oggetto significato, ma dei momenti felici di uno stile che obbliga a cogliere la materialità del vocabolo come unità organica, e questa come la presenza stessa dell'oggetto contemplato. Nessun dubbio, per esempio, che il ritmo febbrile dell'emistichio e la ripetizione delle due parole: «sans mâts», dà al secondo «mât» una intensità particolare, come se la frase, accrescendo di continuo il suo volume e la sua velocità, trovasse la propria unità in questa parola finale e come se questa, ultimo gradino di un'ascensione appassionata, bastione contro il quale essa si spezza, riunisse in sé tutto il senso espresso. Ma siccome il primo «sans

mâts» basta da una ascensione solo a dare tutto il significato (nave disalberata), il secondo, esaltato in tal modo, non può essere utile *in quanto segno*: i lettori, fatti certi della sua importanza dal posto che occupa e dalla sua messa in valore, ma non trovandovi niente di più che nel primo, sono condotti da questa contraddizione ad afferrarlo *altrimenti*, cioè a dire come materialità irrealizzata o simbolo, come una presentificazione dell'oggetto designato. Non si stia a credere, d'altronde, che codesta costruzione derealizzante, sia propria dei soli poeti. Tutte le frasi della prosa hanno delle velocità: si passa all'immaginario non appena ci si presti al movimento. «L'io è odioso, voi, Miton, lo coprite, ma non lo eliminate.» Ecco una rapida, incassata fra dirupi a picco. Vi sono anche lunghi fiumi maestosi. Movimenti semi-reali che *rappresentano* agli occhi i cosiddetti moti della mente. Trascinata dal corso più o meno vivace della frase, la parola si allarga o si restringe, l'*allegro* è astringente: il vocabolo, derealizzato, libera la propria materialità sotto forma di duro sassolino, densa presenza; l'*adagio*, al contrario, dispiega la sontuosità d'una parola. E quali parole, si dirà, hanno codesto carattere sontuoso? Tutte. Guardate un po' che cosa diventano tre lettere e un accento circonflesso, «mât», a seconda dell'uso che se ne fa. Il problema è di trattare i vocaboli – ubicazione nella frase, ritmo, organizzazione del paragrafo, cento altri procedimenti conosciuti; se il trattamento è appropriato, il lettore prenderà un qualsiasi grafema per *analogon* del significato a cui mira. Per mostrare l'artista al lavoro, torniamo alle cinque righe di *Novembre*: *peste* a Costantinopoli, *colera* a Calcutta. Nel primo caso, le due parole hanno in comune una struttura interna: la presenza delle due consonanti *st* di cui non si può mancare di accorgersi (soprattutto se vi è sub-vocalizzazione); nel secondo, hanno ciascuna tre sillabe, cominciano tutte e due nella medesima maniera (*ko* e *ka*) e, per finire, hanno un'assonanza comune. È verosimile che la scelta di codesti vocaboli non sia stata voluta: non per questo rimane meno intenzionale; e l'intenzione, per oscura che sia stata agli occhi di Flaubert medesimo, non per questo è meno manifesta ai nostri: si tratta, attraverso similitudini interne – di per sé non-significanti – attraverso assonanze, attraverso una sinfonia in *la* maggiore (o-e-a-a-u-a) di esaltare la

materia verbale e d'imporla alla nostra attenzione. Se non fosse preceduta da colera, Calcutta avrebbe meno opacità, meno mistero (con questo intendo la presenza irreal e paradossale del significato nel significante, in quanto *anche* questo è non-significante). Il fondo di tutto ciò è in effetti che la pesantezza visiva e la consistenza di qualunque parola stampata sono abilitate a *rappresentare* la consistenza impenetrabile di qualunque oggetto incontrato nell'esperienza. Le scritture grafiche secondarie non sono allora che modulazioni: ben diretto, il lettore saprà sfruttarle.

2. Ciò non basterebbe ad alimentare il sogno. Accade molto spesso, per la più grande gioia di Flaubert, che il grafema, con la sua configurazione fisica, e prima di ogni manipolazione, svegli delle risonanze. Gli è che esso contiene in sé, in quanto organismo, tutto, o parte, di altri organismi verbali. Per citare il primo esempio che mi viene in mente, il castello d'Amboise si trova legato per me – e per un grandissimo numero di persone – a *framboise* (= lampone), a *boisé* (= boscoso), *boiserie* (= lavoro di ebanisteria), *ambrosie* (= ambrosia), *Ambroise* (= Ambrogio). Non si tratta qui dei rapporti idiosincratici che hanno potuto prodursi nel corso della mia storia personale, **\*\*\*\*\*** ma di rapporti obiettivi e materiali, accessibili a ogni lettura. Siccome questi non sono stati stabiliti da un atto mentale, ma tuttavia s'impongono in una indissolubile unità, si può chiamarli *sintesi passive*. Effettivamente, più ci si abbandona al sogno, più vengono in luce. Qui, tuttavia, i significati delle parole associate, benché introdotti nella loro materialità, si integrano con la «dominante» (Amboise). Ma non appena affiorano alla superficie della parola «visualizzata», essi perdono la loro trascendenza (o *mira diretta a un significato*) e rimangono in essa nell'immanenza come semplici qualifiche materiali. Il castello d'Amboise non ha nessun legame logico con le «framboises»: non è un semenzaio di lamponi, non vi si vendono lamponi, non è dipinto in rosso lampone e, non conoscendo il suo nome, a nessuno verrebbe l'idea di paragonare a quei dolci fragili frutti, quel possente edificio. Altrimenti detto, il significato del vocabolo associato non altera in nessun modo quello della dominante. Diciamo che esso s'insinua nel «visualizzato», come una qualifica interna della sua materialità. O, se si preferisce, come un fattore materiale di



unificazione. Esso rimane *nel grafema*, incompleto (due lettere – *fr* – mancano) e tuttavia intero, passato sotto silenzio e tuttavia sentito, come quelle oscure reminiscenze che hanno tanta parte nell'accogliere visi nuovi: insomma, è un'informazione «indicibile» che la materialità del vocabolo dà su se stessa. Quasi inavvertita quando la frase tende a ridurre quest'ultimo al suo ruolo di segno (ciò che non accade mai del tutto) – «Mi telegrafano da Amboise...» ecc. – , essa si esalta e si arricchisce quando, al contrario, lo stile mira a tradurre in immagini la parola affinché la materia verbale resti colta come l'*analogon* del castello stesso. Allora, la presenza irrealistica di questo si trova, nel linguaggio e *nel linguaggio solo*, prima dell'esperienza, o a dispetto di questa, materialmente strutturata dalla materialità complessa del vocabolo, grazie a non so quale organizzazione «framboise meno due lettere» che si estende alla totalità della costruzione. Se si volesse razionalizzare, mutare quell'oscura immanenza in significante trascendenza, bisognerebbe dire che l'oggetto presentato irrealmente, edificio di lusso più che costruzione militare, si dà per un tenero e bel frutto del Rinascimento. Ma non sarebbe che un'approssimazione. Prima di tutto perché la sintesi passiva è, per definizione, irriducibile al significato. Poi, «framboise» contiene essa stessa altre sintesi passive, che la qualificano nella sua materia e che contemporaneamente qualificano Amboise: <sup>\*\*\*\*\*</sup> quelle stesse che ho citato prima – *boisé, boiserie*, ecc. – in maniera che la completezza della qualifica, attraverso il nome del frutto, non è mai intera: essa è contrariata, attraversata, fermata, arricchita da un al-di-là di se stessa fatto di risonanze, che si compenetrano e, ingarbugliate, finiscono per dare alla presenza immaginaria una meravigliosa, inesauribile densità. <sup>\*\*\*\*\*</sup> La costruzione della frase, l'abbiamo visto, dispone il lettore ad aprirsi alle sue ricchezze, cioè che una dolce forza lo spinge ad irrealizzarsi. Ma, inversamente, le parole hanno talvolta tali risonanze che sono queste a diventare immagini sotto i nostri occhi, e a produrre contemporaneamente l'irrealizzazione della frase intera e di colui che la legge. Sono questi organismi infrastabili, sempre pronti a buttarsi da un lato o dall'altro – realtà, irrealtà – che il giovane Gustave preferisce a tutto. Da questo momento, ha scelto – non comprenderà la propria scelta che dopo il '44 – di trattare il discorso scritto

come un immenso *analogon* di tutte le assenze che vuol rendere presenti, di tutte le conoscenze che vorrebbe possedere. Come ho appena dimostrato, effettivamente, le strutture materiali del segno, rendendo presente la cosa, le danno la *loro* fisionomia, che diviene il suo *senso*. Ma codesta fisionomia, la quale non era costituita che da relazioni interne al discorso, altro non è che verbale e dà un'immagine inconsistente dell'esperienza. Il lettore incontra «Florence», donna e fiore, nel voltare una pagina: così fa degli avvenimenti o degli oggetti. Ma nella misura in cui questa parola designa una città e, irrealizzata, la rende presente, il *senso* non è che una falsa apparenza, poiché la città dei Medici, capitale dura, arida e vile, della Banca, non ha altro da offrire ai suoi visitatori che la sua ingrata e splendida bellezza. Scegliere la sontuosità dei nomi, è già preferire l'universo del Verbo a quello delle cose, e l'appagamento per mezzo delle parole – o falso appagamento – al godimento reale dei beni di questo mondo. Ciò non accadrà senza fatica, perché non si può obbligare il discorso a esercitare *contemporaneamente* la funzione semantica e la funzione di creare immagini. La scrittura – e la lettura che ne è inseparabile – implicano, a questo livello, una dialettica sottile della percezione e dell'immaginazione, del reale e dell'irreale, del segno e del senso. Perché occorre pure, per rendere presente una Calcutta immaginaria e adorna di tutte le seduzioni del proprio nome, conservare almeno una scienza rudimentale: è una città situata nelle Indie, i suoi abitanti sono indiani. Ma, se si fa subire alle parole il trattamento appropriato, nel momento dell'immaginazione il significato diventa struttura implicita del senso verbale. Questa dialettica, e questo trattamento, altro non sono che la *letteratura*, per lo meno quale l'Ottocento la concepisce. È in ogni caso quella letteratura che Gustave sceglie nella sua adolescenza. Vedete quel che egli scrive a diciassette anni, sforzandosi di definire i «bisogni dell'anima», quelli per l'appunto che gli scrittori, e soprattutto i poeti, hanno la missione di soddisfare: «(sono) una sete immensa dell'infinito, (un bisogno) di fantasticherie, di versi, di melodie, di estasi...». \*\*\*\*\* È chiaro che il piccolo Flaubert giunge alla scrittura perché la parola scritta, inerte permanenza, oggetto di mediazioni al quale si può di continuo tornare, è miglior agente di derealizzazione che non una «boccata d'intelligibilità».

3. Aggiungo che il passaggio costante dal segno all'immagine e viceversa, non sarebbe neppure possibile senza mediazioni. E qui rimando a quanto ho detto più sopra delle parole «donna» o «amante», che Gustave si compiace di ripetere. Per lui, come per tutti gli adolescenti della sua età, questi vocaboli hanno un significato concettuale – che egli presentisce molto tempo prima di conoscerlo – e un senso «indicibile» fatto di nozioni che si compenetrano sotto il controllo di un desiderio inarticolabile. A questo livello, la ricchezza sincretica è intermediaria fra il segno come trascendenza e la presenza irreal della cosa come immanenza. In certo modo, in effetti, vi è *designazione*: la donna è indicata col termine «donna» che Gustave mormora. Tuttavia, essa non è indicata da una conoscenza – per lo meno all'inizio – ma da un'ignoranza. Flaubert lo dice di proposito: fino alla sua adolescenza, è il mistero del sesso che egli designa con questa parola; organi femminili, rapporti sessuali, presentisce tutto senza nulla conoscere. La donna è il vuoto, nero e affascinante, verso il quale tende il suo desiderio. Per tale motivo, essa è anche nella parola come distesa immanente, come *sensò*, o, se si preferisce, come materializzazione qualitativa dei significati. Questa caratteristica infrastabile del sincretismo semantico – la donna, questa sconosciuta, è indicata laggiù in ogni donna, essa è ciò che rimane nella parola che la incarna – permette in ogni istante la dialettica tra il senso e il segno: sempre pronta a evaporare verso l'oggetto, a superarsi, a dimenticarsi di sé affinché esso si manifesti, questa vista sincretica è, in pari tempo, sempre respinta, e quindi cerca sempre di fondersi nella materialità del grafema che diviene la cifra e l'incarnazione della femminilità.

Così, abbiamo rivelato tre livelli dell'immaginarizzazione del vocabolo. E il terzo ci rinvia al vero motore dello stile, al *desiderio*, che la letteratura – quale Flaubert adolescente la concepisce – soddisfa nell'irreale in ciò che ha d'inarticolabile. Queste osservazioni ci obbligano a formulare i due problemi essenziali: in che cosa la scrittura è appagamento? Quali desideri vengono appagati nelle prime opere di Gustave?

Alla prima domanda, abbiamo dato una risposta: *scripta manent*. Ma, al punto dove siamo arrivati, essa appare insufficiente o, quanto meno,

insufficientemente elaborata. In effetti, se è vero che lo scrittore viene, incomparabile e totalizzante, incontro a questa idiosincrasia incomparabile e totalizzante, la parola, è altrettanto vero che egli suscita e presentisce codesto incontro, che profetizza, prima di conoscerlo, il vocabolo che sale alle sue labbra, in maniera che non si tratta mai d'altro che di un quasi-incontro, che di una pseudo-esperienza, indicata, tentata, e che sprofonda in un'eccessiva familiarità: prima di tracciarne le lettere, non sapevo esattamente quale sarebbe questo vocabolo; tracciandole, mi accorgo di averlo sempre saputo. La vera esperienza, è il lettore che la fa: la parola balza su di lui come un ladro. È il lettore che subirà il trauma che crea l'immagine, il passaggio all'immaginario. È per lui che la parola avrà un effetto «allucinatorio». Scrivere, sarebbe forse cavare le castagne dal fuoco per degli sconosciuti? Tuttavia, Gustave è formale: «Scrivo per farmi piacere».\*\*\*\*\* Ed aggiunge: «Se scrivo, è per leggermi»\*\*\*\*\* e: «Sono affamato di raccontarmi a me stesso».\*\*\*\*\* Tutto il problema è di sapere: chi è questo Ego che legge. È evidentemente posteriore a quello che scrive; bisogna dunque capire: faccio i miei libri per il lettore futuro che sarò io. In effetti, quando il dottor Cloquet lo «esorta a mettere per iscritto e sotto forma di aforismi tutte le mie idee, di (sic) sigillare il foglio e di aprirlo fra quindici anni», egli accetta con entusiasmo: «Può essere un ottimo consiglio, lo seguirò». Ma, visibilmente, ciò che soprattutto lo seduce è l'osservazione con cui Cloquet fa seguire il proprio consiglio: «Troverete un altro uomo». Altrimenti detto: fra quindici anni sarete diverso da quel che siete e vi guarderete con gli occhi di un altro, decidendo *nella verità* sul vostro essere presente. Il consiglio è stato dato nell'estate 1840. Se ha affascinato Gustave al punto che egli si è messo al lavoro e, fra il 25 gennaio '41 e i primi di febbraio\*\*\*\*\* ha covato trentasei aforismi, gli è che il giovane è da molto tempo – si può dire, dacché scrive – «affamato di raccontarsi a se stesso». Sotto questa luce, l'utilizzazione irrealizzante del grafema acquista un senso diverso: scrivere per leggersi (il consiglio stesso che Lepic dà a Poil de Carotte) non suppone necessariamente che le due operazioni abbiano luogo a quindici anni l'una dall'altra. Si può diventare il proprio lettore quindici giorni dopo il momento in cui si diventava il proprio scrittore. In tal caso,

tutto cambia: l'adulto Gustave era, per l'adolescente, l'Altro in persona, misterioso, invidiabile e terrificante. Rivolgersi a lui non era un cercar di piacergli, poiché se ne ignoravano i gusti, i partiti presi, la visione del mondo: ci si sottometteva al suo giudizio. Con ciò le parole perdevano la loro sontuosità: quello sguardo sconosciuto e futuro le rendeva opache. Ma se si scrive per leggersi la settimana prossima, ci si rivolge a un Ego che non è «né del tutto un altro, né del tutto il medesimo». Sarà lo stesso Gustave, altro solamente in ciò: che non entrerà più affatto nella propria opera. È necessario e sufficiente che l'abbia abbastanza dimenticata per trovarsi in condizione di *estrangement* in rapporto alle parole scritte. Incontrerà quei quasi-oggetti in una quasi-esperienza (il processo completo potendo chiamarsi quasi-lettura); saprà, senza contestazione, il senso generale del proprio lavoro, riconoscerà al passaggio pagine intere, ma certe parole e certe malizie dello stile, che le rendono immaginarie, risusciteranno nuove nuove dall'oblio e lo sorprenderanno. In tal senso, la perseveranza inerte del grafema è una promessa di future delizie, mentre che la vocalizzazione della parola, sempre istantanea, non può che ripetersi, sempre soggettiva, senza modificarsi né arricchirsi. È il vocabolo scritto a provocare questo rovesciamento: Gustave autore diventa quasi-oggetto per se stesso, in quanto presente, sciorinato sulle pagine del suo quaderno. In verità, la cosa non è così semplice: c'è bisogno di molto tempo per uscire dalla propria opera e per considerarla con gli occhi stupiti di un estraneo. E poi, lo sappiamo, codesti ritorni sono spesso desolanti. Non importa: nel momento stesso della scrittura, vi è, per lui, questo *postponment*: la sorpresa che egli si prepara, il che basta per dare al grafema – se non altro sotto forma di presentimento – il suo futuro colorito. Non dirò che Flaubert se ne diletta in anticipo, ma che gode della parola in quanto vi vede la promessa di un godimento. Così fanno gli autori di graffiti, che, tracciando le loro iscrizioni sulle pareti degli orinatoi, sono squisitamente turbati dal turbamento scandalizzato che sperano di suscitare in altri – tranne che altri, per Gustave, significa lui stesso domani. I lettori sconosciuti\*\*\*\*\* non sono tuttavia assenti dalle sue preoccupazioni: sappiamo che essi sono inessenziali. Non importa: nella misura in cui, pur temendoli, e spesso anche pur desiderando di sottrarre

loro le proprie opere, egli sa – *scripta manent* – che un cassetto può essere forzato, che un manoscritto può *sempre* cadere in mani estranee, la loro presenza ha per effetto di consolidare marginalmente l’obiettività futura delle parole: quando egli tornerà su quella che la sua penna traccia presentemente, non può ignorare che non la vedrà soltanto come il risultato di un atto dimenticato, ma anche come un collettivo, sfuggente per la sua struttura di serialità, che però lo appaga proprio per questo con la sua alterità. «Il futuro m’incanta»:\*\*\*\*\* tutto è qui. Quando scrive al se stesso futuro, già tutto immaginario, gode nell’irreale della sua irrealizzazione *prossima grazie all’immaginarizzazione* dei grafemi.

Non vi è tuttavia in lui, nell’atto medesimo del comporre, un appagamento ancora irreale, ma più immediato? Sì: quello del desiderio di desiderare. 8 febbraio '41:\*\*\*\*\* «Ho scritto una lettera d’amore,\*\*\*\*\* tanto per scriverla, e non perché io ami. Vorrei tuttavia farlo credere a me stesso: io amo, scrivendo». È tornato su questa idea, qualche anno dopo, in una lettera a Louise Colet che commenteremo a suo tempo. Si vede qui il passaggio dal fonema al grafema: gridare a tutti i venti della notte: «Amo, oh amo!» è forse affascinante, ma, alla lunga, diventa sempre meno convincente. Ora, il testo precisa il fatto chiaramente: quel che è in gioco, per Gustave, è la credibilità del linguaggio. Sotto qual forma il discorso – il suo proprio discorso – sarà più adatto a trascinare l’adesione pitiatca del giovanetto? La sua risposta è formale: la scrittura. Se ne afferrano le ragioni: essa appare come un passaggio all’atto, come un’esteriorizzazione e, per soprammercato, come una composizione. Non si tratta di copiare cento volte la parola «ti amo»; sarebbe un *pensum*. Bisogna *inventare* l’amore, fare delle trovate, strapparsi frasi appassionatamente autentiche, dunque, *mettersi in condizione*, dal didentro, di reperirle. Ciò significa che bisogna immaginare di amare. Insomma, l’ordine dei mezzi e degli scopi è apparentemente rovesciato: oralmente, Gustave parla d’amore per immaginarsi di essere innamorato; scrivendo la sua lettera a Eulalie, s’immagina di amarla, per poter recitare la parte dell’innamorato. Ma è soltanto in apparenza, egli sa bene, in fondo – prova ne sia che lo dice il giorno stesso – che il suo scopo non è cambiato: «Farmi credere di amare» per sentire le dolorose delizie della passione.

Resta il fatto che, in superficie, l'aspetto pitiatrico dell'impresa non è negabile: non è soltanto un gioco (è *anche* un gioco), è un tentativo, riuscito, per lo meno finché gli scorre la penna, di autosuggestione. E, senza dubbio, bisogna fare i conti con la destinataria: una volta di più è l'Altro che, in definitiva, giudicherà senza appello della sua sincerità. Se Gustave la persuade dei propri sentimenti, li proverà per davvero: schema che ci è ormai familiare. Ma Gustave non è preoccupato: le sue parole nascono da slanci immaginari, ma *giusti*; vogliamo dire: conformi alle descrizioni che egli ha, l'abbiamo visto, «imparate sui libri»; sta per piangere di gioia, la buona Eulalie, già piange: «Mi ami dunque tanto?». «Eh sì, ti amo, e più ancora di quanto credi.» La penna corre, una dolce emozione s'impadronisce del giovane epistolografo: credo, mio Dio, credo, *senso* finalmente il desiderio dell'assente, il rimpianto, la triste malinconia della separazione. Come sono felice! Bisogna pur finire col firmare, la felicità evapora, ma si può, vero? ricominciare tutti i giorni. E poi, bisogna veramente che le sue lettere abbiano un destinatario? Non può egli scrivere a se stesso e, «raccontandosi i suoi sogni», fare dell'onirismo consolidato? Io farò delle commedie e tu scriverai i tuoi sogni, scrive ad Ernest; un poco più tardi, senza dubbio per stizza, cambia idea: io scriverò dei romanzi. Questi romanzi che, certo, sono, a giudicare dai loro titoli, ancora molto vicini alle commedie che abbandona, che cosa rappresentano, nell'animo suo, se non i suoi sogni scritti? In questo senso, la scrittura, mentre lo salva dall'autismo, ne è l'obiettivazione e la materializzazione. La scrittura, per Gustave, in questo periodo, è un ruolo che, via via che l'attore lo recita, senza cessar di essere una determinazione irrealistica, lo persuade di essere proprio lui il personaggio. E per questa stessa persuasione, mai totale, l'attore ha libero accesso al mondo della immaginazione. La letteratura del giovane Flaubert è l'immaginario materializzato.

Non è vero tuttavia che egli si sia fatto scrittore per accontentare soltanto il proprio desiderio di desiderare. Ecco perché bisogna tornare al secondo interrogativo che avevamo posto: *di che cosa*, nelle prime opere, vi è appagamento? Quel che ci permetterà di trovare la risposta, credo, è l'esame d'un paradosso che salta agli occhi. Nei *Souvenirs* e in *Novembre*, quando

Gustave ci riferisce i suoi esercizi spirituali, li fa cominciare fin dal suo ingresso in collegio, e ci lascia intendere di averli proseguiti a lungo dopo che ebbe incominciato a scrivere. Ora, ce li dà per quel che sono, senza alcun dubbio: fantasticherie guidate, organizzate intorno a qualche parola «magica» e il cui scopo è l'appagamento di qualche desiderio semplicissimo: il bambino vorrebbe essere un personaggio d'eccezione che i suoi meriti pongono al disopra di tutti, egli vorrebbe possedere i beni più rari e le donne più belle, correre per il mondo, vedere le contrade e le città leggendarie. Egli parla di poesia, di estasi; si annega nell'infinito, chiama se stesso anti-verità, assegna alla letteratura un solo compito: alimentare e sostenere i bei sogni della gente dabbene. Niente di meglio: ecco, apparentemente, i bianchi desideri di un bravo adolescente. Ma, nella sua opera scritta e, particolarmente, nei racconti che sono contemporanei di così nobili aspirazioni, tutto è nero: orrore, miseria, sofferenze, una legge di bronzo vuole che la virtù sia sempre punita e il vizio sempre ricompensato, è l'Inferno; i dannati, dolenti e crudeli, sono, gli uni per gli altri, demoni. L'inversione dei segni è rigorosa, automatica; non ne porterò che un esempio, ma se ne troverebbero cento. Flaubert si compiace di ripetere che «vi è in lui del saltimbanco». Col che dà non so quale *aura* romantica e *positiva* alla propria irrealtà. Quel termine è bello: se rimane in testa a Gustave, gli permetterà di appagare il suo sogno di nomadismo. È vero che il tema del saltimbanco – da Hugo a Mallarmé, passando per Baudelaire e Gautier – ha caratterizzato la poesia sedentaria dell'Ottocento. Il piccolo Gustave ha veduto dei saltimbanchi, ci ha detto che lo affascinavano, tanto per i loro abiti variopinti quanto per la loro incredibile libertà. Vuol scrivere su codesti zingari fantasiosi e squattrinati che lo abbagliano e gli sembrano della sua stessa razza. Ma è più forte di lui: non appena parla di loro *con la propria penna*, il positivo diventa negativo assoluto; in *Un parfum...* diventano i più miserabili e i più screditati degli uomini: il loro lavoro è duro e non rende, muoiono di fame e di freddo, si trascinano di città in città, e formano oggetto dell'universale disprezzo. E, beninteso, tale è – un poco incupita – la verità. Ma Gustave non lo ha scritto perché preoccupato della verità obiettiva; egli cerca certi appagamenti. Come mai accade che, nel suo



sogno interiore, i saltimbanchi siano i cavalieri dell'immaginario e che egli s'inorgoglisca d'essere dei loro, mentre, se ne scrive, li carica di tutti i mali, e si fa rappresentare, in mezzo ad essi, da una danzatrice ridicola, sgrorbio osceno e geloso? Che ne è stato delle loro libertà? Quelle supreme spensieratezze, quel disprezzo dei borghesi, che ammirava in loro, dove sono andati a finire? Qual grido d'orgoglio: «Sono un saltimbanco», che egli lanciava per rompere la noia della sua alta solitudine, perché l'inchiostro l'ha trasformato in questo lamento umiliato: «Non sono che un saltimbanco»? o, come dirà nei *Souvenirs*: «un imbonitore da fiera»? Il bambino che sogna di essere una bella donna per vedersi nuda nella fontana ed ammirarsi, perché, la prima volta che osa materializzare il suo sogno, deve darsi il corpo ripugnante della povera Marguerite? Come può, contemporaneamente, «inventarsi delle storie» meravigliose nella sua testa per compensare la Caduta, il rifiuto castratore, e non usare della propria penna che per inventarne altre, perfettamente atroci, che lo conducono senza contropartita alla disperazione?

Si dirà che egli si racconta le prime per sfuggire a una verità, che le seconde si sforzano di circoscrivere? La risposta non appare soddisfacente: nell'uno e nell'altro caso si tratta di finzioni, e chi ci dimostra che nei suoi racconti scritti Gustave ricerchi la *sua* verità, per *esprimerla in parole*? Saremmo più vicini, credo, alle sue intenzioni, se dicessimo che il desiderio di desiderare – che lo spinge a costruirsi, interiormente dapprima, poi esteriormente, un mondo immaginario – è il solo esplicito, ma non il solo reale. Per dirla tutta, anche se supponiamo che esso non sia interamente insincero, è però quello che possiede il minor grado di realtà. Di modo che, se l'apprendista stregone si mette al proprio banco di lavoro, e i suoi demoni si accingono all'opera, tutto si rovescia ed eccolo che soddisfa irrealmente, ma *materialmente*, i suoi desideri neri. Del resto, sono poi tanto bianchi quelli che ogni giorno rumina durante lo studio e il refettorio? Prima di tutto, nascono spesso dall'orgoglio umiliato: «imbecilli! loro, ridere di me! loro, così deboli, così ordinari: di me, la cui mente si annega sui confini della creazione!». La fantasticheria è dunque reazione di difesa e condanna dell'altro, nel momento stesso in cui essa si produce. Più in profondo, essa

testimonia di un'aggressività passiva. Che cosa desidera il buon bambino? I viaggi, la gloria, l'amore? Nulla di meglio. Ma: «Era Roma che io amavo, la Roma imperiale, quella bella regina che si rivoltola nell'orgia, che imbratta le sue nobili vesti col vino delle gozzoviglie, più fiera dei suoi vizi che delle sue virtù». In questa capitale del mondo, quale ruolo avrebbe egli desiderato? Né più né meno che quello di Nerone. «Amori di tigre... immense voluttà... illuminazioni sanguinose... divertimenti che incendiano Roma.» L'amore che Gustave vuol provare, il suo personaggio neroniano non sa nemmeno che cosa sia: prende le donne o gli uomini, mentre viene torturato nella medesima stanza uno sventurato che non gli andava a genio. Insomma, che cosa sogna il ragazzino? Egli tenta, per autosuggestione, di persuadersi di essere, in una città splendida e imputridita, l'imperatore, il più putrido di tutti, e che la mette a fuoco per il piacere di guardare le *belle* fiamme che la divorano e far arrostire i suoi concittadini. Vi torna su in Novembre e, di nuovo, si consacra imperatore: «per la potenza assoluta». E che cosa farà di codesta potenza? «Avrei voluto annientare la creazione... Ah! risvegliarmi al bagliore delle città incendiate! Avrei voluto... galoppare su prostrati, e schiacciarli sotto i quattro zoccoli del mio cavallo, essere Gengis Khan, Tamerlano, Nerone...» Senza dubbio, a leggere attentamente le sue opere autobiografiche, si distinguono diversi periodi: i furori che lo portano a codeste fantasie di genocidi sarebbero, secondo lui, molto posteriori alle sue prime fantasticherie: «Mi prese, contro la vita, contro gli uomini, contro tutto, una rabbia senza nome». E sia. Ma, nelle *Mémoires d'un fou*, egli situa ben più presto – fin dai primi mesi di collegio – codesta «irritazione nervosa che (lo) rendeva veemente e adirato come il toro sofferente per la puntura degli insetti». Aveva allora, dice, «incubi spaventosi», ne descrive uno, il cui contenuto, sul quale torneremo, rimanda evidentemente a ricordi della sua prima infanzia. Insomma, «cambia le carte in tavola»: il suo umore atrabiliare – lo sappiamo – si manifesta *prima* dell'entrata in collegio, nonostante il contatto coi compagni e i professori lo abbia esasperato. E quando sogna di essere amato – molto per tempo, se dobbiamo credere a *Novembre* – sappiamo che egli desidera un'amante «essere satanico» che gli dedichi «un amore *divorante* e che *fa paura*... che

vi crea immediatamente pari ai ricchi e ai potenti». Così, l'ingenua purezza di Chérubin, dissimula la volontà di potenza, il rancore e l'odio. Il desiderio bianco – amore dell'amore – esiste, non dubitiamone, non è neanche un pretesto: rappresenta un tentativo, perpetuamente ricominciato, per sfuggire alle forze notturne, al suo destino di misantropo e di solitario. Amare, essere amato: comunicare, uscire di sé, dimenticare per sempre le proprie «tenebre spaventose», evadere dal mondo della paura. Nulla da fare: appena formulata, la bianca istanza gira sul nero; ricordiamoci: Calcutta, Costantinopoli, ecco il miraggio avvelenato. Doppiare il Capo, sì; ma quel desiderio esplose, il comportamento di smacco diviene dominante: egli fallirà questa impresa come tutte le altre, e annegherà al largo *prima* di averlo doppiato. Non è forse qui quella «poesia suprema» che lui stesso definisce come una «mescolanza di maledizione e di voluttà»? I desideri bianchi hanno un'esistenza *irreale*, le parole sono incaricate di suscitarli; i neri sono perfettamente reali, alla scrittura tocca di appagarli *irrealmente*.

Non stiamo a credere, tuttavia, che essi si scoprono a lui attraverso il grafismo: egli ha da lungo tempo l'abitudine di soddisfarli con questa commedia: il linguaggio interiore. Vi è, negli abbozzi di romanzi che ha pubblicato la signora Durry, un'annotazione molto istruttiva. Flaubert – ha già scritto *Madame Bovary* – disegna in qualche parola la storia d'una coppia. Il carattere della donna è già più scavato di quello del marito. Veniamo a sapere che essa è umiliata da lui, che lo detesta, ma che è costretta a sopportarlo per amore del lusso. Codesta condizione femminile è precisamente quella di Flaubert con la propria famiglia: umiliato, non può rompere i rapporti – non per gusto del lusso (non ve n'è l'ombra nella famiglia Flaubert) ma per gusto degli agi e per timore di mancare del necessario. Non c'è dubbio: Flaubert, una volta di più, si *vede donna*. Ed è di se stesso che parla, quando dice della propria eroina: «Essa si vendica col monologo».

Questa frase breve non è seguita da nessun commento. L'autore, qui, non scrive che per sé, non ha nessun bisogno di sviluppare il pensiero: sa di che cosa parla il «monologo», evidentemente, è fatto per non essere inteso; ciò basta per indicarci che la vendetta è irreale: questo discorso senza voce

avrebbe effetto reale soltanto se fosse tenuto a voce alta: «Crepa, dunque, sporcaccione. Mio Dio, fate che crepi», o «Sei una sporcizia, vecchio mio, riesci a nascondere agli altri, ma io lo so, e tu non sai che io lo so». Colui che parla in silenzio gode a spiegare il loro carattere alle persone che lo circondano, a enumerare le loro ignominie; a predire i loro destini, a votarli alle peggiori disgrazie. Oppure, descrive la propria infelicità, la sorte spaventosa che quelle persone gli hanno preparato, fa toccar loro con mano i danni irreparabili che la loro durezza di cuore gli ha cagionato. Di tutto ciò, naturalmente, nessuno deve indovinar nulla. Ma colui che monologa, lungi dal provare un malessere e una certa insoddisfazione a causa dell'irrealità del proprio comportamento, ne trae vantaggi. Prima di tutto, per vari motivi, ha bisogno che la sua vendetta sia irrealistica: se la sposa abbandona o uccide suo marito, la gallina dalle uova d'oro muore di colpo; quanto a Gustave, non può vivere se non s'incorpora nella sua famiglia, da cui non sopporterebbe di essere scacciato. Dunque, il monologo è completo così com'è. E poi, il muto rovescia la situazione: non è lui a tacere, sono gli altri a non udirlo, egli grida a squarciagola in mezzo ai sordi. E questi sono tanto più ridicoli, in quanto ignorano di essere stati smascherati e che si sta spiattellando loro la verità nuda e cruda. Non è comico, quel signore che sorride affabilmente a colui che gli getta in faccia una «Vecchia sporcizia» che lui non ode nemmeno? E finalmente, vi è Dio. Dio, o la potenza ontologica del Verbo. Codeste parole inascoltate, Dio le ascolta, ne prende buona nota. O, se preferite, le cose dette rimangono, sono delle pietre: non è possibile che qualche cambiamento non ne risulti nell'Essere. E quale orgoglio, quando ancora si rispetta il proprio padre, di sentirsi disapprovato, maledetto, per averlo trattato mentalmente da sporco coglione. L'altro, eccolo, pensa il monologante con acre soddisfazioni: gliel'ho detto a chiare note che è un coglione, mio padre, e, se non altro, ho attirato su di me le folgori dell'Onnipotente. Così vincono la noia le anime amare e passive dove si è alloggiato il rancore.

Di per sé, il monologo tende alla finzione: perché è immaginario, e insieme perché i desideri, quando si scambiano per realtà, si trasformano volentieri in profezie. Secondo il carattere di chi parla, le parole si uniranno nella sua

testa per contagiare il nemico intimo delle peggiori disgrazie, cioè per raccontare la vita di costui, quale essa si svolgerà nell'avvenire, o per narrargli la storia della sua vittima affinché egli misuri la propria colpa sui risultati futuri della sua malvagità. O, come fa Gustave, per intrecciare i due racconti, mille volte rimasticati. Si può vedere, nelle sue prime opere – dove i suoi eroi sono abili nel monologare e parlano tra sé nel momento in cui, sotto il pungolo della sofferenza, sono giunti al massimo della cattiveria – la dialettica interna del monologo flaubertiano, cioè a dire il reciproco condizionamento dei due tipi di racconto. «Oh! diceva a se stesso, piangendo di rabbia.» È Garcia: dopo questo bell'inizio, lo vediamo spingere, *con le parole*, all'estremo la propria infelicità, predire il peggio, raccontare dettagliatamente le proprie umiliazioni future e compiacersi di dar loro l'inflessibilità del destino: «Io, suo fratello, *sempre* povero e oscuro...». Sadico e masochista insieme, egli sazia dapprima il proprio desiderio di punire il suo carnefice accanendosi su se stesso, e, subito giustificato, passa al sogno di vendetta attiva: «Ah! capisco ora le gioie del sangue, le delizie della vendetta e l'ateismo e l'impunità!». Di modo che, alla fine, questo *a parte*, posto all'inizio del racconto, <sup>\*\*\*\*\*</sup> sembra la matrice da cui è uscita tutta la storia: Garcia, pazzo di collera, uccide in effetti il fratello e conosce insieme le gioie del sangue e quelle dell'impunità. Ma, l'abbiamo visto, l'uccisione di Francesco è tutt'altro che convincente; conviene dunque mantenere queste violenze sul piano del linguaggio: tutto accade come se Garcia fosse incitato dal proprio racconto interiore a *scrivere la storia* di quell'assassinio che egli è del tutto incapace di commettere. O, meglio ancora, come se il monologo di Gustave avesse preteso di essere trasmutato nella storia scritta da Garcia. Penso, effettivamente, che il passaggio alla letteratura accade, nel bambino, su due livelli: i desideri irreali si soddisfano al livello della parola isolata; i desideri reali, espressi nel monologo, si soddisfano con la finzione scritta. O, se si preferisce, i primi racconti di Flaubert sono la materializzazione delle vendette irreali. Perché mai il monologo esige di essere trascritto, e perché tale trascrizione lo trasforma in affabulazione pura, i personaggi stessi della quale sono fittizi, ecco ciò che ora dobbiamo domandarci.

Alla prima domanda è facile rispondere: nella misura in cui il monologo si fa storia, rivela abbastanza presto la propria inconsistenza. Il pensiero autistico, raccolto intorno a una o due parole, basta a se stesso. Ma, non appena si esprime, si organizza e incomincia a razionalizzarsi. A questo livello, svolto in racconto, esso reclama una temporalizzazione interiore: bisogna che lo zucchero si scioglia, che il padre snaturato abbia il tempo di morire di vergogna. Ora, in questo caso preciso, **\*\*\*\*\*** la temporalizzazione vera, lungi dal sostenere la durata immaginaria, gioca contro di essa; disperde e butta all'aria il racconto; non è vero che il monologante possa sognare *dettagliatamente* i supplizi che infliggerà al proprio fratello: ha appena montato le scene, che queste scompariranno nell'oblio, bisogna ripescarle, inventarne delle altre, e queste, come le precedenti, a dispetto di ciò che ne pensa Loyola, difettano della solidità richiesta per fare entrare in scena gli attori. Più genericamente, la storia può essere schematicamente raccontata, ma non sviluppata: nessun momento, nessun episodio può servire da trampolino per l'episodio successivo, ciascuno di essi essendo segnato dalla povertà essenziale che caratterizza l'immagine mentale della parola interiore; soprattutto, nessuno di essi ha effetto di sorta su quelli che vengono dopo di lui, per il motivo che la coscienza li produce isolatamente, che essi si sostituiscono a vicenda, invece di arricchirsi, e che la loro inerte successione non è sostenuta che dalla durata vissuta: un atto sintetico può certo legarli gli uni agli altri, ma ciò avviene *dal di fuori* e poi, quando si riunisce l'avvenimento presente ai fatti anteriori, questi già *non sono più*, per il che bisogna intendere che si sono calati nell'assenza, portando via con sé gli elementi indispensabili al seguito del racconto: «Io ti scannerò, sanguinerai come un maiale». Benissimo: ecco il pavimento arrossato dal sangue. «Griderai grazia, e io riderò.» La bocca si apre nell'ombra, il grido ne sfugge, ma ciò non accade in nessun luogo: il pavimento e il sangue sono scomparsi. Quanto al ridere, è tutt'altra cosa: profetizzandolo, il vendicatore si ritrova tutto solo, *oggi*, a ridere sotto i baffi avvenimenti futuri che predice. Che fare, se non ricominciare? vi è una malinconia profonda in questo discorso, che non arriva mai in fondo a se stesso, non avendo da appoggiarsi su una piattaforma stabile. Questa piattaforma è la cosa scritta:

una volta ancora, *scripta manent*. Non si porterà avanti, non si arricchirà la storia di tutto il suo passato, se non registrando ogni cosa: appena concepita, l'invenzione è fissata; vi si può tornare senza tregua, il pavimento sanguinoso è solido, ora, passerà da un episodio all'altro, vi si integrerà: basterà un richiamo, un'allusione, per farne una costante del racconto. Da quel momento in poi, la vendetta, che è minuziosa, può compiacersi di dettagliare i supplizi che rumina: gli spasimi della vittima, il suo fiero volto, sfigurato adesso dal terrore, gli strumenti di tortura, il diletto del carnefice, tutto si può descrivere e riunire, per il motivo che *la scrittura è accumulazione*. Per Gustave, il quale, autore-attore, ha già l'abitudine della penna, la cosa ha potuto farsi senza che egli se ne rendesse conto, tanto più che la scrittura, dopo le pubbliche esibizioni del teatro, è una solitudine e quasi una clandestinità – dunque omogenea per essenza col monologo. Nata da un rifiuto castratorio, essa dirà le sofferenze e la rivincita del castrato. Meglio: essa sarà quella rivincita stessa. Ridotta al silenzio, la grande voce parla ancora nell'interiorità, e le parole mute che essa genera trovano, nonostante tutto, il mezzo di esteriorizzarsi nelle parole che una mano traccia silenziosamente.

È qui che bisogna fornire una risposta alla seconda domanda. Se la letteratura, nella sua forma primitiva, è un mezzo per articolare e organizzare il monologo vendicativo di Gustave, donde viene che nei suoi quaderni non si trova mai quel che vi si dovrebbe trovare: diatribe contro suo padre, o querimonie falsamente rassegnate, la denuncia dell'usurpatore Achille, l'enumerazione compiacente delle infelicità che l'avvenire gli riserva? Donde viene che, in *Matteo Falcone*, la più primitiva delle sue vendette – e la più elementare – invece di leggere queste lamentele: «Padre dall'ingiusta giustizia, tu mi crocifiggi, mia madre ne morrà», troviamo l'arido racconto – soggetto d'altronde preso a prestito – di un dramma familiare in Corsica, dove un certo Matteo uccide il figlio con le proprie mani? Quale piacere trova Flaubert, se è vero che si vendica, a far muovere questi estranei in un paese che non conosce, e in circostanze eccezionali di cui l'esperienza gli fa difetto? È della più grande importanza, per chi desidera conoscere Gustave, trovare una soluzione a questo problema, perché ciò di cui si tratta è

nientemeno che la concezione del romanzesco, quale il bambino se l'è posta fin dalle sue prime opere, e quale sarà conservata dall'adulto. Notiamo subito che il piccolo Flaubert ha un certo sapere e dei modelli: gli hanno letto *Don Chisciotte*; più tardi ha conosciuto altri romanzi. Queste nozioni gli facilitano il passaggio dal monologo alla scrittura, ma possono benissimo – avremo da deciderne – nascondergliene il vero significato. Notiamo anche che il ragazzo non passa dalla realtà (le sue *vere* sofferenze familiari, i suoi *veri* progetti di vendetta) alla finzione, ma da una finzione che lo riguarda (egli ne è il soggetto) a un'altra che, stando alle apparenze, non lo riguarda. Ho già detto infatti che il suo soliloquio era un appagamento irreali del suo rancore, col che bisogna capire che egli ha segnatamente per compito di soddisfare nell'irreale un desiderio che non intende soddisfare mai effettivamente. Insomma, restiamo nell'immaginario: sotto quest'aspetto, anche la parola muta e il grafema sono qui omogenei. Ciò detto, bisogna guardarsi dall'accusare Gustave di cinismo, come se, per prudenza, avesse truccato i fatti, cambiato i luoghi e i nomi. È vero che, in lui, la prudenza è estrema, e che i suoi primi scritti romanzeschi sono legati a una diffidenza universale. Abbiamo visto il suo strano rapporto contraddittorio coi lettori: egli li respinge con orrore, pur desiderando che lo leggano. Da cui quel doppio carattere delle sue prime opere: esse sono leggibili, dunque offerte e *date in balia a tutti*; proprio per questo restano in essenza *nascoste*. Ma ciò significa soprattutto che egli chiude i suoi manoscritti a doppio giro di chiave: questa precauzione d'altronde, lo sa benissimo, che le prende, ahimè, contro un pericolo immaginario: né il dottor Flaubert, né la sua sposa, andranno a forzare i cassetti per controllare la produzione del loro figliolo; hanno altre gatte da pelare. D'altra parte, ho già mostrato che si trovava, nei racconti medesimi, allorché l'aneddoto rischia di essere troppo evocatore, la traccia delle mascherature: il giovane scrittore sembra insistere sulle differenze che separano gli avvenimenti reali dall'avvenimento raccontato, tutto accade come se egli occultasse il senso vero della sua opera. A chi si farà credere, comunque, che egli adotti in piena conoscenza di causa la forma romanzesca per coprire il proprio pensiero e soddisfare la propria vendetta in tutta sicurezza? Certuni l'hanno fatto, forse, ma, se hanno preso la



letteratura come mezzo, è probabile che non siano potuti andare molto lontano: essa esige di essere un fine. Altri, d'altronde, monologano con la penna e, nel loro diario intimo, dicono tutto senza ambagi – almeno tutto ciò di cui hanno una coscienza esplicita – badando però a raddoppiare di vigilanza: questi, d'altra parte, non vogliono tanto soddisfarsi quanto conoscersi; non è di loro che parliamo. Gustave, effettivamente, partendo dall'autismo, non pensa a conoscersi, ma a sognarsi per iscritto. Tutto è qui. Per tale motivo non bisognerebbe cadere nell'errore opposto: certo, l'adolescente dice assai più di quanto voglia dire; si svela senza rendersene conto: a noi basta fare un'analisi per intravedere le sue «noiose profondità». È proprio quel che tento qui. Ma, in certo modo, egli lo presentisce, e le misure di sicurezza che prende mirano assai più ad allontanare il lettore penetrante che non i membri della sua famiglia (anche in questo, d'altronde, esse rimangono simboliche, inefficaci); vedremo più avanti che egli si comprende a meraviglia senza per questo conoscersi: donde quella paura di svelare a sua insaputa la propria nudità miserabile. Ma ciò che lo tradirà, egli non lo ignora, è il modo di raccontare la storia; in tal senso, poco importa che l'eroe sia Gustave in persona o un portavoce, o dieci portavoce contraddittori e simultanei. Ma, se egli teme di aprire a un lettore eventuale degli angoli polverosi della sua anima, che sono oscuri a lui stesso, insomma di dare un vantaggio al nemico, egli è perfettamente cosciente di scrivere per gridare la propria disperazione e soddisfare il proprio rancore: la letteratura, in lui, non discende forse dal monologo? Rileggiamo le prime pagine di *Agonies* o la prefazione e la conclusione di *Un parfum à sentir*. Vedremo che egli reclama, pur maledicendo il proprio lettore eventuale – o prendendolo in giro – la responsabilità completa del pessimismo e della misantropia che vi si manifestano. Egli sa come stanno le cose e a che cosa s'impegna: quello che gli fa paura non è quel che si pretende che egli nasconda (i nomi e lo stato civile dei veri protagonisti del suo dramma familiare) e nemmeno soltanto ciò che egli ignora e teme di esprimere senza volere, ma soprattutto *ciò che dice*.

Se tentiamo di spiegare il passaggio al romanzesco evitando questi scogli, l'interpretazione attraverso il cinismo e quella attraverso l'incoscienza

assoluta, ci viene subito in mente che il monologo in generale non comporta soltanto finzioni di primo grado, ma anche, a tratti, allo stato di abbozzi, quelle del secondo. È ciò che Freud chiama il «romanzo familiare». Il bambino si racconta una storia per soddisfare nell'immaginario desideri d'altronde variabili: i suoi genitori non sono i suoi veri genitori, ne ha altri, segreti; lui stesso, di conseguenza, non è quel che crede la gente; oppure sono i medesimi, ma diversa è la loro condizione e quindi i suoi rapporti con loro, la sua vita quotidiana, le sue aspirazioni, sono altre. Egli dice ancora «Io», ma si vede dall'esterno. Di tali ruminazioni troviamo tracce numerose nelle prime opere di Gustave. Vi sono quei progetti di drammoni, dapprima: sua madre è una puttana, suo padre un gran signore, infedele alla propria parola; quanto a lui, per i suoi vent'anni, in tutta innocenza poverino, va a letto con la puttana che gli ha dato la luce. Oppure, la disgraziata è la schiava negra, violata da un orang-utan, suo padre è insieme la bestia selvaggia e lo scienziato illuminato che ordina l'esperienza per curiosità scientifica. Non sono quelli, beninteso, i primi «romanzi familiari» del ragazzino: questi scritti sono troppo elaborati, troppo intrisi di consapevolezza, per lo meno lasciando apparire un gusto antichissimo per questo genere di affabulazione: senza alcun dubbio il suo monologo ne fu segnato.

In ciò, tuttavia, Gustave non differisce affatto da tanti altri bambini, che nondimeno non scrivevano mai. Quel che fa la sua «anomalia», è che il desiderio di essere altro, in lui, si confonde con quello di essere reale. Ne ho parlato abbastanza per non tornarvi su. Voglio soltanto annotare che, essendo il suo essere obiettivo in mano agli altri, e restando irrealizzata la sua vita soggettiva, bisognerebbe, perché egli gioisse finalmente della propria realtà, che si sorprendesse come l'altro che è per gli altri. Per lui, «Io» è presente ma irreal. «Egli» è reale, ma contemplato a vuoto, assente. Ha tentato, recitando, di farsi per altri quell'altro che gli altri vedono. Oggi, quando si proietta nel linguaggio scritto per leggersi, egli si offre *altro* a un testimone che *non è altri* che lui stesso. Altrimenti detto, s'incorpora nella materialità del grafema e, in mancanza di realtà, darà a se stesso la pesantezza materiale facendosi oggetto ai propri occhi. L'«Io» oggettivo

resta dov'è, ma nel vocabolo ch'egli traccia, ha luogo un rovesciamento dell'Io in Egli. Trasformazione a vista, non per soddisfare il desiderio di conoscersi, ma semplicemente quello di esistere. Gustave avrà bisogno di parecchi anni per conquistare l'Io letterario; e d'altronde questo non sarà spesso che un Egli travestito.\*\*\*\*\* Questo cambiamento spontaneo è senza dubbio intenzionale. Ma non stiamo a credere che sia esplicito e deliberato: Gustave non vi capisce niente: vuol parlare d'un altro, che lo seduce per la sua consistenza (quella del grafema, in fin dei conti) quasi reale e che viveva nel XVI secolo e che è *egli stesso finalmente visibile per lui*. Non il triste collegiale, che non saprebbe dir nulla di sé, per la ragione che non si conosce e che è stato frustrato della sua realtà,\*\*\*\*\* ma un essere denso e vivace che non ha nulla di comune con lui, tranne che ha il mandato di soddisfare in se stesso, e per mezzo di se stesso, i corrucciati rancori del suo creatore. Vogliamo dire che costui non si riconosce esplicitamente nella propria creatura; o, se si preferisce, non sa chiaramente che è di se stesso – come presenza obiettiva – che egli gode: come sarebbe possibile che la nebulosa s'identifichi col ciottolo ardente che ne è schizzato fuori? Pertanto, l'identificazione ha luogo silenziosamente: è il desiderio che la opera; le sofferenze, le rabbie e i piaceri dei suoi personaggi commuovono stranamente Flaubert, perché sono i suoi. E il suo appagamento sarà tanto più violento in quanto avrà luogo *laggiù*, in un personaggio esterno a lui, che tende a richiudersi su di sé, affermando la propria indipendenza in rapporto al proprio autore. Gustave, in quanto bambino immaginario, non ha abbastanza consistenza per possedere»: e sia; egli non sa dunque affatto che cosa sia il godimento; ma Mazza, ma Marguerite, ma Djalioh, dure e dense statuette multicolori, sono ben altra cosa: senza essere più reali, possiedono sufficiente materialità perché i sentimenti indecisi che attraversano l'*animula vagula* del bambino prendano in esse tutta la loro fastosa violenza e, soprattutto, divengano ciò che sono. Djalioh non è creato e messo al mondo per simbolizzare le sofferenze del giovane Gustave, ma, al contrario, se Gustave ha creato questo mostro, è per poter soffrire le sofferenze di Djalioh.

Quel che finisce di rendere irriconoscibile l'ipostasi è l'organizzazione e la razionalizzazione che la scrittura introduce nel sogno. Il bambino, fintantoché si racchiude nell'autismo, può soddisfare immaginariamente il suo desiderio d'essere donna senza per questo contagiarsi di alterità. Che pronunci sottovoce la parola chiave «donna», o che ripeta a se stesso «sono donna», il risultato è il medesimo: egli si trasforma senza perdere la propria identità; egli lo è, lo è sempre stato; accarezza la propria pelle fresca e tenera di adolescente e *s'immagina* che lui, Gustave, provvisto di un sesso femminile, sia oggetto di desiderio per i maschi, e si contorce voluttuosamente sotto la loro stretta. Alla buon'ora! In questa immagine instabile e fugace che, a prezzo di una tensione sfiancante, può durare il tempo di una masturbazione, l'altro e il medesimo si compenetrano senza contrastarsi. Non appena si mette a scrivere, è l'alterità che ha la meglio. Certo, può scarabocchiare – lo ha fatto – su un pezzo di carta: «Vörrei essere donna», ma ciò non lo condurrà lontano. Come godere del «secondo sesso», a meno di crearsi donna con le parole, con un nome di donna, una vita, delle usanze, una condizione, un destino, di donna? Eccolo trasformato: essa si chiama Marguerite o Mazza. Senza dubbio egli potrebbe pagarsi il piacere di dire: «Io»: e poi? È quel che farà Maria, un poco più tardi – ispirata da Eulalie, ma soprattutto dai desideri di Flaubert «Io sono campagnola, mio padre era fattore... per (colui che saprà farsi amare) mi divincolerò in movimenti serpentini, la notte avrò dei soprassalti furiosi e dei raggricciamenti laceranti». Ma, a dispetto dell'«Io», o piuttosto a causa di esso, Maria diviene l'*altro*; essa ruba la prima persona singolare all'autore e afferma contro di lui la propria illusoria consistenza di soggetto: è *una* donna, che dice Io, dunque un *oggetto* per Gustave. È tanto più inevitabile, in quanto il desiderio sessuale di Gustave è contraddittorio: Roger Kempf, in un eccellente articolo <sup>\*\*\*\*\*</sup> ha trovato la parola giusta per definirlo: Androgino. La donna che egli descrive – Maria o Mazza – è contemporaneamente colei che egli vorrebbe essere e colei che vorrebbe possedere. Dunque, l'*altro e lui stesso*, sono il nocciolo di codeste creature. Più addentro ancora; il suo desiderio originario non è tanto di essere penetrato da un sesso maschile, quanto di sdilinquirsi sotto le mani di una

donna che lo manipoli; ma, in pari tempo, codesta donna robusta, un poco mostacciuta, in ogni caso più anziana di lui, egli ha il desiderio maschile di penetrare in lei: quando non fosse che per legittimare ai propri occhi, e a quelli della sua compagna, le carezze dominatrici alle quali aspira, o per identificarsi (come faceva per Caroline), Signore da commedia, con l'umile vassallo che gode fra le sue braccia. Vi è dunque, nel cuore stesso del personaggio femminile che egli inventa, un mulinello permanente: è proprio, come dice Picasso, «il desiderio acchiappato per la coda»: questa donna non è l'oggetto di Gustave se non nella misura in cui egli aspira a diventare, il più presto possibile, l'oggetto docile dei sensi di costei e, per questo motivo, l'Io e l'Egli – in Mazza, per esempio – sono trascinati in un movimento circolare che non si fermerà mai. In essa egli gode, descrive le voluttà infinite, insaziabili, che gli sfuggono, che riceverebbe se fosse donna; in lei, egli soddisfa i propri rancori col monologo e col delitto. Ma, all'improvviso, essa si drizza *davanti a lui*, la Dea Madre, la divoratrice, la satanica: egli diviene il suo oggetto, essa esige da lui, la mai sazia, una sazietà senza fine; egli vi lascerà la pelle. Ernest, di colpo, verde di paura, fugge all'altro capo della terra: Gustave si è fatto Ernest per diventare l'oggetto di codesta rivendicazione imperiosa: in Ernest, egli confessa che l'amore che desidera ispirare a un'«amante-padrone» gli *fa paura*. La donna dominata non lo interessa se non nella misura in cui si fa risvegliare in lei la donna dominatrice, infinita potenza *nera* che gli ispira una voluttuosa fifa fino al momento in cui le si abbandona tra le braccia. In quell'istante il creatore, terrorizzato, è l'oggetto della sua creatura: perché egli la crea tale da poter soddisfare a codesto terrore che egli teme ed agogna. Ma, contemporaneamente, orgogliosa, torturata, attiva, essa torna ad essere la sua ipostasi: nei suoi monologhi, che egli vuole deliranti e sublimi, essa si fa portavoce di lui: ritroviamo la proiezione «*ad infinitum*» di cui parlavo a proposito di Fromentin in una nota precedente, perché l'Io di questo Essa rimanda a quello dell'autore. Mazza, in questo momento della creazione, è l'autore che fa paura a se stesso. Come si riconoscerebbe egli in quel personaggio complesso – non per il carattere, ma per i mulinelli e la proiezione «*ad infinitum*» – il quale è *lui* e l'*altro*, *lui come altro* e l'*altro*

*in quanto lui?* Tanto più che – lo vedremo fra poco – egli non si priva di esercitare il proprio sadismo sull'*oggetto* Mazza, facendo di lei, così, l'*Altro assoluto*. Ma, d'altra parte, come non vi si riconoscerebbe? Egli vi si perde e, con questo, il suo personaggio gli appare come una mescolanza sconcertante e instabile di trasparenza e di opacità.

Del resto, la complessità «indicibile» delle sue pulsioni non può riassumersi in un solo protagonista. Prima di tutto, il protagonista stesso, non foss'altro che formalmente, esige una pluralità di attori: come descrivere le sofferenze della vittima, senza parlare del carnefice che gliele infligge? Cosa sarebbe Mazza senza Ernest? O Garcia senza il vecchio Cosimo e Francesco? E poi, la vendetta scritta suppone la punizione dei malvagi: il dramma familiare si riorganizza, irriconoscibile, intorno al tristo eroe. Senonché Gustave – e questa è *anche* la sua rivincita – entra nella testa di codesti «attori secondari» e impresta loro pensieri, apposta per darsi il piacere di decifrarli. Ma ecco che, mettendosi al loro posto, è proprio *se stesso* che vi mette: se stesso, e qualcosa d'altro: così, ciascuno di essi è plurale, perché recita docilmente il ruolo che gli è attribuito, ma Flaubert si è insinuato in lui, ed è in quanto Flaubert che pensa ciò che l'altro fa. Vedete Isambart, che incarna la crudeltà gratuita: se tortura Marguerite, è perché odia la bruttezza, come Gustave, o piuttosto, è che Gustave, in lui, motiva il proprio sadismo con l'odio di ciò che è brutto. Dunque, ha bisogno d'Isambart per esprimersi del tutto, ma siccome questi, secondo il carattere che gli ha assegnato, si comporta da torturatore, l'ostilità timorosa di un bambino smarrito contro tutto ciò che lo inquieta ci viene presentata sotto una luce ignominiosa. Uno in parecchi, parecchi in uno. Il dottor Mathurin non è forse il padre Flaubert e il suo secondogenito contemporaneamente? Se consideriamo *Quidquid volueris* nel suo sincretismo, vi riconosciamo, abilmente sposati, due temi fondamentali: il più vecchio, lo conosciamo da lungo tempo: maledizione del padre, *ingiusto* trionfo della cultura sulla natura e della scienza sulla poesia; l'altro, Gustave l'ha riportato da Trouville: gelosia sessuale, *ingiusto* possesso di Elisa da parte di Schlésinger. I due motivi si accordano benissimo fra di loro: il perno resta l'Usurpazione, ma essa è raddoppiata di volume: usurpazione degli onori, in

nome di un falso evento, usurpazione delle donne. Il signor Paul è incaricato d'interpretare la parte del doppio usurpatore: ciò significa che è prodotto da una mescolanza telescopica di Achille con Schlésinger. Ora, egli è, in pari tempo, l'incarnazione del *pater familias* che ha maledetto suo figlio nel generarlo e lo ha condannato a non essere né uomo né bestia. Diremo forse che Gustave gli ha conferito il mandato esplicito di rappresentare tutta quella gente insieme? Certamente no. L'unità del personaggio – che è innegabile –, la sua maniera sottile di sfuggire a ogni definizione, provengono prima di tutto dal fatto che egli è stato creato dalla favola stessa e che, in questa, il secondo tema è soprattutto servito a ringiovanire il primo. Non importa: è nell'essenza del signor Paul di essere doppio o triplo, come i visitatori dei nostri sogni notturni, non soltanto perché egli è carnefice e due volte usurpatore, ma perché in lui le pulsioni di Gustave si compiacciono di racchiudere persone reali e diverse, egualmente colpevoli ai suoi occhi, le quali ora si compenetrano e ora si amalgamano, per svelare le loro diverse ignominie in una sola denuncia. Aggiungiamo che Gustave, a tratti, non sarebbe alieno dall'insinuarsi nella pelle di questo personaggio: giovane e già celebre, dotto, esploratore, avventuriero, intelligente, insensibile, amato dalle donne senza ricambiarle, costui riunisce in sé tutto ciò che manca a Gustave, tutto ciò che farebbe di questo bambino il più felice degli uomini. E, naturalmente, noi sappiamo con quale ironia vendicatrice l'autore ha inventato codesta «meraviglia della civiltà»: è tutto ciò che egli detesta. Sì: ma anche tutto ciò che egli invidia; noi non ignoriamo che egli arde dalla voglia di «brillare nei salotti» e che crepa dalla rabbia di non essere milionario. Perciò, si aliena talvolta al signor Paul, il peggiore dei suoi nemici, per potere un istante gustare dei beni che teme di non poter mai possedere. Tale è dunque Gustave nei suoi racconti: onnipresente, irriconoscibile. Non vi è una sola delle sue creature di cui egli non sia complice, non una che non gli faccia orrore.

Ciò è necessario se vuol portare dovunque i suoi odi e i suoi rancori al parossismo. È necessario che il discorso scritto, via via che si svolge, si proponga come estraneo, quasi fosse il prodotto di una scrittura automatica. Il monologo era suo, era lui: perciò non poteva andar tanto lontano come

negli esempi portati poco fa per esemplificare: il rispetto rimane – o le sue apparenze – l'odio è occultato; divieti diversi respingono o deformano le sue pulsioni sessuali. Scrivere, per lui, è decomplessarsi. Prima di tutto, perché i segni, quando l'inchiostro è secco, non gli appartengono più: qualcosa vi si è posata, che apparterrà al primo lettore che sfoglierà queste pagine. Poco importa se questo primo e unico lettore altri non sia che lui: resta il fatto che egli non può più far nulla dello scritto se non *leggerlo*, prestarsi passivamente alla risurrezione dei significati. Ma, *anzitutto*, se i personaggi, ondegianti e vari, gli oppongono una irriducibile materialità, se egli *sente* che essi sono le proprie immagini ma non li conosce, se non è mai lui a torturare e punire, se le sevizie hanno luogo all'interno della storia e senza *deus ex machina*, per colpa soltanto delle sue creature, se egli non può uccidere Francesco che col pugnale di Garcia, e Garcia che con la spada di Cosimo – e Cosimo soltanto con le conseguenze inevitabili della propria condotta – Gustave può far saltare tutte le censure; egli non è responsabile di nulla: una storia tragica e sanguinosa si scrive attraverso di lui e lo supera. Egli forse ha pietà di Garcia, forse vorrebbe arrestare il braccio di Cosimo: invano, questi uomini hanno già deciso del proprio destino. Così, quando un dormiente timido sogna l'*uccisione del padre*, egli fa in modo che lo compia un altro e che egli tenti inutilmente di trattenerlo: non gli resterà più altro da fare che gettarsi piangente sul cadavere. Il piccolo Flaubert, tuttavia, a differenza del sognatore, è cosciente di dirigere in modo sornione il proprio onirismo, ma non se lo dice; non ha più parole per dirselo: sono tutte sulla punta della sua penna. Può darsi, per esempio – non ne so nulla – che Gustave non sia mai stato nel segreto delle proprie intenzioni fratricide, o che non abbia mai voluto vedere, nelle imprecazioni del suo monologo interiore («ti ucciderò, ecco!», ecc.), che figure retoriche. Ma non appena ha concepito il povero Garcia, le parole scritte lo trascinano: il pensiero del cadetto Medici, o la sua materializzazione, diventa decisione, e questa va da sé all'esecuzione. Quanto a Gustave, non è che lo storiografo: racconta, nulla di più e, se gode, è senza farsene accorgere e per soprappiù. Per potere, in particolare, soddisfare su tutti quei disgraziati il proprio masochismo sadico



e il proprio sadismo masochistico, bisogna che egli possa essere, tutt'insieme, l'Io e l'Egli di ciascuno di essi.

Il masochismo viene per primo: Gustave s'incarna in Marguerite, in Garcia, in Mazza, in Djalioh, palpitanti e torturati. Egli gode di soffrire in loro mille morti. Rancore, orgoglio, passività. La prima e torbida voluttà è di subire. La maledizione del Padre e l'intromissione sono tutt'uno: il suo Destino lo infila. Ma se spinge – per iscritto – la propria infelicità all'estremo, è per denunciare l'infamia del suo carnefice con quella inflessibile obbedienza di cui abbiamo parlato nella nostra prima parte. Insomma, se Mazza soffre infinitamente, gli è che essa è posseduta da quel desiderio dell'infinito che Gustave le presta nella misura in cui egli stesso è del tutto incapace di provarlo. Siamo qui al livello del dolorismo, questo masochismo orgoglioso e vendicativo. Qui si combinano un'agra fierezza – io sono il più grande dei falliti – e un potente rancore – mi hanno privato di *tutto*.

Ma, nella misura in cui il personaggio, richiuso su se stesso, denso e segreto, diviene oggetto per Gustave, nella misura in cui Mazza, attraverso le parole stesse che egli impiega per descriverla, propone se medesima come una bella giovane donna, dal corpo splendido, egli si accanisce su di lei con collerica crudeltà: non più per condannare, attraverso lei, il mondo e il proprio padre, ma per il torbido piacere d'integrarsi alla muta che la insegue, di raddoppiare le sofferenze della povera derelitta, di straziare la sua carne sontuosa e, conducendola a morte, di annullare simbolicamente l'universo in questa individuale scomparsa. Non la risparmierà neppure dopo il decesso: essa è nuda e morta, dunque più che nuda; il Commissario, venuto per fare la constatazione, insozzerà questo osceno abbandono con uno sguardo di «voyeur». Marguerite, in quanto egli si proietta in lei – è un «profumo da odorare»; ma il suo creatore demoniaco si è compiaciuto che essa fosse anche una certa donna brutta e disgraziata: tutto ciò che egli detesta. Quale godimento prova a torturarla! Isambart, subito convocato, rappresenta certo la malvagità umana: egli è presente, come ci si può immaginare, a titolo puramente decorativo. Ma, ad un tratto, Gustave passa in lui – senza neanche rendersene conto, suppongo – e si fa egli stesso

esecutore delle torture più volgari. Si conosce il seguito, e come il bambino «dolce come un angelo cattivo» trascinerà la propria vittima, di decadimento in decadimento, fino al marmo della dissezione: egli trae un piacere sadico dal dettagliare le sventure della virtù per dare corpo alla sua masochistica credenza che il peggio è sempre sicuro. Da questo doppio appagamento – attraverso il martirio e la ferocia – risulta per noi, lettori *estranei*, la sorprendente e profonda ambiguità dei suoi personaggi: essi sono cattivi come diavoli, ci viene detto, ma senza mai biasimarli; essi sono le migliori creature della terra, poiché soffrono e la loro infinita sofferenza mostra l'immensità dei loro desideri; l'autore lo afferma, ma senza mai sottolineare la propria solidarietà con loro. Hernani, anche lui, è un dannato della terra, porta disgrazia a tutto ciò che lo circonda; ma Hugo si ama e si è messo dentro di lui con tanto compiacimento che, subito, vi ci mettiamo anche noi: banditi e grandiosi, piangeremo su noi stessi. Quale lettore potrebbe identificarsi con la calamitosa Marguerite, con Garcia il piagnucoloso, e persino con la inquietante Mazza? Essi non ispirano né stima né pietà, ma piuttosto un'irritazione intermittente, quella stessa che il giovane scrittore prova davanti alle proprie creature, che non sono abbastanza lui stesso e non abbastanza altri, che egli ha creato per vedersi come altro, e la cui alterità, ora, lo turba, perché la loro indipendenza relativa si accompagna a una dipendenza totale, e perché può disporre a proprio talento, sovranamente, purché ciò accada attraverso personaggi interposti. Diremo che ci vengono presentate come puri oggetti? Non sarebbe giusto, perché entriamo di continuo in esse e siamo invitati senza tregua a riprendere i loro monologhi. Tuttavia, non appena quei lamenti eloquenti ci hanno attirati nel cuore di quei martiri, ne siamo scacciati, ci s'invita a godere delle loro sofferenze in veste di carnefici. In questo momento, la loro stessa soggettività diviene (o piuttosto diverrebbe, se l'arte dello scrivere eguagliasse, nel bambino, la ricchezza delle intenzioni) per il lettore sadico *oggetto di godimento*: egli può, a piacer suo, penetrare di nuovo nella vittima per sentire più da vicino ciò che essa sente – senza abbandonare peraltro la propria confortevole alterità – o fingere di ignorare che essa ha una coscienza umana, e che soffre per meglio affermare la propria onnipotenza. Ma queste stesse condizioni, e

il perpetuo rivolgimento del di fuori e del di dentro, rendono incerta la sua obiettività: si entra in essa, si è la sua sofferenza, e del suo discorso sul modo irriflesso, se ne esce, ci si diletta a vedere il suo corpo palpitare, si ritorna in lei, si diventa la *riflessione altra* della sua coscienza, che diventa coscienza riflessa, quasi-oggetto d'un soggetto riflessivo che le sfugge. Insomma, noi non possiamo mai situarci comodamente in rapporto a codeste creature, perché l'autore le ha create nella scomodità, sotto dettatura di desideri multipli e contraddittori. Così come sono, tuttavia, il loro movimento pendolare – oscillazione senza tregua dal soggetto-martire all'oggetto torturato, che corrisponde a quella del loro autore fra il rancore dolorista e la ferocia – conferisce loro una presenza sospetta e una stridente ambiguità mai incontrate fin qui nel romanzo europeo. Fin dai suoi primi scritti, Gustave ha strutturato per sempre la propria intuizione creatrice: quella che darà vita, più tardi, a Emma Bovary. Mal amato, ben poco amante di sé, egli inventa per il lettore un nuovo malessere: perché egli incarica i suoi personaggi di materializzare e di individualizzare, al di là delle parole che descrivono o riferiscono i loro atti e i loro pensieri, ciò che vi è di non articolabile nel suo desiderio fondamentale.

Non abbiamo ancora raggiunto lo stadio della conversione propriamente detta: questa si caratterizza, in effetti, mediante un rivolgimento completo e una decisa assunzione. Ora, le nostre descrizioni hanno mostrato unicamente le fasi di un processo d'interiorizzazione; Gustave è stato ridotto a parlarsi in sordina, a scriversi. La letteratura gli appare un mezzo per sfuggire all'autismo, materializzando e razionalizzando l'immaginario; essa gli permette in pari tempo di soddisfare irrealmente il suo desiderio di desiderare e i suoi desideri reali. Ma si tratta ancora di un mezzo: egli se ne serve nel malumore, rimpiangendo la potenza sonora dei vocaboli; ha paura d'imboccare una strada senza uscita. E se non fosse dotato? «Entrerà» definitivamente «nella letteratura» quando la considererà come il proprio fine assoluto. Ora, il 1° aprile del '36, <sup>\*\*\*\*\*</sup> nella conclusione di *Un parfum à sentir* – ha dunque quattordici anni – esclama: «Scrivere, oh! scrivere è impadronirsi del mondo...» e noi possiamo considerare che la conversione è compiuta. Che cosa è accaduto? Per comprenderlo, bisogna

rileggere il paragrafo intero, quale l'ho citato alla fine del precedente capitolo. Quello che colpisce per prima cosa è come l'intenzione totalizzatrice sia posta in piena luce. «Scrivere, è impadronirsi del mondo e riassumerlo in un libro.» E soprattutto è la sua trasformazione radicale. L'ambizione di totalizzare, Gustave l'ha da molto tempo: nella «sala da biliardo», l'abbiamo visto esercitare tutti i mestieri allo scopo di produrre interamente, *ex nihilo*, l'oggetto finale, cioè a dire la rappresentazione pubblica. Ma, in quell'epoca, egli concepiva la totalizzazione in modo esteriore, come quelle concentrazioni verticali che consentono a certe imprese di controllare un prodotto dall'estrazione del materiale fino all'ultimo stadio della fabbricazione. Chiamo queste totalizzazioni «esteriori» perché permettono forse di abbassare i costi o di aumentare la produttività, eliminando, per esempio, gli intermediari, ma non migliorano sicuramente la qualità del prodotto, né riducono sostanzialmente il numero delle ore di lavoro necessarie a produrlo. In altri termini, è indifferente *a priori* al produttore e al consumatore che il fabbricante della carta possieda o no la foresta che fornisce la materia prima. Certo, considerate nell'insieme di un'economia, codeste concentrazioni avranno importanti incidenze – che possono persino scombussolare una società – ma ciò si verifica *a posteriori*, in quanto accelerano il processo d'integrazione che caratterizza l'odierno capitalismo, o in quanto il possesso delle miniere o delle foreste d'oltremare ha per conseguenza il saccheggio dei paesi sottosviluppati: \*\*\*\*\* per quanto concerne la carta, non si può decidere se sarà migliore o peggiore. Così è delle commedie messe in scena da Gustave. È ben vero che ha fatto tutto da sé, e che a buon diritto ne è orgoglioso, ma la totalizzazione estensiva sfocerà nella produzione di quella *particolare* commedia, *L'Amant avare*, che mostrerà le sventure comiche di un *individuo* fortemente «caratterizzato»: nell'attimo in cui s'insinua in quell'epigono di Harpagon, che importa che sia Gustave ad aver inchiodato le tavole del palcoscenico sulle quali sale, piuttosto che un qualunque abitante o familiare della casa? Bisogna recitare. E che la commedia sia bella.

Non appena egli scrive, tutto cambia: la totalizzazione è interiorizzata nel prodotto finito. *Le voyage en enfer* porta la data del 1835; non sono più di

diciotto mesi che Gustave ha «riposto il biliardo» per sempre. Ora, nessuno scritto manifesterà più chiaramente, più ingenuamente di questo, la nuova intenzione totalizzatrice: il soggetto della novella non è altro che il mondo; dopo averlo percorso in maniera totale, il bambino scopre che si tratta dell'Inferno. Bisognerà insomma totalizzare un'esperienza infinita, ma immaginaria. L'aspetto oggettivo e quello soggettivo di tale esperienza sono fortemente segnati, poiché da una parte essa «riassume» il mondo, e dall'altra «costituisce» l'autore. Gustave sarà più esplicito, un anno più tardi, quando scriverà nella conclusione: «Scrivere, è impadronirsi del mondo...» e insieme: «è sentire il proprio pensiero nascere, crescere, vivere, drizzarsi su un piedistallo, e restarvi per sempre». La totalizzazione oggettiva del cosmo non può farsi che nell'ambiente soggettivo della totalizzazione d'una *persona*. Per finire, l'una e l'altra si confondono nell'opera, che è il pensiero oggettivo, drizzato per sempre su un piedistallo, cioè a dire, separato dall'autore. Il libro è simultaneamente la soggettivazione dell'oggettivo e l'oggettivazione del soggettivo.

Nel *Voyage en enfer*, tuttavia, benché l'ambizione totalizzatrice sia fortemente segnata, il ragazzo è ben lontano dall'averne piena coscienza. Prima di tutto, non è l'autore a totalizzare, ma Satana. Gustave non prende partito: dopo tutto, la sua guida non è spesso chiamata l'«Ingannatore»? Pertanto, il rapporto tra l'oggetto letterario e il soggetto che lo compone è dato *nella scrittura*: perché l'Inferno non è semplicemente definito come il luogo delle peggiori sofferenze: è il *regno* di Satana; è questi che distribuisce le sventure e veglia a che il peggio sia sempre sicuro; così, l'unità del mondo e la sinistra coerenza dei movimenti che lo percorrono, riflettono la volontà del Demonio e le sue intenzioni maligne: il mondo è il suo prodotto, è l'obiettivazione del Maledetto, o meglio il suo essere obiettivo. Satana è un romanziere; il cosmo che egli guida, sottomesso a leggi generali e a decisioni particolari, ha questo di comune con un libro, che è un universo singolare. Inversamente, un autore è un Diavolo – lo dirà ben presto Gustave, il quale non si priverà di precipitare le sue creature nella pentola infernale.

Per ora, pretende di nascondersi una libertà creatrice che gli fa paura. Egli copia e tradisce, come ai bei tempi dell'autore-attore; il paradosso è che egli ha preso le *Paroles d'un croyant*\*\*\*\*\* per modello. Si noterà, effettivamente, l'irrealtà voluta dell'autore: «Ed ero sul monte Atlante», ecc. Chi parla? Il bambino che un anno più tardi dirà nella conclusione di *Un parfum*: «Il primo capitolo io l'ho fatto in un giorno»? No certo. L'*Io* del *Voyage en enfer*, il primo *Io* letterario di Flaubert: è quello di Lamennais, o piuttosto quello di Gustave che finge di prendersi per Lamennais. Del resto, il giovane autore prende a prestito i temi dal suo predecessore e arriva fino a copiarne lo stile: *Voyage* è scritto in versetti biblici che cominciano quasi tutti con la congiunzione «e». Ora, l'ispirazione di Lamennais attinge temporaneamente la propria fonte nell'ottimismo rivoluzionario. Gustave lo sa tanto bene, che non può impedirsi talvolta di imitare questo ottimismo: nel corso del suo viaggio, il narratore vede Libertà trionfare su Assolutismo, scaricandogli sul cranio un buon colpo della massiccia Ragione. Libertà, d'altronde, si chiama anche Civiltà. Ecco del purissimo Lamennais. Codesta società di uomini liberi e ragionevoli, che il giovane autore ci predice, sarebbe dunque l'Inferno? No, ma il risultato del Progresso, questa utopia borghese che fra poco Flaubert incomincerà ad odiare. Gustave, tuttavia, non si commuove per questo: poco gli importa se qualche reminiscenza del modello capita qua e là nel suo manoscritto. L'essenziale è la trasmutazione del positivo in negativo: la maestà religiosa e biblica delle *Paroles d'un croyant* è utilizzata con spirito sornione per esprimere una stridula disperazione. In tal senso, Flaubert, da giovane, rassomiglia assai al Demonio: come lo Spirito che sempre nega, egli ha bisogno del positivo e dell'Essere per vampirizzarlo e diventarne la negazione; autore, diventa il parassita di un testo già scritto, che egli volge ai propri fini, facendogli dire il contrario di ciò che dice.\*\*\*\*\* Il suo procedimento consiste qui nel lasciarsi possedere da una totalità estranea, di cui impara a memoria le strutture e i ritmi per poter poi confondere recitazione e ispirazione. Ispirato, egli restituisce per iscritto la sua lezione, e si limita, con buffetti, a invertire i segni, fino a che la conclusione, negazione totale, s'impone a lui in tutto il suo rigore. Questa scelta paradossale dei modelli ci fa comprendere, in ogni

caso, che Gustave, nel 1835, non è pienamente cosciente delle conseguenze della sua opzione letteraria. Quel che è accaduto, evidentemente, è che il linguaggio di *per sé* gli ha svelato la totalizzazione nell'interiorità. Quando vi si entra, in effetti, per coltivarlo e non per servirsene, non se ne esce mai più; l'opera è il proprio fondamento: vogliamo dire che essendo determinazione del linguaggio, trova in esso i suoi materiali e i suoi strumenti: che bisogno si ha di chiodi e di assi, dal momento che si hanno le *parole* asse e chiodo, e dal momento che la giustificazione di un'opera letteraria non può essere fornita se non da un altro discorso che deriva anch'esso dalla letteratura?\*\*\*\*\* Insomma, il linguaggio è una totalità convenzionale: non appena si è accettato di prendere le parole per le cose, ciò che fa ogni scrittore, e che ha appena fatto Gustave, il verbo si muta in mondo o, se si vuole, l'essere-nel-mondo appare come un essere-nel-verbo. Ne risulta immediatamente che, per uno spirito di tipo totalitario, la totalizzazione non può essere che intensiva. Quando le parole simbolizzano tanto quanto significano, esse non rinviano che alle parole, per la doppia ragione che il grafema, con l'insieme delle sue funzioni significanti, è già totalizzazione di un'assenza, cioè a dire del linguaggio tutto intero e che, presa quale *analogon* d'un significato, codesta totalizzazione semantica ha, come incidenza, di far apparire la sua materializzazione *su fondale d'esibizione*. Altrimenti detto, l'unità del linguaggio, come totalizzazione perpetua, dà alla dispersione reale dell'universo l'unità immaginaria d'una *Creazione*.

Tutto ciò, beninteso, Gustave *non lo sa*, quando comincia a scrivere: sono le parole a trascinarlo all'interno del linguaggio, sono esse ad appagarlo in tal modo che il bambino, dopo aver tentato per un momento di trovare – nella pubblicazione del suo Diario di collegio – un equivalente grafico della totalizzazione estensiva, non ne prova più il bisogno e riduce il lavoro materiale di colui che chiamerà più tardi l'artigiano, alla semplice scrittura. Va da sé, tuttavia, che non avrebbe subito questo impulso, se non fosse stato alla ricerca di una *Natura-organismo*, in lui e fuori di lui, per opporla al meccanicismo di suo padre. «Operante», egli diviene la *propria* opera: la creazione del mondo immaginario, attraverso le parole, non può farsi senza

che egli si costituisca, contro la disseminazione molecolare, nella indecomponibile unità organica del creatore. In realtà, il carattere totalizzatore del verbo è spesso sfuggito ai migliori scrittori, sia che non abbiamo voluto produrre che determinazioni singolari del discorso – ciò che capita a quelli che chiamerei caratteri aneddotici – sia che essi mirino al significato nella sua realtà – che è il caso, per esempio, dei libellisti. Esso si manifesta a Gustave nella misura stessa in cui questo bambino immaginario si trova bene nella presenza reale del totalizzato.

Flaubert, tuttavia, ci avrebbe messo assai di più ad accorgersene, se, per l'appunto, l'ideologia del primo romanticismo non fosse stata, anch'essa, totalitaria, per odio e disprezzo del liberalismo borghese. Non si sa quando abbia letto *Faust*, questo magnifico «specchio del mondo», che doveva esercitare su di lui, più tardi, un'azione decisiva – per il motivo che il soggetto del dramma altro non era che Tutto. Maynial data questo incontro al 1834, ma senza prove convincenti. Del resto, l'Ego dell'autore tedesco non vi è visibile per un ragazzo giovanissimo. *L'Ahazverus* di Quinet sembra non esser stato conosciuto da Flaubert prima del 1836. Ma Lamennais gli basta. Senza le *Paroles d'un croyant* non avrebbe fatto il salto; ciò che egli vi trova – oltre l'Universo – è la possibilità di far totalizzare un mondo irreal da un soggetto immaginario. Non che, in Lamennais, il soggetto non sia *reale*: è proprio il teocrate deluso a esprimersi nel suo libro. Ma non appena il bambino si abbandona alla propria ispirazione-recitazione, *recita la parte* di un profeta biblico e sentenzioso. In tal modo, vi è omogeneità perfetta tra l'Ego che parla e ciò che dice: l'uno e l'altro sono immaginari. Occorre proprio questo, all'inizio: soltanto un autore irreal può tentare la totalizzazione del sorvolo – dunque irreal – dell'universo. Gustave, roso tuttavia dall'immaginazione, non avrebbe potuto concepire da solo che il suo progetto magnifico d'impadronirsi del mondo, e di annientarlo irrealizzandolo, esigesse da lui di procedere contemporaneamente alla propria irrealizzazione. Lamennais gli offre il suo Io, e un testo da rosicchiare: il bambino s'impadronisce dell'uno e dell'altro: nel testo, la totalizzazione si presenta come già fatta; il falso Lamennais non ha più che da riprodurla in negativo: il mondo di Dio è il piccolo mondo del Diavolo. Si



può immaginare senza fatica il fascino che s'impadronisce del ragazzino alla lettura delle *Paroles d'un croyant*: sfuggire alla propria condizione di bambino senza esperienza, al quale gli adulti rifiutano il diritto di esprimere il suo «presentimento completo della vita», prendere a prestito il sapere e la voce d'un quinquagenario e, già che c'è, strapparsi dalla condizione umana, salire, gigante, su una cima e, di lassù, abbracciare con lo sguardo il pianeta intero; sappiamo, in effetti, che la sua storia familiare lo ha da lungo tempo preparato all'accensione verticale, e che la verticalità ha finito con lo strutturare le sue ebetudini, col cambiarle in estasi immaginarie. Più tardi, in *Agonies*, riprodurrà l'episodio del *Voyage*. Ma – lo vedremo più da vicino in un altro capitolo – il narratore che parla in prima persona, e che il Diavolo si è portato via nelle pieghe del proprio mantello, è un bambino desolato. O meglio, *era* un bambino: la sua avventura *ha già avuto luogo*, egli la racconta. È che Gustave, nel frattempo, ci ha visto chiaro, come lo dimostra la conclusione di *Un parfum...*: per irrealizzarsi nel suo Ego di sorvolo, non vi è alcun bisogno di trasformarsi in un Memnone colossale; basta totalizzare. L'ingresso nella letteratura rassomiglia all'ingresso negli ordini sacri: si vota la propria vita e la propria anima all'immaginario, in quanto esso si profila attraverso le parole. Per Gustave, la letteratura non ha altro soggetto che *tutto*, e ogni opera, lunga o breve che sia, deve dire *tutto* a modo suo. Si tratta dunque di una totale requisizione della sua persona.

Non stiamo tuttavia a credere che Gustave, persino ai tempi in cui scrive *Un parfum...* si renda conto delle implicazioni estreme della propria opzione: non vi perverrà prima della crisi del gennaio '44. Quel che lo colpisce, prima di tutto, quando rilegge nell'aprile del '35, la storia della povera Marguerite, è che ha preso il mondo, e la società umana, nella trappola del suo aneddoto e che, all'improvviso, ha conquistato *la propria persona*: il diventar – libro del mondo non può farsi, in effetti, senza il *diventar-mondo* del proprio pensiero – che dev'esser preso qui nel senso più largo (sensibilità, sentimenti, immaginazione, intelletto). Questo, dapprima esistente – e appena nato – si cerca, si approfondisce e si amplifica fino ad abbracciare l'universo infinito. Quale tripudio d'orgoglio! Non siamo molto lontani dall'orfismo mallarmeiano. E quale volontà di

potenza: *impadronirsi del mondo!* Il suo potere supera quello di Nerone: questo imperatore regnava su Roma, ma non sul sole; Flaubert regna su tutto, persino sugli astri, purché questi si siano calati nelle parole che li designano. Ecco dunque la rivincita del bambino diseredato: egli non era nulla, non aveva nulla; è tutto, ha tutto. In una frase, fa cadere dieci teste e può provocare una collisione di pianeti; e quando torna, al proprio manoscritto, ne trae, alla lunga, qualche cosa, che è insieme il senso obiettivo dell'essere e il carattere fondamentale del suo pensiero. È nella propria opera che egli si farà Tamerlano, Gengis Khan, e tutti gli sterminatori celebri. È in essa che farà apparire il rapporto d'interiorità che lo unisce, microcosmo, al macrocosmo che descrive. Subito, la conversione si compie: è un momento nuovo della sua *personalizzazione*, egli ha trovato il proprio *essere*: poiché il suo Ego altro non è che il mondo totalizzato, egli sarà colui che, con un solo movimento, capta l'infinito con le parole e costituisce la propria persona. È ciò che si potrebbe chiamare la tentazione demiurgica: egli vi cede, niente spaventa il suo orgoglio e, in questo attimo, vuol dimenticare che la sua onnipotenza non esiste se non nell'immaginario, e relativamente a parole-immagini: nell'opera «strana, bizzarra, incomprensibile», che ha appena riletto, egli ha trovato una consistenza, i residui impenetrabili di un pensiero dimenticato, del *proprio* pensiero, e una vita autonoma che, all'improvviso, lo rimandano alla consistenza impenetrabile della *propria* persona, cioè a dire del costruttore che si mostra unicamente nella singolarità degli edifici che costruisce. Si noterà, in effetti, che nella conclusione nulla indica che la totalizzazione nasca dall'irrealizzazione reciproca del produttore e del suo prodotto. Gustave *lo sa*, tuttavia; in ogni caso, ne ha coscienza. Ma, in quei momenti – così rari in lui – d'intenso giubilo, quando si trova in faccia al quasi-oggetto che ha estratto dal nulla, si sforza – come faceva da attore – di dissimularsi che il proprio potere discrezionale sull'essere non è che il rovescio irreal della sua impotenza assoluta. Dopo il '44, tutto si chiarirà: geniale e pazzo, l'idiota di famiglia sarà diventato Gustave Flaubert; da ora fino a quel momento, egli esiterà senza tregua tra il Vero e l'Anti-verità, fra l'immaginario reale e il reale immaginato. Un brano dei *Mémoires d'un fou* indica chiaramente le sue

incertezze: «Vi sono poeti che hanno l'anima tutta piena di profumi e di fiori, che guardano la vita come l'aurora del cielo; altri che non hanno in sé che buio, amarezza e collera... ciascuno di noi ha un prisma, attraverso il quale vede il mondo; beato colui che vi distingue colori ridenti e cose gaie...». Questo testo, nella sua tollerante benignità, vuole indicare che ciascuno, secondo la propria storia e il proprio temperamento, ha la sua *Weltanschauung* particolare, e che il mondo è abbastanza ricco per sopportarle tutte: colui che pretendesse di ridurlo a quel che ne vede attraverso il proprio prisma, col suo esclusivismo cadrebbe subito nell'Immaginario. L'universo non sarebbe dunque mai «riassunto» in un libro, non vi apparirebbe mai se non sotto i colori caratterizzanti la persona di colui che li ha dipinti. Ma non c'è una sola riga delle *Mémoires* che non smentisca codesta finta tolleranza: il Male, ecco il senso segreto del mondo; e Gustave utilizza la diversità delle opinioni per giustificare il proprio scetticismo disperato. Il peggio è sempre sicuro, è poi *vero*? oppure è qualcosa *che si immagina*? Egli non decide ancora, poiché non possiede la potenza affermativa. Ma non ignora, in fondo, che, scegliendo le parole, ha optato per il non-vero, per l'apparenza e il non-essere; meglio: che ha in certo modo ratificato la propria impotenza assoluta. Ne è prova, nelle medesime *Mémoires*, il suo grido di rabbia: se sapessero, imbecilli, ciò che accade in me, mi prenderebbero «per un imbonitore da fiera, per uno che fabbrica libri». Se egli non vuole sprofondare, non basta che si limiti a immaginare il mondo, bisogna anche che s'immagini di immaginarlo quale è. Almeno per il momento: fintantoché non avrà solidamente stabilito la superiorità assoluta dell'immaginario sulla realtà.

In ogni modo, se s'impadronisce del mondo per metterlo in questi piccoli erbari, i libri, noi sappiamo che non è per conoscerlo, ma per possederlo ed abolirlo. Doppiamente: riducendolo all'universo delle parole, di cui sa far uso; penetrandolo del principio negativo, il Male, che, se governa da solo il corso delle cose, non può significare che l'auto-distruzione sistematica dell'Essere. Si può vedere, a queste condizioni, come la conversione scaturita dialetticamente dall'appagamento irreali di desideri singolari, grazie alla materializzazione della parola, si richiuda su di essi, li totalizzi e

li superiori. Che cosa sono, in effetti, codesti desideri, se non pulsioni distruttive, nate dal rancore e dal suo bisogno di compensazione, e mutate dalla sua passività in sogni sadici e masochistici? Essi rappresentano, ciascuno per sé, l'essere-nel-mondo di Gustave. Lasciati a se stessi, ora si isolano e si fissano su una parola, ed ora si compenetrano e si soddisfano insieme in un sincretismo senza unità reale. La letteratura si presenta dunque come la loro unificazione. Non già nel senso d'una razionalizzazione o di un'articolazione, ma, al contrario, in quanto sviluppa e iperbolizza nel proprio discorso originale, il fermento negativo che è, in ciascuno di essi, il medesimo. Essa si presenta, in effetti, come un'impresa di possesso (onnipotenza compensatrice) e di abolizione (parole sostituite alle cose, immaginario messo al posto del reale, denuncia del Male) radicali, poiché il suo oggetto è esplicitamente il *Tutto*, cioè a dire tutte le forme dell'essere, attratte nel suo sogno velenoso. Quello che è oscuro nelle pulsioni, cioè a dire nel primo grado, diventa perfettamente chiaro nel secondo, cioè a dire nel progetto letterario. Questo, tuttavia, lungi dal sostituire i desideri primari, li lascia *organizzarsi* liberamente in seno alla storia di cui determinano a loro piacimento gli episodi e alla quale esso non impone niente altro che l'unità totalizzante d'un racconto, cioè a dire di una successione di avvenimenti apparentemente legati tra di loro, quali che possono esserne le sorgenti profonde. Insomma, le istanze nascoste, quelle che non osano dire il loro nome e quelle che lo balbettano, non cessano di soddisfarsi oniricamente, cioè a dire sotto una mascheratura: in una certa Marguerite, in una certa Mazza, il giovane autore può viziarsi senza riconoscersi. Ma, l'intenzione letteraria essendo totalizzante, i desideri si soddisfano *su fondale di mondo*, e ciascuno di essi, nella storia, è espressamente incaricato di svelare l'essere-nel-mondo del personaggio nel quale trova soddisfazione. Inoltre, ciascuno di essi è esaltato dal fatto che si sente trascinato in una vasta impresa, appagamento totale dell'odio, mercé l'abolizione dell'essere: esso si riconosce in lui, nel tempo stesso che gli assegna il suo posto nel racconto, come *momento inessenziale* (accetto che Isambart torturi Marguerite, ma faccia alla svelta) e come *fase necessaria* (poiché l'impresa globale di abolizione è in seno a ogni impresa aneddotta)

come il tutto è nella parte). Così, ogni desiderio, nel momento che si soddisfa all'interno del racconto, vergognandosi, sotto una maschera, si sente appagato eminentemente dalla costruzione dell'oggetto letterario alla quale partecipa. E questo appagamento superiore e totale accade stavolta *senza maschera*, poiché è l'autore che si soddisfa nel progetto di denunciare il mondo, e per suo mezzo. L'autore, in verità, resta un immaginario, ma è tuttavia Gustave, il burattinaio, quale si irrealizza in se stesso. Di maniera che l'opera, presa nella sua totalità, trova la propria conferma e la propria densità nelle soddisfazioni di dettaglio che ne formano gli episodi – e che ognuna di queste trova il suo senso profondo nella totalità dell'opera. Così l'autore è contemporaneamente fuori, intento a costruire la sua trappola per acchiappare il mondo, e dentro a soffrire e godere con tutti i suoi personaggi.

Gustave si è convertito alla letteratura fra i tredici e i quattordici anni, quando ha compreso che poteva tentare, attraverso di essa, una contro-creazione che lo avrebbe reso l'eguale (immaginario) di Dio, e che l'impresa di scrivere gli avrebbe dato finalmente il suo *essere*, che egli si costruirebbe costruendo. Ma, più profondamente, l'opera letteraria si propone a lui come la forma più elevata di suicidio. Ma pretendo che questo bambino di tredici anni abbia già compreso tutto quello che Mallarmé sviluppa in *Igitur*, e che si potrebbe chiamare: «Della letteratura considerata come un suicidio». Ma faccio presente che in questa epoca egli è quasi costantemente tentato di finirla con la vita. Abbiamo visto ciò che codesta tentazione contiene di umiltà piena di rancore, e di folle orgoglio. Scompare è, per Gustave, trarre l'ultima conseguenza della maledizione paterna, affinché essa si rivolti contro colui che l'ha pronunciata; è anche un *farsi uguale al Creatore*, annientando la Sua Opera nella persona del Suo testimone. Se egli muore di propria iniziativa, la fiaccola si spegne, quella fiaccola che illuminava l'Essere, e la creazione s'inabissa nella notte. Abbiamo notato, a suo tempo, la strana arroganza che tradiva questo progetto suicida: Gustave sarebbe dunque il solo testimone? la sola fiaccola? E noialtri, suoi nipoti? e i nostri pronipoti? E Dio stesso, che sostiene il mondo con una creazione continuata? A questo momento ci è apparso che il bambino

mirava, attraverso Dio, al solo *pater familias*: tu mi hai fatto, ebbene io ti valgo, poiché mi disfaccio. Ecco quel che significano tutti quei rabbiosi suicidi che popolano le sue prime opere. L'assassinio di Francesco è un'autopunizione: Garcia non si prende neanche la pena di nascondere il proprio atto. Ma è soprattutto, lo sappiamo, la punizione del padre: obbligando Cosimo a ucciderlo, il secondogenito distrugge sovranamente tutta l'opera di questi, il paziente lavoro che egli ha fatto durante un quarto di secolo per innalzare il figlio maggiore al cardinalato. Tutte queste considerazioni erano, e restano, valide, a condizione di non tener conto del progetto letterario. Questo, in effetti, poiché è, in Gustave, essenzialmente *totalizzatore*, si fa, naturalmente, progetto di captare il mondo in uno specchio. Ciò che non può farsi senza una derealizzazione generale del cosmo. E questa esige a sua volta che l'operatore si derealizzi: prima di colpo, non foss'altro che per concepire l'impresa, poi, sempre più, in funzione diretta del sorvolo che lo strappa al suo ancoraggio e all'universo. Ritroviamo molto esattamente qui il legame dialettico che Gustave aspirante suicida, stabiliva tra la propria abolizione e quella del macrocosmo: per distruggere questo, era necessario e sufficiente che il bambino si distruggesse; per irrealizzare il mondo, cioè a dire per attirarlo nelle parole, è necessario farsi Signore immaginario del linguaggio. È sufficiente? Risponderemo tra poco. Ma non possiamo dubitare che questa metamorfosi non sia indispensabile: coscienza di sorvolo, padrone immaginario delle parole-immagine, *questo e niente altro*. È morire: l'autore rifiuta i bisogni *reali* (o li soddisfa senza farci caso); si astiene dal *vivere la propria vita*: il vissuto non cessa per questo dallo scivolare confusamente verso la morte reale, ma è ridotto a un ruscellamento anonimo per l'assenteismo sistematico del vivente; le passioni stesse non sono più *sentite*: può darsi che queste ruggiscano, ma nei loro confronti il padrone delle parole è in stato di distrazione permanente, tranne che non dia loro, mercé il linguaggio, un appagamento immaginario. Vi sono stati dunque due stadi: prima della conversione, la soddisfazione irreal era lo scopo; al momento della conversione, il bambino smarrito intravede che, in una fase ulteriore, la soddisfazione cercata diverrà un modo di scrivere. L'artista non produrrà la

contro-creazione che diventando un morto cosciente, e assumendo su ogni vita, ivi compresa la propria, il punto di vista della morte. Prima del '44, Flaubert si confonde un poco nelle idee. Gli capita di vituperare l'arte e gli artisti che scimmiettano l'opera divina, la creazione. Ma è che gli è mancato il terreno sotto i piedi: ciò che vuole l'«Artista», ciò che vuole profondamente Gustave senza averne chiara coscienza, non è *produrre dell'essere*, ma, al contrario, ridurre l'essere a un immenso miraggio, che si abolisce totalizzandosi. Egli darà l'essere al non-essere, nell'intenzione di manifestare il non-essere nell'essere. Il sostegno dell'opera, certo, è materiale; sono le parole stampate; ma l'uso che egli ne fa le irrealizza e il libro stampato diviene un centro permanente di derealizzazione. Uccidere e uccidersi nello stesso tempo, in un furioso entusiasmo coperto da una calma già mortifera, ecco, in definitiva, quel che si propone al bambino.

Dico bene: quel che si *propone*, poiché è la sua ambizione totalizzatrice che arriva a lui attraverso le strutture simboliche del linguaggio. Egli non lo sa, lo *sente*: è il richiamo della morte. In verità, per questo bambino «nato col desiderio di morire» non vi ha vero essere che nella permanenza del non-essere: «L'uomo... ama la morte di un amore divorante. Le dà tutto ciò che egli crea, ne esce, vi ritorna, non fa che sognarne fintantoché vive, ne ha il germe nel corpo e il desiderio nel cuore». La vita è una breve convulsione, una smorfia monotona, uno *status* provvisorio. Il vero essere è quello «delle lunghe statue di pietra distese sulle tombe», immagini inorganiche, eterne, del perituro organismo umano. E quando egli definisce l'oltretomba: «Se bisogna ancora sentire qualche cosa, sia almeno il proprio nulla, che la morte si sazi di se stessa e si ammira; appena quel tanto di vita per sentire che non si è più», come non vedere che è precisamente il genere di esistenza che gli offre la letteratura? non *sentire* più nulla, eccetto che non si sente più nulla, immaginare tutto e deporre le parole-immagini nella eterna materialità del libro. È ciò che egli desidera, quando, nella conclusione, gode di vedere il proprio pensiero nascere, crescere, drizzarsi su un piedistallo per non discenderne mai più; la successione di questi infiniti è rivelatrice: vi si vede il pensiero, in principio *organico*, trasformarsi in un essere pubblico che rassomiglia ai giacenti di pietra, in quanto nel totalizzarsi esso si è

pietrificato e sopravvive a tutto, drizzato su un piedistallo, nell'inerte insolenza della propria mineralità. La letteratura si propone dunque come una prefigurazione della morte: se vi si entra, si assiste da vivi alla mineralizzazione della propria Idea, cioè a dire della propria persona. Fare un libro è «dare alla morte quello che si crea», contagiarsi, vivendo in esso, di non-vita, di inorganicità, pur riducendo in esso il mondo totalizzato alla sua pura apparenza. Per Gustave, scrivere è rifiutare l'ancoraggio ma, in pari tempo, è giungere, in quanto impassibile lavoratore del linguaggio, nella trasformazione perpetua del «pensiero» soggettivo, in parole scritte al di là dei giuochi dell'essere del non-essere e del non-essere dell'essere, all'essere incorruttibile della materia.

Vi è dunque, in lui, intorno al 1835, una doppia concezione della letteratura: da una parte, in quanto procede dal monologo interiore, essa gli appare come appagamento totalitario, irrealista ma materializzato, dei suoi rancori e dei suoi desideri: è una virulenta frenesia che non si placcherà che quando avrà messo il mondo in gabbia per denunciarne l'irrealtà; dall'altra, è un richiamo alla calma, un invito a raggiungere, da vivo, l'eterna atarassia dei morti. Questi due aspetti dell'Arte non sono veramente contraddittori: prova ne sia che il secondo esige per prima cosa un omicidio-suicidio, che il bambino ha spesso sognato di compiere, per orgoglio e per vendetta, per punire il padre indegno e tutti i suoi infami partigiani. Resta il fatto che, compiuto il sacrificio, è l'abolizione del desiderio – tranne che immaginario – a presentarsi. Colui che «fa dell'Arte», come dirà più tardi: «non è nato per godere». Infatti, nell'uno e nell'altro caso, la scelta dell'immaginario è vendetta e compensazione, ciò che consente di comprendere con quale audacia Gustave potrà passare fra poco dall'una all'altra concezione. Per intanto è la prima che predomina: questo scorticato vivo ha accumulato troppi rancori, umiliazioni, mortificazioni, si sente frustrato, angosciato, nemico di se stesso e di tutti, la scrittura è la sua ribellione immaginaria. Resta il fatto che la seconda non è affatto assente, essa si profila attraverso l'altra, la presentisce. Gli è che la contro-creazione *deve* essere totalizzatrice. E che la totalizzazione, come compito da assolvere e da ricominciare senza tregua, nella misura in cui essa è la regola



delle apparenze o, se si vuole, la norma dell'immaginario, si rivela d'un tratto sotto il suo vero volto: essa non è che l'altro nome della Bellezza. Torneremo con comodo sull'idea del Bello in Flaubert. Questa, per il momento, rimane embrionale. Notiamo tuttavia che essa appare al bambino, fin da questo momento, come l'unica giustificazione dell'irrealtà. Persino sotto questa forma ancora imprecisa, tale concezione è più ricca e più originale di quella che egli ha potuto veder trascinarsi nei manuali e che fa del Bello la «molteplicità nell'unità». Per mezzo di essa, infatti, che vuol restare strettamente formalistica, ci si procura lo strumento, del tutto astratto, per giudicare il *Don Chisciotte* e, altrettanto bene, una poesia di circostanza sulla morte d'un pappagallo. Kant, checché se ne dica, fonda codesta definizione su una base filosofica, ma non vi aggiunge nulla quando presenta il Bello come una finalità senza scopo. Il segno della finalità, in effetti, è l'integrazione del diverso attraverso la prassi: togliamo lo scopo, rimane l'integrazione che si propone di per se stessa, ma che ha perduto ogni senso. Così si determinava nel Settecento l'oggetto estetico, attraverso il rapporto intimo, ma esterno, delle sue parti tra di loro. Cento anni più tardi, Valéry andava più lontano quando esigevo che ogni elemento, nell'opera d'arte, intrattenesse una molteplicità di rapporti con tutti gli altri. Gli è che una forte corrente, nata nei secoli classici, attraversa l'Ottocento, si oppone al romanticismo, al simbolismo, a Mallarmé, e mira a render conto delle opere attraverso il ragionamento analitico.

Gustave, fin dai tredici anni, è protetto da questo errore grazie al suo odio per il meccanicismo paterno. Non si cura affatto, per lo meno in partenza, di porre l'unità in una diversità, per altro qualunque. Egli parte da un'intuizione totalizzante, come l'indica questo brano celebre delle *Mémoires*: «Avevo un infinito più immenso, se è possibile, dell'infinito di Dio... e poi bisognava ridiscendere da quelle regioni sublimi verso le parole, e come rendere con la parola quell'armonia che s'innalza nel cuore del poeta e i pensieri da gigante che fanno incurvare la frase, come una mano forte e gonfia spacca il guanto che la copre?». Questo infinito «più immenso... di quello di Dio» può far sorridere, nonostante un precauzionale «se è possibile». Tuttavia, quelle non sono parole vuote: certo, Gustave «non ha» assolutamente niente. Ma

l'intenzione è chiara: egli gioca ad abbracciare l'infinito di Dio, che altro non è che la Creazione stessa, dal punto di vista del Nulla che, secondo lui, esisteva prima di essa e sopravviverà alla sua scomparsa. Il Nulla: il *suo* punto di vista, la sede stessa della coscienza del sorvolo; il Non-essere circonda l'Essere da ogni parte, s'insinua in lui, circola attraverso le porosità del macrocosmo; con questo, è esso la sostanza: i movimenti, i suoni, le luci, non sono che accidenti. Qui dovrebbe operarsi la totalizzazione delle apparenze: la Creazione si presenta a Gustave, che plana al disopra di esse; egli la scopre come un Tutto di cui conosce il segreto o, più esattamente, è il segreto che la totalizza (il mondo, è l'Inferno). Ora, la totalità è una forma di unità molto particolare: il Tutto è la sintesi di tutte le parti e dei *loro rapporti d'interiorità*, ma è ugualmente presente per intero in ciascuna. Le parti non si distinguono le une dalle altre che per la loro determinazione singolare, ossia per il nulla che è in esse e che impedisce al rapporto fra il tutto e la parte di esser reciproco. Questa parte di nulla non potendo essere che l'*apparenza*, le parti si distinguono le une dalle altre *in superficie*, ma testimoniano tutte d'un medesimo fondo che le produce e le abita. Di maniera che, lungi dall'unificarsi il diverso – o che qualche demiurgo lo unifichi dal di fuori – è l'unità originale e sintetica che si diversifica senza mai cessare d'essere una né di manifestarsi in ciascuna delle sue ipostasi come il senso fondamentale di queste e insieme come le affinità misteriose e tuttavia sensibili che le uniscono, stabilendo fra le luci, i profumi, i suoni, armonie e rivelando, attraverso vie differenti, la medesima infelicità legata a tutti gli uomini, la medesima maledizione di Adamo. Ecco che cosa sarebbe la Bellezza, per Flaubert, ecco che cosa lo sconvolge, ora, quando ci pensa. E siccome non può trattarsi di trovarla nell'universo reale, che è probabilmente l'effetto del caso, bisogna vedervi l'esigenza fondamentale dell'immaginario. L'Arte come Contro-Creazione mira a produrre dei centri di derealizzazione, dove non si troverà altro che un universo-immagine, nato da un'intuizione folgorante e totalizzatrice, presente nell'opera, in ogni dettaglio singolare e nell'insieme, come il tutto nella parte, che insomma si lascia indovinare dappertutto come la segreta appropriazione vicendevole delle parole, o dei colori, o dei suoni, come la

profondità di ogni elemento preso in particolare e come il senso *indicibile* dell'opera intera che lo manifesta e che esso supera con la sua infinità. Intendiamo, per esempio, che se il mondo-immagine è come l'Inferno, vi deve essere un'affinità tra le torture del dannato e gli oggetti che lo circondano: non che il fatto che questi lo circondano debba necessariamente essere sinistro; ma bisogna, al contrario, che lo splendore d'una foresta, dell'Oceano, esprima attraverso un qualche maleficio, la stessa indicibile Idea delle sofferenze umane. Significherebbe forse che il Senso sia una tesi e che il romanzo, per esempio, sia scritto per dimostrare che noi viviamo nel regno di Satana. Niente affatto: vedremo, in un altro capitolo, che l'«idea» di Gustave – il mondo è l'Inferno – è non soltanto un indicibile, ma un impensabile e, di conseguenza, un non-pensato. Essa non può essere che suggerita come immanente e trascendente insieme, in rapporto a tutti gli episodi collegati, nei quali il giovane autore cerca di appagarsi immaginariamente. E quando ci si ricorda, in effetti, che i desideri di Flaubert sono inarticolabili, che i suoi personaggi sono, nelle sue prime opere <sup>\*\*\*\*\*</sup> contemporaneamente soggetti lirici e oggetti del suo sadismo, che egli totalizza fin dalle prime pagine (l'*ananke* nell'introduzione di *Un parfum...*, la profezia nel capitolo iniziale della *Peste à Florence*) per svolgere poi in un'avventura questo «riassunto» del mondo e riavvolgerlo infine nella fiamma conclusiva, ciò che conferisce alla temporalizzazione romanzesca quella circolarità che è l'immagine stessa della totalizzazione temporale, ci si accorge che l'unità totalizzante è troppo ricca e troppo complessa per essere contenuta in una formula e che si può soltanto *viverla* immaginariamente, irrealizzandosi nella lettura.

Tale è dunque la Bellezza intravista da Flaubert come meta suprema del suo slancio totalizzatore. Può fantasticarvi su, in certi momenti di estasi, come a un infinito richiuso su se stesso e presente anche in un filo d'erba. Egli può avvicinarvisi ancor più in certi stati di ebetudine. Del che testimonia chiaramente un brano della prima *Tentation*:

Spesso, a proposito di una cosa qualunque, di una goccia d'acqua, d'un guscio, d'un capello, tu ti sei fermato immobile, la pupilla fissa, il cuore aperto. L'oggetto che contemplavi sembrava arrogarsi dei diritti su di te via via che tu t'inclinavi verso di esso, e dei legami si stabilivano; vi stringevate l'uno contro l'altro, vi toccavate con aderenze sottili, innumerevoli; poi, a forza di guardare, tu non vedevi più; ascoltando, non udivi nulla e la tua mente stessa finiva col perdere la nozione di quella particolarità che la teneva all'erta. Era come un'immensa armonia che s'ingolfava nella tua anima... e tu provavi, nella sua plenitudine, una *indicibile*\*\*\*\*\* comprensione dell'assieme non rivelato... a causa dell'infinito che vi inondava entrambi (te e l'oggetto) vi compenetravate a eguale profondità, e una corrente sottile passava da te alla materia, mentre la vita degli elementi ti invadeva lentamente, come una linfa che sale; un gradino di più, e tu diventavi natura oppure la natura diventava te.\*\*\*\*\*

Questa pagina ha molteplici implicazioni, e noi saremo costretti, in seguito, a tornarvi spesso. Quel che adesso ci interessa è il progetto estetico che vi si manifesta (che trova il suo sbocco nel primo *Saint Antoine*). Ogni oggetto testimonia dell'infinito, perché vi è immerso e lo contiene; così è per ogni soggetto, a dispetto della sua particolarità. La conseguenza è che il rapporto tra l'uno e l'altro non è l'unità, ma, nel profondo, l'identità. Gustave, contemplando una «goccia d'acqua» vi trova la creazione intera e scopre in essa la propria esistenza: egli si fa goccia d'acqua e la goccia d'acqua è trasformata «dalla corrente sottile che passa da essa alla materia». Al limite, Gustave è totalizzatore totalizzato: diviene Natura – estasi panteistica – è un abbandonarsi alla totalizzazione divina, è un non esser più altro che la presenza del tutto qui e adesso; oppure la Natura diviene lui: egli racchiude e totalizza nella sua particolare determinazione l'infinito della creazione. Ora, questa seconda metamorfosi – restringimento, condensazione, «riassunto» dell'universo – non può farsi che per irrealizzazione, l'artista si irrealizzerà in ciò che Hegel ha chiamato l'*assoluto soggetto*: in questi momenti, in cui Gustave si sparpaglia\*\*\*\*\* per raccogliersi in una vasta sintesi, lo sparpagliamento è vero, la sintesi è una proposta dell'immaginario. Così, bisogna distinguere fra l'esperienza estatica del totalizzato e il compito del ritotalizzatore. Gustave fa questa distinzione *lui stesso*: egli chiama quella *poesia*, e questo letteratura (o Arte, come si vuole): «Bisognava ridiscendere da quelle regioni sublimi verso le parole... e come rendere, attraverso la parola, quell'armonia che s'innalza nel cuore del poeta?». In altri termini, come totalizzare l'infinito delle cose attraverso la totalità infinita delle combinazioni verbali? Questo problema appare fin

dai suoi quindici anni: il suo entusiasmo – così spontaneo, così giubilante nella conclusione di *Un parfum* – è ricaduto, ma gli ha rivelato il suo progetto letterario: no, egli non si è impadronito del mondo, non l'ha riassunto in un libro. Ma è proprio questo il suo compito: la Bellezza è, ai suoi occhi, quello che si potrebbe chiamare, nel senso kantiano del termine, l'Ideale dell'Immaginazione. Essa non è data nell'estasi: si donerebbe a colui che avesse saputo rendere la totalizzazione estatica con parole.

In questo momento, la conversione è completa: entusiasmato dal compito infinito che lo reclama, il bambino che «scriveva per farsi piacere» si trova in faccia a una mira estranea, che altro non è se non la proiezione fuori di lui, come *imperativo*, della sua intenzione totalizzatrice. Poiché egli può accedere direttamente al tutto mediante l'intuizione, suo mandato sublime sarà quello di ritotalizzare codesta folgorante intuizione attraverso il linguaggio. Riassumere il mondo in un libro, che cosa può sognare di meglio il piccolo istrione affamato di gloria? La Contro-Creazione metterebbe all'improvviso il lettore in faccia a una terrificante immensità, insostenibile e bella, affermantesi nell'immaginario con una «scomparsa vibratoria» cui soltanto col libro metterebbe fine. Opera di gigante, essa magnificherà il suo autore. E quale compenso per tutte le amarezze subite! Fare il pagliaccio davanti a una platea d'imbecilli va bene, anzi va benissimo. Ma non si fa che denunciare una ridicolaggine in mezzo ad altre. Ricreare il mondo – o creare un contro-mondo – e farlo vedere per mezzo di parole, è meglio: quello che affascina il piccolo totalizzatore è che non si può trovare un'impresa più esauriente. Al di fuori di questa, effettivamente, ogni occupazione umana è miserabile; l'ingegnere, lo scienziato stesso, mirano a ottenere dei risultati finiti e, con questo, si auto-determinano come esseri finiti; ma il vero creatore – o contro-creatore – non vuole niente altro che tutto. Proprio per questo si pretende da lui che non sia nulla di particolare, nulla di reale, ma soltanto una totale irrealizzazione della propria singolarità verso una creazione cosmica. Come potrebbe il più pazzo orgoglio rifiutare questo mandato? Gustave sarà grande come il mondo. Scrivere è il delirio più bello.

Tanto più che tutte le istanze sono conservate: è scrivendo per piacersi, per soddisfare i propri desideri e il suo desiderio di desiderare, attraverso l'immaginazione delle parole, è prendendo per guida il suo rancore, il suo masochismo e il suo sadismo, che Gustave ha le maggiori probabilità di svelare nei suoi libri il muso spaventevole del Cosmo e la sua crudele Bellezza. Le ragioni soggettive che l'hanno condotto a fare le sue prime opere sono superate, ma conservate nello slancio che lo porta verso la mira obiettiva da poco apparsa. Bisogna parlare qui di «sublimazione»? Non lo penso: sarebbe un non uscire dall'interiorità. La verità è che il progetto, essendo esteriorizzazione dell'interiore, non trova la sua efficacia concreta se non facendosi annunciare ciò che è *dall'esteriore*; ora questo, avendo caratteri propri, proprie strutture e dimensioni, lo deforma, lo *esteriorizza* e lo riflette a se stesso come un'esigenza dell'obiettività. La letteratura non è una spiaggia deserta, è un settore dello spirito obiettivo, elaborato da millenni per opera di specialisti: la conversione di Flaubert lo trascina a farsi definire partendo dai suoi colleghi, predecessori e contemporanei, come un dissodatore fra mille del campo letterario. Avrà modelli, esempi, guide, un *exis* da interiorizzare, un apprendistato da seguire. Al termine della conversione, si ritrova *fuori*, in mezzo agli altri, e sono gli altri che gli fanno conoscere il suo *statuto*, anche se egli vuole superarli tutti.

Vedremo, in un prossimo capitolo, come Flaubert è condotto, un poco più tardi, ad *alienarsi* alla propria meta, cioè a dire, a vederla tornare su di lui come un imperativo categorico che esige il sacrificio di *tutto*. Limitiamoci a notare qui quel che è all'origine di tale abnegazione: la contraddizione esiste ancora, in Gustave, fra la letteratura di ripiego e la letteratura demiurgica; la conversione l'ha portato sopra un altro terreno, ma non vi ha cambiato nulla. Il disprezzo per le parole scritte si è trasformato in diffidenza, ma perdura: Gustave pretende di avere «pensieri da gigante, che piegano la frase e la spaccano...». In altri termini, il grafema, arido e chiuso, senza ausiliari, lascia sfuggire la maggior parte dell'Idea, tranne che questa non faccia esplodere la frase in cui si pretende d'introdurla. Codesta diffidenza è all'origine del problema che sarà ben presto la sua preoccupazione principale: come trattare il discorso scritto perché sia atto a suggerire l'Idea

totalitaria nella sua confusa ricchezza? Si è detto di Hugo che era una forma alla ricerca del suo contenuto; di Flaubert, si potrà ben tosto dire che è un contenuto alla ricerca di una forma. Ma il suo malessere non viene soltanto dalla inadeguatezza delle parole alle intuizioni che debbono rendere; esprime anche i dubbi di Flaubert su se stesso. Era sicuro della propria vocazione di attore; gli vietano di seguirla. Dopo qualche esitazione, eccolo messo in presenza di un compito formidabile e affascinante: creare un controcosmo con le parole. Ma chi dice che ne sia capace? Chi gliene ha proposto il mandato? La sua arroganza non è che la maschera della sua umiltà. Egli si interroga: come, io indegno, sarei capace di scrivere il Libro, quel Libro per il quale sembra che l'universo sia stato creato? E, se non lo scrivo, non sarà forse un crimine essere «entrato in letteratura», mentre non ero fatto per questo? Alain diceva: nulla ci è stato promesso. Ed è particolarmente vero per l'apprendista-autore che abbandona o respinge le proprie opere nella rabbia, dicendosi: non sono dotato. O piuttosto no; Gustave pensa che gli è stato promesso il peggio. Non sarebbe forse un'astuzia del Diavolo, quella di avergli dato la forza intima dell'attore per frustrarlo della gloria meritata dal suo talento innato, e per fuorviarlo poi in un'impresa così follemente ambiziosa che vi si sarebbe spezzato le reni? Dopo tutto, è lo schema ordinario: un'anima è grande per il suo desiderio infinito, e punita in proporzione della sua grandezza. Ecco appunto, del resto, ciò che egli ripete in *tutte* le sue opere giovanili: come può sperare egli, autore, di sfuggire alla sorte comune? Sul senso stesso di ciò che fa, esita: talvolta intravede la grandezza del proprio progetto – che è di totalizzare l'immaginario – e altre volte non lo comprende più – per esempio quando si abbandona all'eloquenza – e crede di avere in mente di porre il reale sotto accusa. Avremo d'altronde modo di tornare sul doppio aspetto di quest'opera ambigua. La conseguenza paradossale dei suoi dubbi è che egli si è predetto un destino di scrittore mancato, *a datare dal giorno* in cui si è convertito alla letteratura. Ma, in lui, lo vedremo, esiste una tendenza a generalizzare il suo caso: così, ora si affligge sulla propria mediocrità, e ora dichiara che l'Arte è una promessa ingannevole. Poiché la Bellezza è la totalizzazione immaginaria del mondo attraverso il linguaggio, e poiché il

linguaggio, per natura, è incapace di adempiere a questa funzione, la conclusione s'impone: «Che cos'è il Bello se non l'impossibile?». La Bellezza, fuor di portata, scintilla secondo il capriccio di una frase ben riuscita: è una trappola; appena ci si volge verso di lei, scompare. In quei momenti Gustave trae vantaggio dalla propria infelicità: se è vero che gli è vietato dalla natura delle cose di condurre a buon fine la sua impresa, e se tuttavia questa si definisce attraverso il linguaggio così come la luce balugina in una foresta attraverso le foglie, se egli la indovina come un richiamo che non si rivolge a nessuno in particolare, ma che egli è stato il solo a intendere, se l'uomo si definisce secondo la grandezza della sua impresa, e se Gustave, perfettamente lucido, calmo nella disperazione, si ostina nella propria, pur sapendola impossibile, allora l'adolescente, nuovo Don Chisciotte, trova la propria verità nella propria opzione: egli è colui che, sdegnando le possibilità che sono sue, ha scelto l'impossibilità come suo unico possibile. E siccome l'esistenza si manifesta nel progetto, siccome egli non può essere Gustave Flaubert senza raggiungere gli obiettivi che si propone, allora diviene, per sua scelta, e, forse, attraverso un'elezione satanica e grandiosa, il martire (nel doppio significato di testimone e di vittima) della *impossibilità di essere uomo*. In realtà, tutte le sue opere giovanili testimoniano di codesta impossibilità: non vi si trovano che sub-uomini lacerati, incompleti benché sublimi, o robot.

Simile concezione iperbolica e grandiosa della sua scelta, lo sostiene e lo consola nei suoi momenti di smarrimento; soprattutto essa lusinga la sua profonda inclinazione allo smacco; essa procederà lungo tutto il secolo per trovare la sua forma perfetta sotto la penna di Mallarmé. Nello stesso momento, forse, essa nasce in un fratello gemello di Gustave, nel giovane Charles Baudelaire. Per intanto, sotto la forma imprecisa che le dà il ragazzino, la si può esprimere così: l'opera d'arte è l'unico relitto di un lungo naufragio in cui l'artista si è perduto, con tutti i suoi averi. Ma Gustave non fa sempre uso di questo pessimismo confortante. Per il motivo che esistono i colleghi. Omero, per esempio. O Shakespeare. Quando pensa a loro, egli ricade nel dubbio, e torna a domandarsi se il Bello non sarebbe impossibile soltanto a lui.



Insomma, a quattordici anni, Gustave è convertito. Ma si tratta di una burrascosa conversione. Non se ne ritratterà mai e non cesserà mai di rimetterla in discussione. Vedremo come la crisi del '44 porterà, in quelle idee confuse che si contrastano e si compenetrano in un sincretismo primitivo, una notevole e necessaria chiarificazione. Diremo che la personalizzazione si conclude con la conversione? No certo, ma che il nocciolo totalizzato è messo a posto. Gustave l'immaginario è diventato Gustave lo scrittore. Ma il movimento totalizzatore non si ferma per questo. Il bambino ha integrato sotto i nostri occhi i suoi rapporti con la famiglia, con gli intimi, con un pubblico, con le parole, con se stesso, e col mondo come irrealizzato. Ma, durante questi stessi anni, e anche durante quelli che li seguono immediatamente, affronterà per la prima volta *il reale*: nel 1831 o '32, \*\*\*\*\* Flaubert entra in collegio, in ottava classe. Ne esce nel 1839: durante otto anni avrà subito la disciplina abbastanza dura della piccola comunità, condiviso la vita movimentata dei collegiali rouennesi, stretto con loro dei legami agonistici, di competizione, o rapporti di cameratismo. Dobbiamo ritracciare la storia di quegli anni – decisivi, secondo quanto ha detto egli stesso – se vogliamo comprendere questo nuovo circuito della sua personalizzazione. Ma, prima di entrarvi con lui, conviene determinare l'importanza del ruolo svolto verso la stessa epoca, e al medesimo livello d'integrazione, dal suo nuovo Signore Alfred Le Poitvin.

---

\* Nessuno lo è.

\*\* O ebetudini.

\*\*\* Tutta l'esteriorizzazione che tenta di fargli sentire al massimo quanto egli non sente a sufficienza secondo il suo desiderio.

\*\*\*\* Dalle sue lettere e dai suoi scritti dell'epoca, si può dire che Gustave divide la prosa in cinque settori: il *discorso* («Elogio di Corneille», «Discorsi politici»), la *Storia* (offre a sua madre, nel '31, un riassunto del Regno di Luigi <sup>XIII</sup>), il *documento umano* d'origine orale (trascrizione delle cose ascoltate: la signora che dice delle sciocchezze...), il *teatro* e il *sogno*. Senza dubbio, scrive anche poesie («Epitaffio al cane di M.D...», ecc.), ma queste sono in genere di circostanza e non si ispirano certo dalle *Méditations poétiques*. La lettera del 31 dicembre ci fa sapere, tutto sommato, che su questi cinque settori, due sono, agli occhi di Flaubert, privilegiati: la *commedia* che, dal suo punto di vista, riunisce in sé il documento e il discorso, perché è per lui sbocco della letteratura orale; il *sogno*, che, al contrario, viene direttamente dal cuore: qui le parole risalgono dalle profondità alla penna, senza passare necessariamente per lo stadio orale.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. 1, p. 35. L'influenza del «Vicario savoiaro» è manifesta.

\*\*\*\*\* 15 aprile '39.

\*\*\*\*\* 19 gennaio '40.

\*\*\*\*\* 14 gennaio '41.

\*\*\*\*\* 19 gennaio '40.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Immaginare è contemporaneamente produrre un oggetto immaginario e immaginarizzarsi; non ho abbastanza insistito su questo ne *L'Imaginaire*. Tuttavia, se la persona che produce una coscienza immaginante non ha avuto difficoltà ad adattarsi al reale, essa conserva la coscienza non tetica (di) prodursi irreali in un universo irreali. Codesta coscienza non-posizionale basta a ridurre, grazie alla sua realtà cosciente (di) sé, le sue produzioni al loro vero *status* ontologico di pura apparenza. Nel caso di un pensiero più o meno contaminato di autismo, codesta coscienza non tetica rimane, ma la sua ammonizione non è intesa: le ragioni di codesta sordità intenzionale sono differenti secondo i casi. In Gustave, lo sappiamo, essa si esplica attraverso l'impatto dell'Altro, che lo ha, fin dalla sua prima infanzia, distolto dal prendere in considerazione l'evidenza intima e permanente della sua ipseità. In altri termini, costantemente *avvertito* dell'irrealtà del suo sogno, mette l'avvertimento tra parentesi perché la caratteristica indotta del suo essere-per-sé è la devalorizzazione e l'essere-in-sospetto-davanti-a-sé. Così, paradossalmente, è il primato subito dall'Altro che spinge il bambino a ricercare le favole dell'autismo, cioè a dire di una solitudine che tende a radicalizzarsi.

\*\*\*\*\* Non stiamo a credere che l'insegnamento audio-visivo restituisca *nella percezione* codesta unità di compenetrazione. Udire una parola mentre la si vede è, certamente, essere informati simultaneamente dei suoi due aspetti inseparabili. Ma la sintesi razionale che avviene qui non ha nulla di comune col sincretismo della memoria. Bisognerebbe piuttosto paragonare questo alla condensazione del ricordo e del sogno che ci offrono spesso più persone in una sola.

\*\*\*\*\* Ed. Charpentier, p. 311.

\*\*\*\*\* *Ibidem*.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 327. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 313.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 326.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 323.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 338.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 329.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 316.

\*\*\*\*\* *Ibidem*.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 326.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 311.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 327.

\*\*\*\*\* Ivi, pp. 323-324.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 321.

\*\*\*\*\* *Ibidem*.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 319.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 321.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 313.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 315. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 313.

\*\*\*\*\* Ivi, pp. 90-91. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* *Novembre*, pp. 311, 313, 314, 317, 319, 340.

\*\*\*\*\* Jacques Bouveresse, «Gottfried Benn», in *Critique*, agosto-settembre 1969.

\*\*\*\*\* *Novembre*, p. 314. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* *Maîtresse* = padrona, oltre che amante e amata. [N.d.T.]

\*\*\*\*\* Avendolo veduto più tardi, non immagino più altro nome per lei che Dubrovnik.

\*\*\*\*\* Beninteso, il contesto definisce anche, e precisa, il loro significato *integrale*, ma questa funzione evidente non ci interessa qui.

\*\*\*\*\* «perduti, senza alberi, senza alberi...».

\*\*\*\*\* Questi esistono, non c'è bisogno di dirlo. Un'analisi potrebbe metterli in chiaro. Essi costituiscono, in ciascuno di noi, il fondo, singolare e incomunicabile, di ogni appercezione del Verbo. Ma se il poeta può – scegliendo la semi-comunicazione – utilizzarli nelle sue poesie, il prosatore non può servirsene. Per questo motivo sarebbe ozioso parlarne qui.

\*\*\*\*\* Può darsi che alcune di queste, inavvertite quando la dominante è «framboise», si attualizzino quando la parola base è «Amboise».

\*\*\*\*\* Assumiamo, per esempio, la desinenza femminile (la lettera finale *e*, indica di regola, in francese, il genere femminile. [N.d.T.]), che designa il frutto e il castello come donne o *cose della donna*. O che l'assenza del «fr», consonanti abbastanza dure in «framboise», dia al castello fatto presente un'«incredibile dolcezza», come avrebbero detto i moscardini. Non ho il tempo, qui, di adattarmi sui rapporti costitutivi. Ma è certo che persino codesta materialità grafica funziona su uno sfondo di linguaggio totalizzato: dunque in relazione con altre parole assenti, ma che la modellano a distanza: nessun dubbio che la dolcezza femminile d'Amboise non sia profondamente accentuata dal suo rapporto *verbale* con Blois. Le due parole si propongono come due variazioni di una medesima cellula sonora: Boise, Blois. Con ciò, esse si oppongono e si differenziano come il maschile e il femminile. Nulla è più adatto a mostrare come queste differenziazioni segrete e immaginarie si operino nel discorso e senza rapporto con l'esperienza: può succedere, in effetti, che due edifici che si fronteggiano o si fiancheggiano, si offrano *alla percezione* come di sesso opposto (austerità dell'uno, fascino dell'altro, ecc.), ma non è certo così dei due castelli che ho citato.

\*\*\*\*\* *Les Arts et le Commerce*, gennaio '39.

\*\*\*\*\* *Ricordi*, p. 103; 21 maggio 1841.

\*\*\*\*\* *Ibidem*.

\*\*\*\*\* *Ibidem*.

\*\*\*\*\* Scrive dopo l'ultimo, e in testa a una specie di Diario: «ripreso l'8 febbraio». Non è impossibile che egli li abbia scritti tutti in una giornata. In ogni caso, è uno dei significati ammissibili della parentesi che chiude il numero 36: «Spesso vorrei poter far saltare la testa della gente che passa e il cui aspetto mi è sgradevole (un altro giorno terminerò queste formule)». In realtà non ha mai ripreso questo «formulario». Ma noi siamo avvezzi a certi abbandoni bruschi, contropartita dei suoi entusiasmi. Il genere delle «Massime» gli è piaciuto – benché non sappia troppo bene farne uso e mettersi in scena nella maggior parte di esse – perché ha simpatia per il «paradosso» che esprime in una frase breve, in una contraddizione scandalosa. E poi ne è disgustato, cosciente all'improvviso della profonda sciocchezza del dottor Cloquet e dei suoi buoni consigli. Cloquet, infatti, come il contesto dimostra, irritato dal pessimismo di Gustave, non cessava di ripetergli: Cambierete (ciò che in bocca sua voleva dire: vi imborghesirete, diventerete un tranquillo papà) e il suo famoso consiglio è impregnato di una certa ostilità: non ci rompete le scatole con le vostre idee nere, scrivetele, mettetele in busta sigillata, e non ce ne parlate mai più. Fra quindici anni vi farete beffe del giovane sbruffone che oggi siete. Cloquet cercava insomma la complicità di Gustave adulto contro Gustave adolescente: ma non poteva capitare peggio; pochi uomini maturi sono rimasti altrettanto fedeli alla loro gioventù.

\*\*\*\*\* E conosciuti: ad Alfred ed Ernest è concesso guardare. Ma Gustave non scrive *per loro*.

\*\*\*\*\* *Souvenirs*, p. 103.

\*\*\*\*\* *Ivi*, p. 99.

\*\*\*\*\* A Eulalie Foucault.

\*\*\*\*\* Nel capitolo <sup>II</sup> della *Peste à Florence*.

\*\*\*\*\* Il tempo proprio del lettore, viene per l'appunto perduto affinché la durata romanzesca esista.  
\*\*\*\*\* Nelle *Mémoires*, quando Flaubert racconta il suo amore per la signora Schlésinger, dice Io. E, in linea di principio, è proprio Io che parla, perché ci mette a parte di un'avventura vera e di sentimenti che ha veramente provati. Tuttavia, non può trattenersi dal mutare l'età del narratore – di quando in quando, è vero – e di darsi per un vecchio che evoca un ricordo d'infanzia. Inversamente, va da sé, ci sono alcuni «Egli» che sono degli Io mascherati. Più complesso ancora, il procedimento di Fromentin in *Dominique*: il narratore parla in prima persona; incontra il protagonista, che egli descrive in terza persona; un giorno questi si lascia andare a confidenze davanti all'autore; eccolo dunque a parlare di sé in prima persona, benché un lieve sfasamento temporaneo (evoca il proprio passato) impedisca una coincidenza perfetta tra l'Io che parla e l'Io di cui racconta la storia. Così, l'Io interrotto, passato, sorpassato dello sconosciuto che si confessa, è quello di un Egli di cui un narratore che dice Io ci riferisce i discorsi (si potrebbe continuare all'infinito, d'altronde, e piazzare nel racconto dello sconosciuto, altri sconosciuti da lui incontrati e che, un giorno, gli hanno fatto parte dei loro fastidi in prima persona) e codesta prospettiva «ad infinitum», come si dice graziosamente (la vacca che porta fra i denti una scatola di formaggio, la cui etichetta rappresenta una vacca che porta fra i denti..., ecc. ecc.), non potrebbe impedire che Fromentin sia l'unico narratore, perché è la sua propria storia che egli fa raccontare dallo sconosciuto – a parte qualche modifica. Tuttavia questo triplice allontanamento interno, nel racconto, non è un artificio puramente formale: esprime in certo modo la lontananza da sé che caratterizza il vissuto in Fromentin (almeno durante un periodo della sua vita).

\*\*\*\*\* «Sono così difficile da conoscere che non mi conosco io stesso.» *Souvenirs*, p. 100.

\*\*\*\*\* Cfr. «La Doppia scrivania», in *Cahiers du Chênevis*, ott. '69.

\*\*\*\*\* Noi non pretendiamo che la conversione abbia avuto luogo proprio in quel giorno, né che questa sia accaduta fulmineamente. Quel che piuttosto si può dire, per le ragioni che fra poco vedremo, è che Gustave ha preso coscienza di ciò che significava per lui il fatto di scrivere, *al più presto* durante l'anno scolastico '34-'35, *al più tardi* il 1° aprile del '36.

\*\*\*\*\* Però codesto iper-sfruttamento, e questo saccheggio, non saranno di natura differente se una società straniera acquista il suolo o il sottosuolo del paese considerato e si limita ad assicurare l'estrazione di un materiale che un'altra società straniera si incaricherà di elaborare.

\*\*\*\*\* Apparso nel 1834. Indignato per l'atteggiamento di Gregorio <sup>xvi</sup>, Lamennais aveva abbandonato il pessimismo (dissimulato) della teocrazia per l'ottimismo democratico.

\*\*\*\*\* Abbiamo già incontrato questo procedimento quando parlavamo dell'*Anneau du Prieur*. J. Bruneau ne dà un'eccellente dimostrazione nella sua opera: *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert* (pp. 235-236), quando ricorda la parabola del viaggiatore in Lamennais e l'uso che ne fa Flaubert in *Agonies*. Lamennais: *Alcuni* viaggiatori; un masso pesante sbarra la strada; unendo i loro sforzi, essi lo smuovono e si rimettono in cammino. Flaubert: *Un* viaggiatore, dinanzi al medesimo masso, che egli non riesce a smuovere; tenta di scalarlo, ricade esausto, grida aiuto!, nessuno viene a soccorrerlo, le tigri lo divorano.

\*\*\*\*\* Tranne che, come in *Die Verwandlung*, il discorso interno al romanzo renda conto di tutto, ivi compreso il romanzo stesso: si conduce il personaggio fino al momento in cui diventa necessario e urgente per lui prendere la penna, cioè a dire che l'ultima pagina del racconto giustifichi la prima, e reciprocamente. Bisogna riconoscere tuttavia, che questo tentativo di circolarità – che ha numerosi precedenti, per esempio *Werther* – non è ciò che vi è di più felice in questo libro notevole per tanti aspetti.

\*\*\*\*\* E anche, naturalmente, nei romanzi della maturità, ma con più arte e più artifici.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Ed. Charpentier, p. 247.

\*\*\*\*\* Sant'Antonio risponde al Diavolo: «È vero, spesso ho sentito che qualcosa di più vasto di me si mescolava al mio essere; a poco a poco me ne andavo nel verde dei prati e nella corrente dei fiumi

che guardavo passare; e non sapevo più dove si trovasse la mia anima, tanto essa era estesa, diffusa, universale». *Ibidem*.

\*\*\*\*\* L'incertezza riguarda il mese, non l'annata scolastica, poiché comunque lo ritroviamo, alla riapertura dell'ottobre '32, in settimana.

## 5. Dal poeta all'artista

Alcune idee si sviluppano da codesta lenta maturazione, una delle quali – che matura d'altronde anche in altre teste verso lo stesso momento – farà fortuna nel secolo: se la Bellezza, come totalizzazione, è mira assoluta, l'Arte non è al servizio dell'uomo; non è che un mezzo per giungere al Bello. Contro l'utilitarismo, essa si dichiara puro imperativo: in altri termini, è l'uomo ad essere al servizio dell'Arte. In questo caso, la personalizzazione di Gustave deve integrare quella nuova norma, l'incidenza della quale sull'essere della sua persona non si può sopravvalutare: è in discussione nel suo essere, l'essere inessenziale che deve sacrificarsi *invano* perché l'essenziale esista. Concepita in questa maniera, l'impossibilità dell'artista non è solo una scelta o un destino: è il suo imperativo ontologico. Egli deve perdersi in quanto uomo per dare una possibilità alla pura gratuità di lasciarsi intravedere attraverso un'opera perfetta e che non serve a nulla né a nessuno.

Tuttavia, benché queste determinazioni siano implicite nella ricerca del ragazzo, fin dal 1835, esse non si renderanno manifeste che a poco a poco. All'inizio, lo abbiamo detto, egli è *poeta*, e ciò significa che l'estasi conta per lui più della parola che la esprime, benché già nella decisione di trascrivere lo stato poetico, tutte le esigenze future siano contenute sincreticamente. Ciò che le maschera si è che egli ha strutturato le sue ebetudini in un'intenzione compensatrice, e che considera se stesso, prima di tutto, l'uomo *che riceve* tale estasi e che, con questo dono immaginario, si trova posto al disopra della gente comune. Il passaggio da questa concezione, nonostante tutto ottimistica – il poeta è sempre saziato, anche se d'orrore, poiché è in lui, e per suo mezzo, che il macrocosmo si totalizza – a

quella, profondamente nera, che fa dell'artista un pilota-suicida, Gustave non poteva effettuarlo *da solo*: il campo pratico-inerte (e lo spirito obiettivo ne fa parte) non rivela esigenze che nella misura in cui rifrange, e carica della propria inerzia, le intenzioni *degli altri*, direttamente o indirettamente. È contro la sua famiglia che Gustave ha iniziato la propria personalizzazione: ora la continua attraverso la sua amicizia con Alfred, pro e contro costui e, simultaneamente, attraverso la vita di collegiale. Vedremo dapprima come l'influenza del giovane Le Poittevin, integrata e trasformata, indirizzi il poeta verso la sua condizione e il suo essere d'artista. Converrà poi esaminare la trasformazione dello *stress* personalizzante attraverso la vita di collegio – primo contatto del bambino immaginario con la realtà. Potremo riprendere allora il nostro studio iniziale, e mostrare il passaggio dalla poesia all'arte nelle opere che Gustave scrive in quell'epoca, cioè a dire dal '36 al '42. In altri termini, dobbiamo, sotto pena di cadere in una confusione inestricabile, presentare il legame tra Gustave e Alfred, la sua esistenza di collegiale e la trasformazione dei suoi scritti (soprattutto il passaggio al ciclo autobiografico) in tre capitoli successivi, ma cadremmo presto nell'astrazione, se dovessimo dimenticare che questi tre processi sono *contemporanei* e che, lungi dall'isolarsi, ognuno di essi resta in legame dialettico con gli altri due. È il medesimo uomo, nello stesso momento, che si dà al suo nuovo Signore, fa il «*Garçon*» e redige *Agonies*. Tenteremo, alla fine del terzo capitolo, di restituire l'unità del suo sviluppo.

*Non ho amato che un uomo come amico  
e un altro: mio padre.*

Gustave Flaubert, *Souvenirs*, p. 52.

Dai dieci ai venti anni Flaubert ha amato, ammirato, imitato Alfred Le Poittevin; si è dato a lui come un discepolo al suo maestro. In apparenza, Alfred rappresenta una fortuna incredibile: grazie a lui, Gustave sta forse per ritrovare, al di fuori dell'impresa Flaubert, lo scosceso sentiero delle estasi feudali. Ma se studiamo nella verità la storia di questo legame molto

singolare, vedremo che, in una vita perduta, le fortune si trasformano in sfortune. Codesta amicizia infantile è una mistificazione: nata per compensare l'esilio e le alienazioni di Gustave, essa non fa – a prenderla nel suo complesso – che accrescerli.

Perché il bambino abbia amato così questo compagno – di cinque anni più anziano di lui\* – è stato necessario che questi soddisfacesse a tre condizioni, di cui le ultime due sembreranno contraddittorie.

1° Sulla prima, che è implicita, passo rapidamente. Del resto, la ritroveremo: bisognava che il maggiore fosse, o paresse, tale che un giovane orgoglioso potesse dirsi suo vassallo.

2° Tra il bambino e l'adolescente non doveva esservi nessun legame di sangue. Alfred, se fosse nato Flaubert, si sarebbe definito come gli altri dal suo rapporto col *pater familias*; relativo, non avrebbe potuto liberare il cadetto della sua relatività. Soprattutto non si creda che il giovane rappresenti, per questo bambino, un succedaneo del Padre: è troppo giovane, e il medico primario troppo vecchio. No, egli è l'*Anti-Achille*, svolge nella vita di Gustave il ruolo che avrebbe potuto sostenere un fratello maggiore. In altre circostanze, in effetti, la differenza d'età – anche se considerevole – può essere un legame potente: Edmond de Goncourt, nato nel 1822, aveva otto anni più di Jules; nulla incrinerà la loro fraternità amorosa: perché il padre, morto, non disturbava. Nei Flaubert, Achille si è visto, attraverso la volontà del Padre, incaricato di sbarrare la strada al cadetto: a mezza costa, egli è l'angelo militare che sorveglia la pianura; per arrivare fino a Dio bisogna innalzarsi dapprima fino a questo guardiano del Paradiso. E ancora, potrebbe sostenere la parte di guida, d'intercessore, di *dàimon*. Ma l'ingiusta preferenza del medico primario ne lo ha reso incapace. Tuttavia, in Gustave, l'esistenza del falso arcangelo suscita il bisogno di un vero fratello maggiore, superiore per natura e per sacra tradizione, adorabile e generoso, che possa con un semplice sorriso dare *valore* al suo cadetto. Questo fratello miracoloso, radicalmente *altro* dal Fratello maggiore Achille, dovrebbe, se esistesse, sfuggire interamente alla zona d'influenza paterna, cioè a dire al sangue Flaubert, in modo che il bambino possa amarlo per se stesso e nella sua singolarità, al di fuori dei comandamenti paterni e, in certo modo, contro



la prepotenza di quel Padre. Un fratello sottratto, dal primo giorno, alla giurisdizione di Achille-Cléophas e che osi decidere – per se stesso e per il proprio cadetto – del Bene e del Male, in piena indipendenza. Un fratello che non sia né della medesima madre né, soprattutto, del medesimo padre.

3° E tuttavia – è la terza condizione – Gustave non potrebbe amarlo se non fosse un amico casuale. I collegiali della sua età, li disprezza: non sono dei Flaubert. Gli è che Gustave non ha interesse che per il proprio ergastolo: gli altri, vadano al diavolo. Tranne che non siano usciti dal medesimo passato profondo, che non abbiano la stessa «dolce lingua natia», che non partecipino alle medesime cerimonie private, che non siano legati ai Flaubert da legami consacrati.

L'Anti-Achille esiste, e soddisfa alle condizioni richieste. Accade, effettivamente, che la signora Flaubert abbia un'amica d'infanzia, che questa amica sia reputata molto bella, e che abbia sposato un ricchissimo proprietario di filande, il signor Le Poittevin. Le amicizie di collegio sbiadiscono presto: le giovani donne si sarebbero dimenticate se, tutto a un tratto, il fragile legame del cuore non si fosse trovato sostenuto da un legame obiettivo e ben altrimenti solido: quello che si stabilisce tra i loro mariti. Non penso che l'amicizia tra l'industriale liberale e il chirurgo analista fosse esemplare; ma fu un matrimonio di convenienza in cui l'*Io* di quei signori ebbe poco posto. Vi era conformità di opinioni: ciascuno ritrovava nell'altro la propria opposizione al regime, la propria prudenza, quella apoliticità consentita di buon grado, col sorriso cinico che salva la faccia in privato – e non salva che questa – insomma ciò che si può, a seconda delle persone, chiamare saggezza o viltà. Vi era ancora di più: il dottor Flaubert viveva nella dipendenza dei ricchi; gli occorrevano relazioni nell'alta società di Rouen, chiusa, timorosa, ancora avara, e talmente dedita al lavoro che i più facoltosi esitavano, in caso di malattia, a far venire un medico: Le Poittevin era una via d'accesso; quanto all'industriale, benché la meccanizzazione fosse, in Francia, praticamente inesistente, egli rispettava in Achille-Cléophas l'uomo di scienza. In qual misura lo ignoro: ciò dipendeva dalle sue capacità di previsione, ma all'epoca in cui si conobbero, non era passato molto tempo dacché Saint-Simon, mentre rispediva nel loro nulla i politici, i

sovrani e i loro prelati, dimostrava che la buona economia delle nazioni non ne rimarrebbe menomata, ma che tutta la vita sociale sarebbe caduta in panna immediatamente se industriali e scienziati scomparissero insieme. L'idea corse dovunque sotto la Restaurazione: si avvicinavano quei due tipi di *uomini nuovi* gli uni agli altri; una Fronda illuminata faceva mostra di vedere in loro – ciò che d'altronde era realmente – dei costruttori.

Nulla dunque di più solido: un cemento. Si spinsero le cose fino a dare al legame delle due coppie un'aria di parentela. Il dottor Flaubert fu il padrino di Alfred, il signor Le Poittevin quello di Gustave.

Il fatto di esser padrini è la consacrazione di un legame quasi familiare. Né l'uno né l'altro bambino si ricorda del proprio battesimo. Ma, come tutto ciò che accade nella vita di Gustave, il loro futuro cameratismo è prestabilito; il suo posto è segnato in anticipo da questa figura di quadriglia: i padri che fingono di scambiarsi i loro cadetti. Certo, l'amicizia non è fatale: ma i due battezzati vi sono predisposti dall'amicizia dei padri, di cui essa sarà, se avrà luogo, il prodotto diretto e la ripetizione. Mai Gustave *incontrerà* Alfred: questi fa parte delle realtà prenatali – uomini e cose – che lo circondano e di cui saprà per tutta la vita che esse esistevano prima di lui e che sono state organizzate per ridurlo alla disperazione. Alfred, in una parola, è, per Gustave, un fattore del suo destino. Se essi debbono amarsi, d'altronde, non sarà semplicemente come individui; i genitori si feliciteranno di vedere i rappresentanti della nuova generazione rinnovare l'amicizia e contribuire così a stringere ancor più i legami fra le due tribù. Unione molto incoraggiata, come si vede dalla Corrispondenza: essi si vedevano nella casa dell'uno o dell'altro, liberamente; le due famiglie facevano loro festa, e l'intimità delle donne, quanto la solidarietà dei padri, pretendeva di riflettersi in quell'inclinazione nascente.

C'è quanto basta per nausearsi del migliore dei compagni. Ricordatevi *Si le grain ne meurt*, e i furori del piccolo Gide quando i suoi genitori si mettevano in testa di offrirgli come amici i figli dei loro amici. Simili rabbie, simili ostinati rifiuti, sono tipici dell'individualismo. Per il giovane André, quei bambini sono squalificati in partenza, per il fatto che egli non li ha *scelti*. Egli respinge, senza compromessi, tali rapporti, protetti, guidati

con estrema leggerezza, di cui egli non saprà mai se sono veramente opera sua oppure degli adulti. Egli non vuole colare nello stampo di un'*amicizia altra* – e fatta, come i matrimoni dell'epoca, «dietro presentazione» – la spontaneità dei suoi sentimenti.

Di tutto ciò, Gustave non si cura: noi sappiamo che non è individualista. Naturalmente, la sua amicizia per Alfred sarà *elettiva*, e ciò significa che egli sceglierà di amarlo, e di amare in lui ciò che gli altri ignorano o trascurano; egli scoprirà, a modo suo, e nella sua prospettiva feudale, il ruolo che l'altro deve svolgere nella sua vita. Ma le sue opzioni gli appariranno tanto più giuste, la sua inclinazione tanto più sacra, in quanto la cornice e l'oggetto ne sono predeterminati. E che gioie, per l'uomo del rancore, lo scoprire nella propria verità, e l'*opporre* alla sua famiglia, l'amico che questa gli aveva *imposto*. Sempre sacro, il nuovo Signore si trasferisce nel mondo nero, diviene complice del piccolo malvagio. E non basta: bisogna che la situazione vi si presti, che l'eletto possieda capacità demoniache. Vedremo che Alfred non ne mancherà.

Egli aveva quattro anni più di Gustave. A lungo furono i bambini Flaubert – il secondogenito insieme all'ultima nata – a far visita ai bambini Le Poittevin nella bella casa del proprietario di filande, che dava sul Corso e aveva un grande giardino con una voliera. I bambini Le Poittevin andavano meno di frequente all'Hôtel-Dieu. È dunque in casa dell'industriale che i rapporti si annodarono e costituirono subito un inesauribile ricordo d'infanzia. Quando entrava nel palazzo del Corso, Gustave penetrava nell'intimità d'una famiglia fiabesca. La voliera ne è un segno: quella gabbia sospetta conteneva oggetti vivi che non servivano a nulla. I Flaubert mettevano la massima cura nel non introdurre all'Hôtel-Dieu quelle curiosità inutilizzabili, né niente di ciò che costa e non rende. Nella casa di Alfred, senza il minimo dubbio, Gustave ha fatto la scoperta illuminata del piacevole, questa felice gratuità che egli opporrà ben presto all'utilitarismo. La voliera era bella e non serviva a nulla: la signora Le Poittevin, più bella ancora, non serviva a nulla neanche lei. Rampollo oppresso in una famiglia semi-patriarcale, Gustave è sedotto dall'esotismo di una famiglia coniugale. Basta attraversare il Corso per passare da un continente all'altro.

Naturalmente, non ci capisce nulla: chi dunque avrebbe potuto cogliere i cambiamenti in atto? Ma egli vive profondamente il contrasto delle abitudini, dell'economia familiare, dei modi di vita. Qui, la personalità della madre equilibrava senza sforzo l'autorità del padre.\*\* In effetti, questo sdoppiamento di valori e di poteri che sarà di regola nella seconda metà del secolo, quando la famiglia coniugale raggiungerà il suo pieno sviluppo, non è dovuta, nel 1820, in casa Le Poittevin che a un caso eccezionale. La signora Le Poittevin, grazie alla sua bellezza «rara» e universalmente riconosciuta, prese, agli occhi dei notabili rouennesi, il valore intrinseco d'un gioiello: divenne il segno meno preciso, ma più sicuro, della ricchezza del marito e, soprattutto, il più scintillante e il più inutile ornamento del suo salotto. Anche il più discreto: sapeva vivere, e nulla ci autorizza a dubitare della sua virtù. Resta il fatto che non si capirà niente sulle persone belle se non si parte dal principio che esse si alienano senza riserve alla bellezza. Spesso codesta alienazione può passare per forza di carattere: il bello ha le sue norme come il vero, e quando *si è noi stessi* qualcuno che gli altri stimano un'incarnazione della Bellezza platonica, s'interiorizzano le norme estetiche come imperativi categorici. Nella vita privata, la signora Le Poittevin introduceva l'Altro: il suo potere le veniva da un consenso pubblico. Altra essa era, dunque inafferrabile: le carezze del marito scivolavano su di lei; eppure, Le Poittevin doveva accontentarsene: meglio, esigeva che la sua sposa conservasse, foss'anche nel letto nuziale, codesta singolare universalità: ciò faceva della buona pubblicità. Così, nei Le Poittevin, la gratuità fondamentale è femmina. Il resto viene dopo: il gratuito nasce dal gratuito. Si dice di un ambiente e di un appartamento, che vi si «indovina una presenza femminile»; col che s'intende: invenzioni che non mirano se non a piacere, un ordine che viene dal cuore, ingiustificabile e grazioso, e non so quale narcisismo che le cose denunciano in un sorriso. Presso i Flaubert, non si trovava nulla di simile, e tuttavia la presenza femminile non era discutibile: la signora Flaubert, presente quanto la signora Le Poittevin, non era narcisista; l'economia domestica assorbiva tutte le sue cure; essa si sentiva, se non la socia di suo marito, per lo meno un compagno di lavoro subalterno. Era un essere relativo e che voleva esser tale,

ricavando la propria legittimità dalle opere: indispensabile quanto inessenziale, essa rimetteva le cose in buono stato, riparava, conservava, lottava contro l'usura, e poiché non *guadagnava* nulla, si sforzava tenacemente di ridurre le spese. L'appartamento dell'Hôtel-Dieu era una casa di uomini con una donna dentro. La «presenza femminile» nella casa del Corso si fa più che indovinare: essa dà alla testa. Gli è, per prima cosa, che i Le Poittevin sono più liberi dei Flaubert. E non parlo qui di libertà politica e filosofica, ma del semplice fatto che sono assai più ricchi. Assicurato l'essenziale, resta abbastanza per distribuire a piacer loro le spese improduttive e persino per inventarsi dei bisogni. Tuttavia, nel 1830, nonostante i suoi progressi economici, la borghesia non è pronta a fare acquisti disinteressati: accumula. Nella famiglia Le Poittevin, in anticipo di un decennio, il disinteresse, per minimo che sia, è introdotto da una creatura che è in se stessa un lusso, poiché la sua qualità più alta e meno contestabile fa necessariamente di lei una «finalità senza scopo». Cioè, agli occhi dei suoi ammiratori, e quindi ai suoi propri occhi, uno splendore inutile. Che essa abbia amato i suoi bambini, che abbia posto ogni cura nell'allevarli, che essa abbia – come la sua amica di collegio – sorvegliato l'andamento della casa, i domestici: non ne dubito. Né che abbia fatto del suo meglio per «rendersi utile». Ma codesti doveri familiari sono a gran distanza da quelli che impone la sua condizione sociale, e per interiorizzazione. Scelta per la sua bellezza, ella mette su tutte le pareti immagini di se stessa, obbliga la casa intera a rifletterla, ciò vuol dire che inventa in sé la Donna borghese e contemporaneamente tutt'intorno a sé, nell'ammobiliamento, il narcisismo. Fiori, ninnoli, sciarpe non abbiamo dettagli, ma non occorre altro per datare il primo incontro di Gustave con quella Bellezza straziante, inaccessibile, che non dà niente e prende tutto. Fu un contatto personale che si verificò dal primo giorno in cui il bambino pensò di alzare gli occhi sulla moglie del suo padrino. Nella casa del Corso egli si trovava meglio che in ogni altro luogo: ritrovava *sulle cose* l'altera gratuità di quella donna. Fin dall'ingresso, Gustave e Caroline si toglievano un peso di dosso; quei bambini, strangolati dall'onnipotenza paterna, evadevano da una società maschile per entrare all'improvviso in quella della femminilità. Non accedevano soltanto al

mondo della libera spesa: facevano l'esperienza di un'organizzazione familiare in cui la madre teneva il ruolo principale. Lungi dal voler essere – come faceva la signora Flaubert – che un'intermediaria a senso unico, la quale comunicava ai bambini gli ordini del padre, essa ricavava da se stessa la propria autorità, e dava, o rifiutava, le chiavi d'un regno in cui suo marito non era ammesso.

È in questo regno che brilla dolcemente, per il piccolo Gustave, il figlio amatissimo della «bella signora Poittevin», Alfred. Si fa risalire la loro amicizia a una data molto anticipata, il che è sicuramente vero, se si intende con questo che essi si sono incontrati spesso, e fin da piccoli, nel giardino della voliera. Ma niente indica che abbiano avuto l'uno per l'altro, a quel tempo, qualcosa di diverso da un'inclinazione reciproca e familiare di falsi cugini. Ugualmente si è detto, senza prove, che Alfred, all'epoca del «biliardo», non aveva disdegnato di scrivere alcune commedie del repertorio e di essere il «supervisore» della messinscena: io non ci credo affatto. Sarebbe inverosimile che le lettere contemporanee di Gustave non vi facessero la minima allusione. Ora, l'abbiamo appena visto, la prima volta che il nome di Alfred appare nella Corrispondenza è il 4 marzo 1837: Gustave ha quindici anni. Del resto, non è certo al chiassoso interprete di *Poursôgnac* che il giovane Le Poittevin si sarebbe interessato: la sua simpatia non poteva andare che al collegiale solitario e smarrito; non si può pensare di far cominciare il loro legame prima del 1836: epoca nella quale Alfred terminerà i suoi studi superiori; è posseduto da quella che chiamerà più tardi la *rabbia* letteraria; pubblicherà l'anno seguente sul *Colibri* le poesie risolutamente byroniane, che fanno scoprire in lui una sorta di angoscia: si direbbe che soffochi. *Satan* offre al giovane Gustave l'esplicitazione metaforica della sua propria tematica profonda. L'arcangelo nero è geloso di Adamo «favorito d'un Dio ch'egli detesta» e gli promette la Caduta. «I tuoi giorni di disperazione saranno i miei giorni di festa.» Adamo «rotolerà negli abissi», trascinato da Satana: «Una vertigine eterna peserà sulla (sua) razza». Il Cristo, invano, espierà per lui. Ecco dunque la «maledizione di Adamo» di cui parla Gustave. La fine ha la medesima

fierezza nel delitto che si trova nelle «opere di gioventù»: è a Dio, stavolta, che si rivolge il Demonio per beffare la Creazione intera:

*Discenderai allora sul tuo splendido trono,  
Alcuni giusti sparsi avranno la corona  
Per aver praticato la tua legge.  
Ma, fremente di rabbia e amando i suoi delitti,  
Il resto degli umani, cadendo negli abissi  
A te maledicendo verrà laggiù con me!*

Si riconosce il tema: Dio Padre ha fallito la propria opera, e l'uomo, dannato per l'eternità, è testimone a carico: ti maledico per avermi fatto colpevole e dannato. Un poco più tardi, Alfred rifiuta ogni portavoce: interpella lui stesso il Creatore:

*Dio per soffrir ci fece, e l'odio suo geloso  
Ci batte e non ci ascolta...  
Aprite dei nostri avi la storia lamentevole  
Vi vedrete dovunque la traccia detestabile  
Della maledizione*

*I più giusti, colpiti dalla celeste spada...  
... È nel colpir che Dio si fa conoscere...  
Si sazî dunque, oh Dio, la tua rabbia infinita.*

È vero che due strofe, alla fine della poesia, ristabiliscono l'Onnipotente nella sua bontà:

*Così mi lamentavo nelle ore del dubbio...  
Ma un lampo ecco discese placando il mio soffrire.*

Però il meno che se ne possa dire è che esse non sono né convincenti né convinte: dopo aver formulato accuse precise contro il Padreterno, bisognava almeno darsi la pena di confutarle con precisione. Invece no: un lampo placa il poeta; Dio versa sui suoi dolori un balsamo salutare; niente altro. Questa chiusa posticcia è appiccicata alla svelta per consentire la pubblicazione della poesia. I due figliocci incrociati, compari in satanismo, erano maturi per *riconoscersi*. Inoltre, il maggiore, spinto dall'ansietà e dall'orgoglio a rifiutare simultaneamente la solitudine perfetta – ma vi arriverà – e la reciprocità indiscreta di un cameratismo tra eguali, si trovava

disposto, verso quell'epoca – ne riparleremo – a scegliere la compagnia d'un bambino. Che un diplomato di diciannove anni abbia eletto lui, Gustave, l'idiota di famiglia, per parlarsi ad alta voce in sua presenza, e che questo nuovo Signore, in cambio dell'omaggio, gli abbia fatto grazioso dono delle poesie di Byron, ecco una cosa che sconvolge il ragazzino: due maledetti, fieri e cupi, si uniscono contro gli Déi e i Padri. Quale benedizione per il cuore ulcerato del cadetto. Disgraziatamente, né la fierezza, né le maledizioni erano della stessa natura: Gustave ne farà l'esperienza a proprie spese.

Sembra effettivamente che il desiderio di gloria non abbia avuto, nel maggiore dei due, né l'ingrata frenesia, né la violenza compensatrice che ha nel minore. Alfred l'amatissimo non ha nulla da compensare. La gloria, per farne che? Fin dai suoi vent'anni egli dubita che il gioco valga la candela. In questo momento crede ancora alla fatalità del genio:

*Fardel che chi il possiede lo trascina gemendo  
E che la folla invidia tuttavia.*

È un'aspra vanità:

*Un bisogno d'uscire dai volgari sentieri  
Per aprirsi dinanzi delle vie sconosciute  
Di abbandonare gli uomini striscianti ai nostri piedi  
Per andar nelle nuvole a disperderci.*

Naturalmente è anche una forza irrimediabile:

*I vulcani in travaglio posson mai contenere  
La loro lava che si vuole espandere?*

Il tema del Poeta Maledetto, che godrà una ben nota fortuna durante tutto l'Ottocento, è largamente trattato nei suoi versi:

*È sorte del poeta... sulla terra  
Ei nacque per soffrire fino nell'ora estrema  
... Perché la fine mia corrisponda al passato  
Debbo morir nella disperazione.*

Perfino nella sua noncuranza passata – e presente – Alfred vede un lento travaglio di assimilazione incosciente:



*L'anima abbandonata alle proprie impressioni  
Senza opere né scopo lasciava scorrer l'anno  
L'ora dell'avvenire in lui si preparava  
Senza che l'alma avesse sentor di quel travaglio.*

La vita di ogni grand'uomo è un Destino, forze di origine trascendente sono all'opera in lui per accumular le ricchezze che egli utilizzerà un giorno. Si tratta forse di un disegno divino? Alfred conosce già i principi della sua dottrina futura basata sulla Metempsicosi? In ogni caso è convinto, assai prima di Rimbaud, che «Io è un altro»: codesta anima, in cui l'avvenire si prepara a sua insaputa, codesta trascendenza nascosta nell'immanenza, è una prima macinatura dell'incosciente poetico. Alfred si è sempre pensato – lo vedremo meglio – assai più ricco e più profondo di quanto la sua coscienza immediata potesse sapere.

Ma le sue meditazioni sulla morte gli discoprono ben presto la vanità dell'opera letteraria. In «Le Tasse», poesia pubblicata sul *Colibri* nel 1837, scrive:

*Sì, sono un insensato d'aver perso la vita  
A comporre quei versi di già dimenticati  
Ad aver quella piccola e sciocca vanità  
Di arrivar come tutti ad essere immortale;  
D'aver vissuto per quei granelli di fumo  
Che si chiamano onore, e gloria e rinomanza...*

Certo, è il Tasso che parla: egli si misconosce: i versi «di già dimenticati» saranno immortali. Ma dov'è la differenza? Forse che egli non muore disperato?

*Ei non vide brillare quell'aureola divina  
E quando già saliva al Campidoglio  
Cadde morente in basso.*

Se Dio non esiste, se l'anima muore col corpo, o gli sopravvive perdendo la memoria, il genio non è che un tranello, un'inutile passione; la certezza che egli ha di se stesso non può sostenere il suo giudizio sulle proprie opere. In altri termini, l'esperienza interiore non è commensurabile con la sua obiettivazione nel linguaggio. Alfred raccoglie ciò che ha seminato. Se l'Arte non è un rapporto di reciprocità tra autore e lettore, niente può

puntellarla, essa si affloscia su se stessa. Già il poeta s'interroga: non sarebbe valso meglio

*... in un calmo disprezzo  
disdegnar tutto questo; poi attender la fine  
nei luoghi dove nacqui, in quel modesto asilo  
seguire al fin la via men alta e più tranquilla?*

Ciò vuol dire, in termini concreti: non varrebbe meglio restare a Fécamp, a Rouen, nella mia famiglia, scegliere una carriera, una moglie, sostituire alla prassi dell'artista il «calmo disprezzo» dell'esteta? nel 1837, Alfred non decide: crede ancora che le sue pulsioni incoscienti abbiano deciso per lui. Sarà un genio, *lo è*. Non conosce il mezzo

*di comprimer quel fuoco (ch'egli) già vede estendersi...*

Sarà poeta *suo malgrado*. Ora, proprio in quel momento, smette di comporre, si iscrive a Legge, diventa avvocato e rinuncia alla letteratura *per sempre*. Ne abbiamo la prova in una lettera a Gustave datata aprile '45: ha appena terminato la prima parte di *Bérial* e ne lo ha informato qualche giorno prima. Tornando su questa felice notizia, egli dice il proprio stupore: «Non so dove avessi il cervello, ma quando Germain mi diceva, due anni fa, che sarei tornato alla *rabbia* letteraria, stentavo a credergli. Gli avvenimenti hanno realizzato la predizione...». Insomma, dal '37 al '45: otto anni di crisi («sono otto anni dacché mi sono posto il problema della mia esistenza»), durante i quali si annoia da morire: «Consumo scarpe, per distrarmi, e per il fatto stesso che avevo per l'Arte una vocazione esclusiva, le divengo sempre più estraneo».

In realtà, fra il '40 e il '45, scrive ancora qualche lirica che, d'altronde, non pubblica. Ma il tono è cambiato: l'ironia rimpiazza il satanismo byroniano, alla sfida a Dio si è sostituito un «*carpe diem*» abbastanza licenzioso e che nasconde un doloroso scetticismo. Nel «Poeta e la giovinetta» il poeta esclama:

*Musa! sii l'unica amante...  
E che il volgo imbecille  
Ami in sua forma effimera*

*la pura ed eterna Bellezza!*

Tale è la «religione» di cui egli è il «neofita». Passa una giovinetta. Egli la trascina immediatamente in una grotta e le promette d'imitare il saggio:

*Quando Plutone venne ad offrirgli i suoi doni  
Lui, che sprezza la ricchezza  
Le sue mani apre e si affretta  
Umilmente a chieder scusa.*

Si tratta, in una parola, di abbandonare l'Arte e la mistica platonica del Bello per la semplice voluttà.

Abbiamo ancora qualcuno dei suoi manoscritti: le numerose correzioni che vi s'incontrano dimostrano che, nonostante la sua ostentata pigrizia, faticava come un cane. Senza risultato: le sue liriche sono piatte; si direbbe che, in lui, un oscuro ritorno all'ordine si compia e si esprima letterariamente sotto forma di un ritorno al XVIII secolo.

È facile concepire il crescente malessere di Gustave: l'arcangelo maledetto, il suo Signore, che gli aveva rivelato *Lara*, *Manfred*, senza dubbio *Faust* e che gli sembrava condividere la sua bruciante passione di scrivere, ecco che, tutto d'un tratto, rinunciava alla letteratura e, se si degnava ancora, talvolta, di comporre una poesia, i suoi versi, *troppo leggeri*, avevano il doppio difetto contraddittorio di mostrare lo sforzo e di cercare la facilità. Il discepolo sentiva di perdere due volte il Maestro: non poteva più comprenderlo e non poteva più ammirarlo abbastanza. A questa delusione, che egli non osa neppure confessarsi, si aggiunge il dispiacere della separazione: dal 1838 al 1841 Le Poittevin soggiorna a Parigi per studiarvi Legge. Nel '42, tocca a Flaubert di partire: Alfred è a Rouen, praticante nel Foro e nello studio del Procuratore del Re; le sue occupazioni lo schiacciano e gli tolgono perfino il piacere di vedere i suoi amici o di scrivere loro. Nel '44 Gustave ha la sua crisi di nervi; nel '46, Alfred si sposa. Ma, lo farò vedere tra poco, la loro corrispondenza testimonia, fin dal '42, di un innegabile raffreddamento della loro amicizia, di cui il Maestro è interamente responsabile, come se egli si fosse, con uno stesso movimento, staccato dall'Arte e dall'adolescente che vi credeva ancora. Di modo che il

matrimonio del Maestro, che ha tanto afflitto il discepolo, appare a questi come un ultimo e conclusivo tradimento. Ma anche come una rivelazione della vera «natura» di Alfred. Se vogliamo comprendere l'«influenza» che il più anziano ha esercitato sul più giovane, non dovremo mai dimenticare l'ambivalenza dei loro rapporti: è essa che spiega, in effetti, come il secondo si personalizzi, contemporaneamente, in accordo con l'altro e – ora a sua insaputa, ora coscientemente – contro di lui.

Che ne sappiamo noi, di Alfred? Poca cosa: la prima delle sue lettere che Deschames ha pubblicate, il timbro postale ci fa sapere che risale al 1842: egli avrà ben presto ventisei anni, Flaubert ventuno. Le Poittevin è in piena crisi, ma la sua personalizzazione si compie: quattro anni più tardi, sposerà la signorina De Maupassant; ancora due anni ed egli muore, divenendo così quel che egli era stato, perché il matrimonio e la morte sono, a partire dal '42, le sue due istanze segrete e contraddittorie. Così, il suo atteggiamento, quale si rivela attraverso le sue lettere, è già lo sbocco di una lunga storia: che sapremmo noi di Gustave, se non possedessimo né le sue lettere di bambino, né le sue opere di gioventù? C'è un fatto, tuttavia, di cui non possiamo dubitare: persino nell'età d'oro della loro amicizia il discepolo ha paura del Maestro. Doppiamente: perché il suo scetticismo satanico non lascia nulla in piedi, e perché egli lo sospetta di un segreto conformismo. Scriverebbe, altrimenti, dedicandogli *Agonies*: «Forse riderai, più tardi, quando sarai un uomo sposato, assestato e morale, nel tornare a gettar gli occhi sul pensiero d'un povero ragazzo di sedici anni che ti amava sopra ogni altra cosa e che già aveva la testa tormentata da tante sciocchezze»? Notiamo che queste righe *chiudono* la dedica: nessuna considerazione ottimistica viene a correggerle o ad attenuarle. Vedete anche, nel medesimo anno 1838, le righe in corsivo che precedono il primo capitolo delle *Mémoires*: «Al mio caro Alfred, queste pagine sono dedicate e donate... crederai forse, in molti punti, che l'espressione sia forzata e il quadro incupito a capriccio; ricordati che è un pazzo ad aver scritto queste righe...». Tale precauzione parrebbe inutile, se non si sentisse che proviene da una certa diffidenza; il ragazzino teme di far sorridere il più anziano: sia più tardi, *quando sarà sposato* (avrebbe potuto prevedere così chiaramente

l'evoluzione di Alfred, se questa non si fosse già annunciata in qualche modo?), sia fin da ora, nel caso in cui l'elegante scetticismo del Maestro restasse urtato dalle incongrue violenze del discepolo. Già nella dedica di *Agonies*, tiene a precisare le distanze: a lui il *pathos*, al suo amico l'intelletto: «Questo misero regalo ti ricorderà le nostre vecchie chiacchierate dell'anno scorso. Senza dubbio il tuo cuore si dilaterà nel ricordarsi di quel soave odore di gioventù che profumava tante disperazioni». Non si può dir meglio: Alfred *si divertiva* a disperarsi, in ogni caso ricavava un piacere intellettuale dalla sua impresa di demolizione; Gustave, lui, non può che soffrirne. I due terrori che quegli ispira a questi, li studieremo l'uno e l'altro dettagliatamente. Fin da ora possiamo vedere che, nonostante la loro apparente opposizione, essi possono benissimo influire l'uno sull'altro: spingere lo scetticismo all'estremo è giustificare i peggiori compromessi, pretendendo di denunciare il conformismo dell'anticonformismo. Quando Alfred parla, Gustave si sente minacciato in pari tempo dal nichilismo e dall'imborghesimento; egli ha le vertigini: se l'imborghesimento fosse lo scopo finale e la conclusione rigorosa del nichilismo? È nel 1838, d'altronde, che egli annota nel suo quaderno di *Souvenirs*: «Non ho amato che un uomo come amico ed un altro, è mio padre». Frase strana, la cui scorrettezza è significativa. Prima di tutto dimostra il legame profondo che unisce il nuovo Signore al vecchio. Poi, l'impiego del passato prossimo – questo passato concluso, che conserva tuttavia qualche legame col presente – manifesta chiaramente che Gustave ha amato Alfred, che pretende di non amarlo più e, evidentemente, lo ama ancora. Se non si sforzasse – collera e malessere – di respingere codesta amicizia al fondo della sua memoria, scriverebbe: «Io non avrò amato...», ecc. Si può dunque localizzare l'acme della loro amicizia nel '37. Dopo di che, essa decade. Vi sarà tuttavia un primo riavvicinamento nel 1840: la Corrispondenza di Flaubert ne testimonia: parlando nel luglio del '45 della tristezza provata cinque anni prima, di ritorno dal suo viaggio in Corsica, aggiunge: «Ti ricordi lo stato in cui ero, durante tutto un inverno, quando venivo, il giovedì sera, da te... col mio grosso cappotto blu e i piedi fradici di neve che scaldavo al tuo caminetto?». A quell'epoca sembra aver cercato

consolazioni nella compagnia del suo antico Signore. Ma né l'uno né l'altro se la sentivano di ricominciare i giochi nichilisti del '37; ora, del resto, è Gustave che va, il giovedì, da Alfred; questi, atono, dolcemente sinistro, resta a casa sua. Si riavvicineranno ancora una volta, l'ultima, nel '44.

Tenteremo di spiegare in dettaglio questa evoluzione. Ma, bisogna convenirne per prima cosa, le lettere di Le Poittevin giustificano del tutto la diffidenza di Gustave: ciò che colpisce a prima vista in esse – cioè a dire al livello più superficiale – è certamente il conformismo: «È un peccato che non siamo più liberi, da parte tua come da parte mia, di far coincidere i nostri incontri, ma siamo sottomessi tutti e due agli usi e alle abitudini». Si noterà la sua preoccupazione di associare l'amico Gustave a tale sottomissione. In pratica, anche a lui importa che l'altro sia il figlioccio di suo padre: si maledicono – dolcemente – le famiglie, ma senza abbandonare l'ambiente interfamiliare. Nel '42, Alfred arriverà a rallegrarsi della tristezza che Gustave ha fatto scorgere nel lasciare la sua famiglia per andar a seguire a Parigi i corsi di Diritto: «Ecco dunque che ci ritroviamo uomini deboli delle medesime debolezze dei nostri pari... Non è che, dopo tutto, io mi stupisca eccessivamente. Non ti sapevo di bronzo e la tentazione era forte. Sono vivaci affetti quelli che sviluppa la famiglia. Quando i padri hanno fatto il loro tempo e i fratelli e le sorelle hanno ciascuno la *propria* casa, mi figuro che attorno a noi si faccia uno strano deserto. La solitudine è buona per i forti, ma a condizione di esservi cresciuti. Se viene troppo tardi, l'uomo... finisce per morirne... Mia madre... riparlò (della tua tristezza) a pranzo. Lengliné... m'ha detto in un orecchio che le *donnine* ti guariranno. Egli rideva molto, sfottendoti, ma io ridevo più forte, d'un riso bizzarro, apparentemente, perché ha coperto e fatto morire il suo – Tu capirai».

Alfred trionfa: Gustave condivide le sue debolezze. Lengliné rivela la propria ignominia paragonando il profondo attaccamento familiare di un giovane provinciale ai facili piaceri che gli offrirà la capitale. Con questo, Le Poittevin confessa l'angoscia che egli proverebbe a lasciare i suoi: fuori della famiglia, è il deserto, e si può morirvi. Difatti – tranne le annate che anche lui trascorre a Parigi per i suoi studi di Diritto – non lascia la casa di Rouen che per accompagnare i genitori nella loro proprietà di Fécamp. Non

vi è certamente forzato, poiché è lui stesso che domanda a due riprese di farsi iscrivere presso la Corte Reale di Rouen; la prima volta – nel '42 – con successo: sarà praticante, poi avvocato; la seconda – nel '46 – senza buon esito: non otterrà il rango di Sostituto nella giurisdizione della Magistratura di Rouen. Gli accade di sognare viaggi, l'Oriente. Allora scrive: «Conduco una vita molto sregolata... soffoco... mi occorre il viaggio, il movimento, e non restare a marcire accanto al fuoco. Vi sono vicino a me persone che dicono di amarmi, ed è vero; costoro hanno in mano il mezzo per salvarmi, ma me lo concederebbero così malvolentieri che esito a domandarglielo». È un confessare che suo padre gli darebbe l'autorizzazione a viaggiare se egli ne lo pregasse. Ora, è vero che Alfred soffoca in famiglia, ma è anche vero che non vuol separarsene.

Che cosa fa? Si isola la maggior parte del tempo, ma è presente ai ricevimenti che danno i suoi genitori e non è raro che «faccia delle visite»: «Ho fatto ieri “le mie visite”. Non senti la bellezza plastica dell'uomo in marsina nera che fa delle visite dall'una alle sette e rientra dopo di ciò nel suo abituro, per cenarvi?». Questo brano indica abbastanza bene che egli ostentava a gran voce il suo disprezzo degli obblighi sociali per evitare di sottrarvisi. Del resto, riservava la sua ironia al solo Flaubert: gli scrive nel maggio del '45: «Siamo due trappisti che parliamo soltanto quando siamo insieme. Sai quanto è duro non pensare mai ad alta voce?». In famiglia, in società, fa uso dello stesso linguaggio di tutti gli altri e si limita a fare dei sorrisi «bizzarri», a scambiare impercettibili cenni di connivenza. Quando la scena sembra *troppo* comica, non ne lascia trasparire nulla, ma dice tra sé che la racconterà a Gustave. Codesta vita di salotto – dove, senza nessun dubbio, egli brillava – gli dispiaceva proprio tanto? Lo ignoriamo. Quel che si sa, invece, e che René Descharmes ha messo bene in luce, è che, pur facendosi beffe del Codice Civile, non era insensibile alle piccolissime soddisfazioni d'amor proprio che gli venivano dall'esercizio intermittente della sua carica «Ho avuto molte felicitazioni; a due riprese quelle del Presidente di Beauchamp nel suo riassunto. Cosa di cui mi frego, del resto!». Se ne frega così poco che altre lettere – e particolarmente quella del 14 settembre 1843 – mostrano che gli può seccare molto se un accusato gli

preferisce un altro difensore. Scrive un giorno a Gustave: «Non senti la bellezza dell'uomo punito e del magistrato che punisce?». Ma un'altra volta dice che bisogna blandire «l'amor proprio dei magistrati», se si vuol «entrare in quel fottuto corpo» e infatti sollecita, dopo il suo matrimonio, una carica di *Sostituto* a Rouen. In altri termini, rifiuta agli uomini il diritto di punire, ma sarà, se il corpo dei magistrati lo accetta, colui che sollecita la punizione.\*\*\*

Non vi è alcun dubbio che vi sia molta flessibilità, un po' troppa, nel suo caso, come anche un gusto abbastanza vivo per il compromesso. Chi potrebbe credere, per esempio, di trovare sotto la penna del Maestro di Flaubert: «Ho rimandato la commedia di Emma Gaye; presentemente non mi occupo che delle cose immediatamente pubblicabili. Può anche darsi che quanto mi sembra tale urterà un poco il gusto del pubblico. Quella bella ipocrisia si spaventerà della libertà della mia Musa» (13 settembre '45). Le due ultime frasi sono visibilmente scritte per rialzare agli occhi di Gustave, o ai propri, quanto la prima poteva avere di meschino. Non è per ciò men vero che egli fa quel che il suo discepolo non farà mai: abbandona un'opera – forse oscena, ma che importa? – per lavorare ad altre, che gli daranno, pensa, delle soddisfazioni immediate e che lo «piazzeranno» nella corsa. Volendo considerare Alfred nella sua obiettività, troviamo un giovane borghese dotato, brillante, perfettamente adattato alle «usanze e alle abitudini» del suo ambiente. Persino al «liberalismo», ideologia della sua classe, egli ricorre a modo suo. Vedete le prime righe del suo *Essai sur la Révolution française*:\*\*\*\* «Il genere umano vuol finalmente deporre la toga pretesta per la toga virile. L'Inghilterra e la Francia hanno dato l'esempio, il mondo intero si accalca al loro seguito. La libertà, non dubitiamone, sarà il frutto di questo nobile slancio. Ma, per ottenerla, la costanza dovrà portare a termine ciò che avrà cominciato l'entusiasmo. Poiché gli uomini vogliono governarsi da sé, essi debbono, con studi gravi e severi, disporsi di buon'ora al ruolo che li attende». Insomma, la classe borghese ha preso il potere: fonda essa sulla ragione le istituzioni che si darà a poco a poco. Scritto sotto Luigi Filippo, questo testo, senza dubbio più repubblicano che monarchico, non fa che radicalizzare le opinioni paterne. In ogni modo, la



politica non interessa Alfred; e codesta vita così conformista corre naturalmente alla sua conclusione che è il matrimonio. Non ha mai smesso di canzonare questa «sistemazione». Nel maggio del '45 scrive ancora: «Lengliné si sposa domani. Baudry il 31. Dénouette è sposato. Ecco tutti i nostri amici in cammino. Anche noi... ma altrove! Te lo vedi il mio Suocero? Scommetto che non te la immagini quella faccia, non più di quella del “*Garçon*”». Quattordici mesi più tardi sposava la figlia di un nobile, Aglaé-Julie-Louise de Maupassant, e immediatamente dopo le faceva un bambino. Prima, mentre si faceva beffe del matrimonio, si compiaceva di stuzzicare Gustave predicendogli che quello sarebbe stato il loro comune destino. Strano scherzo, che Flaubert detestava francamente, il che prova che lo prendeva sul serio. Quando, nel '42, lascia intravedere la propria tristezza di lasciare l'Hôtel-Dieu, Alfred, l'abbiamo visto, trionfa dolcemente e ne approfitta per aggiungere: «Ti ribellavi, una volta, quando ti dicevo che avresti avuto a che fare, un giorno o l'altro, con un ufficiale di Stato civile; chi vivrà vedrà, lasciamo stare!». Il significato è chiaro: hai il senso della famiglia, dunque prenderai moglie un giorno o l'altro. Questo discorso ci spiega in parte la prefazione di *Agonies*; è vero: Gustave, come Alfred, fuori dell'ambiente familiare in cui soffoca, è un pesce fuor d'acqua. Ma i suoi rapporti con l'impresa Flaubert, le sue rabbie, il suo violento rifiuto di «creare vita», hanno una ben diversa profondità dal comodo scetticismo borghese del suo amico. Ricordiamo, per mostrare la linea rigorosa di codesta vita, che Le Poittevin, dopo aver soggiornato qualche mese a Parigi, solo con la moglie, andrà a morire a La Neuville-Champ-d'Oisel, in casa di quel suocero di cui, quattro anni prima, sfidava il suo discepolo a immaginare la faccia.

Tale è la verità obiettiva di questo giovane borghese, prodotto leggermente precoce, ma non anormale, della sua classe, né prodigo, né economo, perfettamente alieno dal rovinare il proprio padre, come faranno – meno spesso di quanto si dica – i figli di famiglia sotto il Secondo Impero, ma poco smanioso di succedergli alla testa della sua fabbrica: per motivi che cercheremo di chiarire, non poteva vedersi che nel ruolo del consumatore puro. Sarebbe ingiusto, tuttavia, di ridurvelo, poiché molto presto ha scelto

di scrivere. Dobbiamo concludere che la sua vera disgrazia viene dal non essere dotato? che qui sta il vero motivo degli otto anni di silenzio? La cosa non vuol dir nulla. No: ma i suoi infortuni di scrittore derivano visibilmente da un rapporto sbagliato con la letteratura.

O piuttosto con l'Arte, questa attività passiva, la cui funzione consiste – basta sfogliare le sue lettere per ritrovarvi in tutte le pagine questa formula irritante: «Non senti la bellezza di...» (che Gustave d'altronde fa sua), per rendersene conto – nel compensare la sua sottomissione alle usanze borghesi derealizzando la società che lo circonda. Ecco che cosa scrive, per esempio, in una lettera che Descharmes fa risalire al giugno '44:

«Debbo raccontarti una scena inaudita. Un uomo come te avrebbe pagato 10 000 franchi per vederla e non sarebbe stata una cifra eccessiva. Io non ho riso, perché l'Arte, al suo grado più alto, non eccita né tristezza né allegria. La si contempla e si *intellettualizza-gode-a tutto spiano*».

Si tratta di una scena che ha luogo nella sua famiglia o nella ristretta cerchia delle sue relazioni. L'episodio è evidentemente grottesco (come sottolinea quell'«avresti pagato 10 000 franchi», che d'altronde, benché Alfred faccia dell'ironia, rimane decisamente sospetto – la botte sa sempre di vino), in pari tempo tocca da vicino il giovane, il quale, altrimenti, lo avrebbe riferito nella sua lettera: Alfred è *prudente*, come si vede dalla sua corrispondenza. \*\*\*\*\* È per precauzione (e anche per pigrizia) che si riserva di farne parte oralmente a Gustave. Dunque, non appena l'avvenimento si è preannunciato, Le Poittevin è balzato in aria per non compromettersi: ora, non ha più che un «rapporto visivo» con coloro che ne saranno i protagonisti; egli si vieta persino di ridere: il riso è insieme rifiuto e complicità, come abbiamo visto. Uno sguardo dall'alto, ecco tutto. Alla radice dell'atteggiamento estetico che egli ha scelto, scopriamo un bisogno di rifiutare tanto più radicalmente gli scopi della sua classe, quanto più ne riproduce docilmente i comportamenti: «Vedo dalla mia finestra passare la vettura dei Barbet, che tornano a Valmont; e quella dei proprietari dell'Abbazia! Senti la bellezza delle *signore* in campagna? degli estranei? Di tutta quella povera specie che batte i denti a Parigi l'inverno e suda l'estate in campagna? Bella coglioneria, tutto questo!». Ma che cosa fa egli

di diverso – tranne che batte i denti a Rouen più spesso che a Parigi? – e sua madre non è una *signora*? Precisamente per queste ragioni, egli demolisce i valori e gli scopi di «quella povera specie» (in realtà della borghesia) e riduce quel va e vieni di carrozze alla più assurda delle agitazioni. Ammetto che egli esprime anche, quasi a propria insaputa, il disprezzo del provinciale per l'«estraneo», parigino. Ma sappiamo anche che egli sa, all'occasione, arrampicarsi al disopra di se stesso e contemplarsi «da artista»: quando «fa le visite», non invita forse Flaubert a raggiungerlo sulle vette per ammirare – senza tristezza e senza ridere – la «bellezza plastica» di un uomo in marsina nera che altri non è se non lui?

Questi voli non rassomigliano molto da vicino all'orgoglio di rimbalzo che abbiamo scoperto in Gustave? Da un certo punto di vista, non è da dubitarne: a quelli e a questo la verticalità è comune. Ma, nel discepolo, la via verticale è a doppio senso: l'ascensione si produce dopo la caduta e contro di essa, e termina spesso con un ruzzolone; nel Maestro, essa è a senso unico: si sale, non si ridiscende mai. L'amatissimo Alfred non conosce la vergogna, né l'angoscia, di decadere, di demeritare. C'è persino da credere che abbia fatto, di buon'ora, economia nel movimento ascensionale e che rimanga stabilmente sul suo trespolo d'esteta, divenuto, tutto sommato, la sua sede naturale. Che cosa vi fa? «Intellettualizza-gode-a tutto spiano.» In questa espressione, l'associazione delle parole che attirerà la nostra attenzione è «intellettualizza-gode». L'onda fangosa del quotidiano non si organizza da sé per offrire allo sguardo l'unità di un'essenza o di un tipo: l'esperienza non presenta che abbozzi; l'artista è colui che ne estrae l'*eidos* con una triplice elaborazione di questi dati, unificando, isolando e radicalizzando l'apporto empirico. Non siamo qui, lo si è compreso, al livello dell'opera-quadro, commedia, romanzo – è lo sguardo che si travaglia per *vedere* l'oggetto nella sua perfezione nuda (scartando i dettagli malevoli, esaltando quelli che servono al suo proposito), isolandolo dal suo significato umano. Un uomo in nero sotto il sole, che bussava ad ogni porta, entrando, uscendo, riprendendo il suo vano cammino, mentre l'ombra si allunga ai suoi piedi: ecco della «bellezza plastica». Questi ritocchi, sollecitati dall'oggetto stesso – se si deve crederne il giovane esteta – sono

esclusivamente di ordine *intellettuale*: si tratta di astrarre, di generalizzare e di «tipicizzare», e ciò mostra che Alfred, a dispetto del suo byronismo momentaneo, non è stato toccato in profondità dal romanticismo; egli apparirebbe addirittura come un puro classico, se l'«intellettualizzazione» dell'esperienza dovesse operarsi materialmente attraverso la concezione e la produzione di un'opera d'arte: il naturalismo del «Grande» secolo è la razionalizzazione della natura da parte di un pennello o di una penna. Ma quel che trattiene dal vedere in lui un tardivo discepolo di Boileau, è che egli presenta l'intuizione estetica come un tutto «*selbständig*»: il piacere estetico che dà – secondo le norme del classicismo – l'opera sola, quando è terminata, egli dice di provarlo nel momento *preparatorio* dell'organizzazione contemplativa: come se l'elaborazione immediata della sua percezione producesse lì per lì uno spettacolo *per lui solo* da cui egli cavava un godimento intellettuale, cogliendo, per esempio, attraverso le precauzioni di suo padre, che «mette via le chiavi» prima di partire in viaggio, l'*idea* di avarizia, quale si manifesta in Harpagon. Sotto questo aspetto, l'atteggiamento di Alfred si avvicina di più a quello che assumono, a propria insaputa, parecchi dei suoi contemporanei. Si pensa, in particolare, a quel momento, descritto da Schopenhauer, in cui, restando sospesa la volontà di potenza, l'Idea si fa spettacolo per l'immaginazione. Non bisogna tuttavia dimenticare che il comportamento di Alfred è doppiamente negativo: dapprima *derealizza* ciò che vede, foss'anche se stesso (l'uomo in marsina o le signore in vettura sono pure apparenze); poi, mutilandosi risolutamente di tutti gli scopi umani, riduce le azioni degli uomini, quali che siano, a un fare senza scopo. A differenza dall'artista schopenhaueriano, che afferra l'Idea nelle sue ramificazioni complesse e nel suo significato di universale singolare, il giovane Le Poittevin torna sempre, checché faccia, alla medesima conclusione astratta: l'uomo è assurdo.\*\*\*\*\* Come potrebbe accadere diversamente, poiché le sue premesse sono in se stesse assurdità? la più grande sciocchezza della specie umana è, ai suoi occhi, l'accanirsi a vivere. Per che fare? A quale scopo? Di maniera che la *bellezza* non è altro, per lui, che l'assurdità messa in luce: il giudice che punisce è *bello*, ma non più dei poveretti che si battono a morte per un tozzo di pane. È chiaro che

quell'altezzosa vendetta esercitata con noncuranza da uno solo, e che pretende di bastarsi, non ha nulla di comune con l'attività dell'artista, essa definisce al contrario la calma cattiveria dell'esteta.

Ecco perché Alfred fa tanta fatica a scrivere. In realtà, il suo godimento è completo quando contempla dall'alto la cerchia della famiglia, o il salotto di sua madre: un piccolo colpo di pollice, e le signore, sotto i suoi occhi, si trasformano in archetipi. Che bisogno ha di parole per fissare codeste metamorfosi, dal momento che può riprodurle a volontà e che, ogni volta, egli intellettualizza-gode-a-tutto-spiano? I suoi rapporti con lo scrivere sono complessi: in certo modo si direbbe che egli vi si obbliga per dovere, per non limitarsi a un quietismo a cui sarebbe molto portato, ma che giudica sterile; egli non ha mai quel legame quasi sensuale col linguaggio che fa i veri scrittori, né il sentimento che nulla di ciò che accade nella sua testa raggiunge la propria pienezza e consistenza ontologica se non obiettivandosi fuori di lui e contro di lui sopra un foglio bianco. Se vuol tradurre la propria intuizione, è per scarico di coscienza: essa è già terminata; così, egli cerca non tanto di trovare l'espressione singolare che la completi, l'arricchisca e la sveli ai suoi propri occhi, quanto di versarla in uno stampo neoclassico che ne sarà l'abbellimento. Rileggete *Bérial*: lo stile ne è secco, ansimante, non privo di un manierismo borghese, né di quelle grazie deliberatamente desuete, il cui compito è di elevare l'autore al rango di un narratore di *bon ton*, nella *buona società*: nonostante qualche formula facile, quel che rovina Alfred è il fatto che sovrappone lo stile all'idea, come un ornamento *distinto*.

Ciò detto, a un diverso livello di profondità, una medesima ragione lo porta a scrivere, e gli toglie i mezzi di riuscirvi. È quella che egli esprime in questi termini: «Ho dovuto essere statua in una vita passata» e che trae origine dai suoi rapporti con sua madre. Non si è impunemente il figlio della bella signora Le Poittevin. Alfred vive una certa situazione edipica in due maniere contemporaneamente, e noi cercheremo di ritrovare la situazione originale attraverso i suoi due modi di viverla. Si potrebbe dire, leggendo le sue lettere e le sue poesie, che egli consideri la propria impotenza come un'anoressia suicida e, simultaneamente come un'atarassia superba.

Anoressia o atarassia: ecco i due sportelli di questo dittico. Quale ne è l'unità?

1° Quando si *lamenta* del suo immobilismo, appaiono sempre, due altri temi, che sono negativi e organicamente legati: quello della morte lenta e sapientemente preparata dagli accessi, quello del rancore contro i genitori e specialmente contro la madre. Durante quegli otto anni – soprattutto tra il '43 e il '45 – la sua anoressia lo disperava. Egli scrive, in «Come ha detto il vecchio Dante»:

*Ma senza esser portato verso alcun desiderio  
Nella mia inazione sono sempre rimasto...  
La strada che si offriva non l'ho seguita mai  
Ma per indirizzarmi, incerto viaggiatore,  
Io non ebbi con me il poeta latino  
E la sua mano...  
Non mi ha mostrato il fine lontano della Gloria.*

In pari tempo si affligge in «A Goethe», poesia press'a poco contemporanea, di ciò che si chiamerebbe la sua *instabilità*:

*Appena mi conobbi, io mi sentii cedevole  
Come l'argilla a tutte le impressioni...*

I desideri e le emozioni si succedono e sprofondano: niente costanza, niente consistenza. Non si direbbe che sia stato Gustave stesso ad aver scritto quei versi, lui che, qualche anno prima, ci mostrava le passioni violente e fugaci che fulminavano l'instabile Djaliouh, per andar a perdersi poi, «come la folgore in una pozzanghera»? Senza dubbio: né l'uno né l'altro dei due amici può «reggere» molto a lungo un sentimento, e la ragione è, come vedremo subito, la passività costituita che li caratterizza entrambi. Ma non si tratta della *stessa* passività: le origini sono diverse, le funzioni e i significati differenti. Notiamo, in effetti, che il *pathos*, in Gustave, per quanto inconsistente, per quanto parzialmente insincero, è, lì per lì, di una forza e di un'acredine quasi insostenibili: calca, preme, ne convengo, ma non è raro che resti sommerso. E poi, abbiamo reperito in lui delle costanti: il rancore, il desiderio della gloria compensatrice, l'orgoglio del rimbalzo, meritano il nome di passioni. Alfred non ha che una viva e baluginante sensibilità che

non può legarlo né a una donna né all'Arte.\*\*\*\*\* Come dice nella sua lettera del 28 settembre '42: «La passione è una bella cosa, ma non basta volerla». Ora, Le Poittevin pensa, come i suoi contemporanei, che sofferenza e passione siano il noviziato del genio. I veri eletti sono «iniziati all'esistenza umana»:

*Quando la passione precoce nel ferirli  
Nelle sue mille spire arriva ad allacciarli.*

Poi

*Per raggiungere il rango che a lor destina il cielo  
La Fornarina occorre per sempre abbandonare  
E non serbando in cuore che il culto sol del Bello  
Di ciò che hanno sentito ridipingere il quadro.*

Insomma, l'Artista «intellettualizza» i propri dolori e, spezzando catene troppo umane in nome di una più nobile passione, s'innalza dal *pathos* alla propria Idea. E non basta, bisogna aver conosciuto gli effetti volgari che tengon dietro all'«ardente voluttà». Alfred confessa di non averne esperienza e di non aver sentito neanche la pulsione più volontaria che mira a costruire l'opera sulla rinuncia. Impiego volutamente queste due parole che stridono fra di loro, perché Alfred, quando si trova in crisi, spiega il proprio immobilismo ora con la sua aridità di cuore e ora con la sua mancanza di volontà.

«Abbastanza forte per non agire contro la mia volontà, non lo ero abbastanza per agire come sarebbe stato necessario. Mi occorreva viaggiare, muovermi...»

«Avevo un'organizzazione singolarmente fine e delicata. Avrei potuto fare qualche cosa *se avessi saputo essere un artista*. Quello che mi è sempre mancato è la *volontà*, l'ho presentito prima di saperlo, ed è per questo, forse, che non ho mai creduto al libero arbitrio.»

Non si tratta più, come ai tempi in cui scriveva il «Tasso» di presentare il proprio genio come esuberanza vulcanica e come una fatalità: è di uno stato lacunare che bisogna render conto. Qualche cosa fa difetto – sentimento o

volontà – che impedisce al genio di manifestarsi. Il risultato è il *naufragio volgare*:

«L'onda che credevo guidare mi trascina, e la corsa trionfale che avevo creduto vincere si cambia in un naufragio volgare di cui nessuno saprà neppure il luogo» (1842).

Egli subisce codesta impotenza, codesta abulia. «La mia inerzia si sviluppa in proporzioni così colossali che non vi è più in me *il principio della minima azione*.» E: «che dire di una lancetta sempre sullo zero?». O: «Se il bene supremo è l'azione, ne sono maledettamente lontano». Egli ha, verso il '44, senza dubbio per motivi di salute, rinunciato all'avvocatura e vive presso i suoi genitori senza far nulla, ora a Fécamp, ora a Rouen.\*\*\*\*\*

Il Risultato è la noia. Quella noia «colossale» che trasmette a Gustave come una malattia. Bisogna dire che il discepolo è un terreno particolarmente favorevole. In questi momenti, piace ad Alfred di uccidersi a fuoco lento: le donnine allegre, l'alcool. L'intenzione suicida è manifesta,\*\*\*\*\* soprattutto quando beve: «Conduco una vita molto sregolata e m'indebolisco assai: soffoco» (marzo '45). «Abuso un po' troppo di questo vecchio vino forte, mi ha fatto male l'altro giorno, al punto che ho vomitato a mezzanotte dalla finestra... C'è questo di seccante, che il mio stomaco si consuma di fatica e che, decisamente, non mi pare che con simile regime io sia chiamato a farmi vecchio» (settembre '45). Ma si vede chiaramente che codesta autodistruzione si tinge di rancore. A Fécamp, si ubriaca *in solitudine e nella casa dei suoi genitori*; rigetta da una delle loro finestre, quando essi dormono: tanto meno sfuggirà la sua volontà di contaminare il domicilio paterno in quanto aggiunge: «Che te ne pare del bel tipo (*sottinteso: che io sono*)? E dell'opinione del borghese sulla moralità d'un simile mascalzone?». Il borghese, dove dunque lo incontra Alfred se non al desco familiare, nel salotto di sua madre, presso i notabili di Fécamp, quando si mette in marsina per fare «le sue visite»? Egli vomita *contro* il suo ambiente, sicuro dello scandalo che provocherebbe se si venisse a sapere che il figlio dei Le Poittevin è un ubriaccone, abbastanza prudente tuttavia per ubriacarsi di nascosto, nel cuore della notte. E, beninteso, accusa la sua famiglia: di questo suicidio a piccole rate è essa a portarne la responsabilità



«Sono costoro ad avere in mano il mezzo per salvarmi, ma me lo concederanno tanto malvolentieri che esito a domandarglielo. E tuttavia mi piangeranno quando sarò morto – morto soffocato – senza che abbiano fatto, o saputo fare, nulla» (marzo '45). Implacabile e dolce rancore: Alfred – la sua Corrispondenza ce lo fa sapere <sup>\*\*\*\*\*</sup> – si compiace di rappresentare la propria morte futura e il proprio funerale: con soddisfazione altamente estetica immagina i suoi in cammino, tutti in nero e col naso rosso, dietro la sua bara. Per essere sicuro di morire, e che i rimorsi li avveleneranno, si guarda bene dal chiedere loro checchessia. Si salverebbe viaggiando: non è rivelare un desiderio, ma esprimere una diagnosi; non ha voglia di muoversi più di quanto un malato desideri l'operazione dolorosa che lo guarirà; in quest'ultimo caso, ci si *sottomette*, nel timore, all'intervento chirurgico, perché è il solo mezzo di ricuperare la salute; Alfred non arriva nemmeno a questo: constata che bisognerebbe strapparla alla famiglia, la quale è un ambiente patogeno, e, *decidendo* che ciò è impossibile, si sente voluttuosamente trascinato da essa verso la morte. Voluttuosamente? Non sempre: *sembra*, a leggere le sue lettere, che quel sentimento d'oppressione si somatizzi talvolta in angoscia respiratoria.

Le donnine allegre: altro strumento di suicidio. Più piacevole del vino forte? Appena: «Ho i sensi inaspriti, ma non posso dare un bacio senza che sia ironico». È l'epoca in cui scrive «A Flora», «Il Poeta e la giovinetta», «Quando delle donne di Tiro» e soprattutto «I Lotofagi». In queste poesie ambigue troviamo un'acre mescolanza di sensualità e di misogenia; predica il *carpe diem* edonistico, e in pari tempo lo condanna: bisogna dividere la vita tra la noia, questa morte, e l'«orgia», questa resurrezione:

*Così dentro ad un animo che sofferenza spezza  
Si risvegliano spesso, con una strana crisi  
Gli istinti della carne  
E l'uomo un mezzo ai fuochi di quell'orgia brutale  
Nel corpo che vien meno, sente tornar la vita  
Sul punto di staccarsene.*

E soprattutto, malgrado le esortazioni delle Muse, bisogna cogliere i frutti dell'antico loto, che portano insieme ebbrezza ed oblio:

CORO DELLE DONNE LOTOFAGHE

*Cogli, straniero, cogli con fiducia...  
Dolce è il suo succo, addormenta il soffrire...  
Al focolare tuo, se pene senza numero  
Ti hanno fatto dei morti invidiare il riposo,  
Se tu fuggir volessi qualche cupo ricordo,  
I frutti cogli dell'antico loto.*

CORO DELLE MUSE

*Pensa ai progetti nati nella tua gioventù, ecc.  
(Pensa) alla posterità.*

IL NAUFRAGO

*Dell'avvenir che m'importa il suffragio  
Dei vani progetti durante il ricordo  
Di questa spiaggia vo' attinger dai fiori  
L'ebbrezza che duri infinita.*

Ma l'ultima parola resta al «Coro dei Serpenti»:

*Ancora uno che cade,  
Donne, per vostra mano,  
Spingete nella tomba  
Tutte le greggi umane.*

Queste greggi umane non comportano che maschi. La Donna, complice di Satana che le diede il pomo, è esclusa dalla specie.

*Feconda in artifici  
Superò le malizie  
Del Dio strisciante.*

E il suo scopo è di perdere gli uomini avvilandoli. Così, quando Alfred, poeta mancato, si lascia prendere dalle seduzioni femminili, lo fa coscientemente; sa che l'incantatrice vuole la sua perdita e che gli toglierà fin la coscienza di quel «naufragio volgare» che, in mancanza di grandezza, gli conservava almeno la dignità negativa del rimpianto. Ma, per l'appunto, è di questo rimpianto che egli vuol liberarsi; si abbandona agli artigli di una bestia feroce perché cerca di nuocersi, ma non dimentica la malvagità profonda dell'animale femminile.

Si comprenderanno meglio i suoi fantasmi se si legge la poesia «A Flora», indirizzata a una giovinetta che sembra egli abbia appena intravisto.\*\*\*\*\*

Su ordine di Cesare, un giovane cristiano è legato sopra un letto. Una schiava è incaricata di farlo peccare:

*Agli sguardi del giovane essa offre il suo petto  
E sotto alle sue braccia passa le braccia nude:  
Ella sfoggia ai suoi occhi le sue forme magnifiche,  
D'un dito lussurioso gli percorre il suo corpo  
E incollando alla fronte le sue labbra impudiche,  
Della sua nudità vuol cedergli i tesori.*

Per conservare la propria virtù, il catecumeno si taglia la lingua con i denti e gliela sputa in faccia. È, dice Alfred, un «vero sciocco».

*Perché non ero io quel beato neofita,  
Perché non eri, Flora, la schiava del Pretore?  
A quelle tue profferte, ben presto avrei ceduto  
Ben presto dei cristiani rinnegato il Signore.*

Si è colpiti dalla rassomiglianza tra questo sogno erotico e quelli che Gustave nutre nella medesima epoca. Alfred ha visto da lontano una giovinetta che gli è sembrata desiderabile. Che cosa chiede da lei? Di prenderla? No, ma che essa lo prenda. Egli si sente inerte, disteso sul dorso, e Flora viene verso di lui, lasciva e nuda, animata da intenzioni criminali. Essa sveglierà, *a dispetto di lui*, il suo desiderio, con carezze sapienti e precise. Dopo di che – infatti, come lo potrebbe, senza salire su di lui? Egli è legato – gli abbandonerà i tesori della propria nudità: intendiamo dire, che ella s'incarica di regolare da sé i dettagli della penetrazione. Il giovane dice, tutto sommato, a quella sconosciuta: creatura artificiosa e maligna, se ti assumi di eccitarmi carezzandomi come se io fossi una donna, poi di «fare l'uomo» e di terminare da sola l'opera, sarei più felice d'esser preso da te che da chiunque altro. Non è quel che Flaubert domanda alle sue amanti immaginarie? In effetti, no. La passività è la medesima, ma, a dispetto delle apparenze, il masochismo è poco sviluppato in Alfred. Quel che egli aspetta da Flora, è quanto esige con arroganza dalle giovani prostitute che paga; il pudore di Deschames ha privato i lettori di numerosi brani delle lettere di Alfred in cui racconta a Gustave le proprie «priaperie». Per fortuna, essi

sono stati conservati, e Roger Kempf ha accettato di farmene vedere le fotocopie. Ora, risulta dalla loro lettura che Alfred aveva un gusto moderato per il coito propriamente detto. Al punto da nutrire talvolta inquietudini in riguardo alla propria virilità. Egli preferiva nettamente la *fellatio* e praticava lui stesso volentieri il *cunnilingio*. Esigeva inoltre dalla sua compagna venale che, durante quelle pratiche essa lo «socratizzasse». Ecco una descrizione – fra le altre – dei suoi piaceri: «Mentre la sua lingua agitava questo vecchio Priapo, il suo dito mi stuzzicava il culo, io sospirai dagli otto ai nove minuti, le gambe stese come la Dorothée in deliquio, o piuttosto come una vera puttana e finii per scaricare andando in deliquio. Tutto questo è letterale». E aggiunge in margine: *De Sade, tomo III*: riferimento che dovrebbe permettere a Gustave di comprendere quell'allusione a Dorothée ma, come vedremo, sembra riferirsi alla lettera intera e, ch'egli l'abbia voluto o no, essa lo mostra sotto la sua vera luce. È vero: sotto le carezze, Alfred s'irrealizza in donna, è Dorothée, è una «franca puttana», sospira, cade in deliquio e, più tardi, scrivendo a Gustave, gode ancora al ricordo della propria femminilità. Ma la sua «androgenia» ha altre origini da quella di Gustave – tenteremo più avanti d'indicarle – e un senso del tutto diverso. Questi sogna di essere modellato dalle mani autoritarie d'una amante dominatrice. Le Poittevin, invece, si abbandona alle docili e tariffate cure d'una schiava che disprezza. Possiamo esser certi che sceglie apposta quelle «vili creature»: \*\*\*\*\* queste non sono testimoni, egli può prendere il volo in una quasi-solitudine. Nessuna comunicazione: quel che conta è lui stesso e l'intensità del suo piacere. Riconosco che un giovane borghese del 1840 si trova costretto, nella maggior parte dei casi, a soddisfare i suoi bisogni sessuali con prostitute: le donne del suo ambiente gli sono inaccessibili; quanto alle giovinette, esse sono intoccabili e d'altronde assai ben custodite. Nella misura stessa in cui rispetta le sue sorelle e sua madre, disprezza la puttana, di cui fa lo strumento dei suoi piaceri; l'atto sessuale gli appare come la caricatura satanica del dovere coniugale che egli compirà tra breve e il cui scopo sacro è la procreazione: dunque bisogna affrettarsi a riderne con i *compagni* per negar loro al più presto ogni solidarietà. Creature perdute, maledette e soprattutto *pericolose*,

le prostitute rischiano quasi tutte di essere malate e contagiose; dunque, si fa all'amore con loro nella natura, ciò che eccita la stizza. E poi, soprattutto, esse sono povere: siccome si danno per cento soldi, lo studente rimprovera alla modicità dei loro prezzi di riflettergli la modestia del mensile paterno; ce l'ha con loro perché non rassomigliano alle prestigiose «mantenute» che la gioventù dorata si paga. Come contropartita di questa ostilità, i giovanotti, sotto la monarchia di luglio, rimettono in onore l'amor platonico per riscattarsi dei loro amori venali, nutrono un tenero sentimento, rispettoso e asessuato, per un'amica delle loro madri o delle loro sorelle. Codesta dicotomia – Venere, calda e nera dei crocicchi, bianca e fredda déa degli imenei – si ritrova nella letteratura del tempo, è l'origine sociale della diade baudelairiana – la puttana triviale, «l'orribile ebrea» e la donna di neve.

Rari sono tuttavia coloro che, nei loro amori venali, appagano, come Alfred, una vera misoginia. Quel che colpisce di più è la fretta che ha di raccontare le sue prodezze, e la cura con cui ne descrive i dettagli. Roger Kempf ha fatto notare <sup>\*\*\*\*\*</sup> che, nella sua impazienza, «(gli) accadeva... di buttar giù a matita la sua storia». Ne dobbiamo concludere che il giovinetto si affrettava a «dir tutto subito dopo, come se la prossimità del piacere consentisse ancora di dividerlo»? <sup>\*\*\*\*\*</sup> In certi casi, non c'è da dubitarne, e vi torneremo su quando esamineremo la componente omosessuale di quest'amicizia abbastanza particolare. Ma, la maggior parte del tempo, non vi è nulla da condividere, l'aridità di quei resoconti non invita certo a sognare. Il tono è volontariamente grossolano, e tradisce l'intenzione di deprezzare; la ricerca dell'ignobile e del grottesco è deliberata: si tratta prima di tutto di far ridere dell'accoppiamento, di svalutarlo, di rifiutare la sua sudaticcia intimità e di offrirlo pubblicamente in spettacolo a una società di piccoli maschi borghesi. È chiaro, in effetti, secondo certi brani, che Alfred non riservava al solo Gustave le sue confidenze; i suoi antichi compagni, e i giovani rouennesi della sua cerchia, vi avevano anch'essi diritto. E, siccome tutti quei giovani frequentavano le prostitute, si scambiavano indirizzi, si passavano e si ripassavano le «bambine» di cui avevano goduto, non era Alfred a far le spese di codesta pubblicità, bensì le donne di cui parlava. I suoi racconti, d'altronde,

tradiscono il sadismo. «Avendo raccattato una troia sul marciapiede, non esitai a seguirla in casa sua. La feci denudare, ma come un verme, e le promisi cinque franchi se inghiottiva la scarica dopo avermi succhiato. Bisogna pur incoraggiare le buone disposizioni... Non mi fermai lì e la mia maialaggine fu tale che feci a costei la spada alla Carlomagno. Naturalmente la scopai. E nonostante la paura dello scolo, glielo ficcai dentro senza preservativo. Tornato a casa mia, mi frizionai con l'aceto di piombo, stupito della mia imprudenza. Scrisi poi a tale Flaubert. Addio, vecchio pederasta. Sei contento di me? (Hernani) – Alfred Caligola.» Il giovane Le Poittevin, il borghese che si mette in marsina per fare le sue visite a Fécamp, si compiace di costringere la «puttana», la «bagascia» che ha raccattato», a sottomettersi per danaro ai suoi capricci. Vedete come fa di lei la schiava della sua «maialaggine». E come si rallegra della propria onnipotenza: «*La feci denudare, ma come un verme*». Come un verme: che cos'è una puttana nuda se non un lungo verme bianco? E quanto disprezzo in quel «naturalmente...». Intendiamo: è evidente, poiché io ero il padrone e lei era la mia *cosa*; egli si dipinge, tutto sommato, mentre gira e rigira quel corpo vivo come uno strumento inerte. Seguono la paura e il disgusto; egli si friziona con l'aceto di piombo e si preoccupa: e se questo tubo di scarico fosse impestato? la sciagurata è definitivamente distrutta: era lo strumento dei suoi piaceri; nel suo ricordo, si tramuta in carogna. Il tono della lettera, canzonatorio e altezzoso, non è sopportabile e si giudicherebbe il suo sadismo abbastanza ripugnante se non fosse, prendendo per buono quel che dice di sé, incomprensibile: perché questo figlio di famiglia si accaniva ad avvilitare una meretrice che egli giudica fin da principio avvilita? E che bel trionfo, quello di ottenere da lei per danaro contante le «fantasie» che ha accordato cento volte ad altri per il medesimo prezzo? Le vanterie di Alfred non si capiscono che se, nella persona di quella prostituta, è la *donna* che egli avvilita nell'immaginario. La donna, cioè a dire la borghese. Sua madre. Se reclama oscuramente nella passività della sua carne la ripetizione delle carezze materne, non è da una Genitrice sovrana che le attende, ma da una madre colpevole ed umiliata. La ragione appare evidente: l'amatissimo Alfred non ha avuto la triste infanzia del cadetto Flaubert; maschio e primogenito, ha

conosciuto un'età dell'oro: quella degli amori infantili di cui la sposa del proprietario di filande era l'unico oggetto; meglio; fino a cinque anni, è stato figlio unico; Laura è nata nel 1821; cioè egli ha avuto la sua razione di tenerezze. Il rancore è venuto dopo, per motivi che noi ignoriamo: madre *troppo* bella, troppo alienata alla propria bellezza; troppo mondana? Oppure gli fu preferita la sorella? Nel 1827, quando lo si mette in collegio, la rottura è già accaduta e Descharmes lo riconosce lui stesso quando scrive: «Le annate che egli trascorse sui banchi di scuola *finirono* di sprofondarlo in una tristezza vaga e senza rimedi».\*\*\*\*\* In ogni modo, è tra il 1821 e il 1827 che si è sentito *tradito* dalla signora Le Poittevin. Un'altra lettera – pubblicata, questa – mostra con evidenza che il suo gusto per le meretrici è legato al desiderio di sporcare la propria infanzia. Scrive, nel maggio del '45:

«Sono stato allevato in questo paese. Le Havre e Honfleur, per tante ragioni, mi procurano ancora un intenerimento singolare. Vi sognavo d'amore quando ero giovanissimo, di quell'amore che oggi rifiuterei da qualunque parte venisse, e qualunque fosse. Conosco oggi il senso nascosto di codesta buffonata, squisita fra tutte, ma mi piace di tornare nel passato, quando vi credevo! Di codeste donne, le une sono sposate, altre, ancora da prendere. Non so quel che penserai d'un progetto che realizzerò non appena possibile andrò a passare due giorni o a Le Havre o a Honfleur con una donnaccia, che sceglierò *ad hoc*; la farò bere, mangiare, andare a spasso, dormiremo insieme. Avrò una gran gioia di condurla nei paesi dove ho creduto, quando ero giovane!... La congederò al ritorno. Sono come quel greco che non poteva più ridere dopo essere disceso nell'antro di Trofonio».

Il pretesto è di pura forma: ho creduto all'amore; disilluso, voglio ridicolizzare le mie ingenue credenze, conducendo qui una puttana: i nostri spassi grotteschi distruggeranno quel che è rimasto delle mie antiche ingenuità. Ma chi può credere che un uomo di trent'anni voglia vendicarsi così puerilmente di una delusione amorosa – soprattutto se questa è da situare verso il 1833, cioè a dire dieci anni prima? Conviene d'altronde notare che Alfred ha insistito molto sul fatto che egli era «molto giovane». Noi sappiamo che è entrato come interno nel 1827 (a undici anni) all'Istituto

Vallée, i cui allievi seguivano i corsi del collegio di Rouen, e che non ne è uscito che nel mese di luglio '34, a diciott'anni. Siccome in quell'epoca passava le sue vacanze a Fécamp, dobbiamo dedurre che si riferisca ai suoi primi dieci anni. È ammissibile che abbia in quell'epoca sognato seriamente d'amore? Quest'uomo che, in tutta la sua vita, non lasciò mai la famiglia, non era forse, nella sua prima età, totalmente sequestrato dai suoi affetti familiari? Senza dubbio egli aggiunge: «Di quelle donne, le une sono sposate, le altre, ancora da prendere». Ma che? Erano delle compagne di giuoco, che egli spinge sul proscenio per dissimulare le vere protagoniste. Quale rancore bisognerebbe immaginare per un ritorno ai luoghi della sua infanzia – che ama ancora, lo dice lui stesso – nell'intenzione d'insudiciarla per sempre? Come se questa non fosse stata che un inganno, che una cattiva illusione e come se restasse ancora, tenace, nei luoghi stessi che ne erano stati il teatro. Come se bisognasse, per scongiurarla, un atto magico – in altre parole fare l'amore a Honfleur con una puttana. Come se egli ce l'avesse con sé, d'intenerirsi ancora su di essa e si condannasse alla fornicazione per devastarsi il cuore e sostituire quelle troppo ingenuie emozioni col cinismo.

Questo risentimento appare più nettamente ancora in un brano del *Bérial*. Quando vi lavorava, Alfred sapeva di essere condannato; aveva condotto fino in fondo la sua impresa suicida. Ecco ora ciò che scrive:

«Scendendo di vettura, la signora De Prival si trovò al cimitero del Père Lachaise...

«– Prendete il mio braccio, disse Bérial, e facciamo un giro in questi viali fiancheggiati di tombe in guisa di alberi.

«– Vedete quella vecchia signora, disse la duchessa. Appare desolatissima. La si crederebbe di marmo, vestita di bianco com'è, e immobile dinanzi a quel mausoleo.

«– È quello di suo figlio, osservò il Diavolo; era un ardito militare che si fece uccidere durante una ritirata. Ma quel ragazzetto che vedete laggiù, sapete chi è?

«– No, disse la signora.

«– Il nostro soldato, già uscito dall'altra vita. Quella giovane donna che tiene per mano è la sua nuova madre.



«— Ma cosa mi dite! esclamò la duchessa. Mi figuravo che gli uomini, se capita loro di rinascere, tornassero a cercare la vita nel seno che li aveva portati. Forse che i nomi di padre, di figlio, di moglie, al di là del trapasso, non avrebbero più senso? Sorridete?... Lo sapete che il cuore mi trema, perché la vostra dura scienza mi spaventa?».

Il Diavolo dà poi una spiegazione razionale di questa legge della metempsicosi: «Attingendo l'esistenza alle medesime sorgenti, i bambini tornerebbero ad essere gli stessi senza mai perfezionarsi». Ma questa non convince: prima di tutto, i genitori stessi, ci è stato detto, progrediscono da una vita all'altra; poi il carattere — è Alfred che l'afferma — non dipende dall'ereditarietà, ma dalla vita anteriore. E soprattutto, in questa favola senza rigore, noi ammettiamo tutto senza credere nulla; l'autore inventa a capriccio i miti e i simboli, noi lo seguiamo per semplice spasso: ci è dunque perfettamente indifferente che le anime si reincarnino nelle medesime famiglie o in altre.

Ma la cosa non riesce indifferente ad Alfred; quel morente non vuol rinascere in casa Le Poittevin. Immagina una eternità che faccia saltare i rapporti di parentela: il ventre da cui è uscito non sarà che un ricettacolo tra migliaia di altri: non vi è più una *genitrix*. Si noterà l'omissione curiosa della duchessa: «Forse che i nomi di padre, di figlio, di moglie, al di là del trapasso, non avrebbero più senso?». Ma è una madre, quella che piange sulla tomba del figlio; e la duchessa, futura madre, dovrebbe indignarsi che la si frustri di quella maternità *ad aeternum* che reclama la maggior parte delle donne in quell'epoca. Quel che colpisce è che la vecchia signora vestita di bianco, e «che si crederebbe di marmo» (ricordiamoci: «ho dovuto essere statua»), è ingannata sotto i nostri occhi: essa piange suo figlio morto, e questi, risuscitato, tiene per mano un'altra madre. Il dolore della prima non ha più nessun senso, nasce da una semplice ignoranza: se sapesse la verità, soffrirebbe senza dubbio, ma per buoni motivi: la gelosia, la rabbia del proprietario spodestato la tormenterebbero senza tregua. Alfred si è divertito: per illustrare la sua tesi «la parentela cessa con la morte», poteva, come fa spesso, mostrarci nello specchio di Béliar parecchie incarnazioni di una medesima anima, e per essa, ogni volta, altri genitori. Egli ha preferito

convocare l'ex-soldato nei luoghi medesimi in cui lo si piange: così può assaporare a piacimento lo spettacolo della Dea-Madre truffata. Occhio per occhio, dente per dente: egli la tradirà con la propria morte, come essa l'ha tradito da vivo; nell'immagine del ragazzino che si allontana con una donna più giovane, lasciando la vecchia ruminare la propria desolazione, io trovo un'intenzione profonda: Alfred vuol avere un'altra infanzia o, più esattamente, vuol ricominciare la propria, eliminando la colpevole che gliel'ha distrutta.

Ecco dunque l'ultimo sportello del dittico: Alfred, anoretico, si considera come una pura lacuna; che cosa gli manca? la trascendenza, sotto tutte le sue forme: un desiderio che lo getti fuori di se stesso nel mondo, un'impresa, una forma qualunque di progetto, la volontà di partecipare alla prassi. «Se il bene supremo è l'azione...» Questa ipotesi, ispirata dalla lettura del *Faust*, è rivelatrice: quando Alfred si giudica *dal punto di vista dell'azione*, si crede un infermo. Il desiderio sessuale – il solo che egli provi, nato dall'angoscia e dalla noia – lo riconduce all'immanenza: egli assume una donna, combina con lei un libero contratto di lavoro e, sciolto da lei grazie al salario che le versa per i servizi resi, può chiudersi in sé, non badare che al proprio godimento, come pura qualità soggettiva del vissuto. \*\*\*\*\*

2° *L'atarassia*. Per scoprirsi ed apprezzarsi, Alfred dispone d'un altro punto di vista: quello dell'essere. Vi ricorre nel '43-'44, dunque in piena crisi, e le sue poesie lasciano intendere che sapeva farne uso fin dal '36 – e, senza dubbio, da assai prima. Non appena si pone in una prospettiva ontologica, i segni s'invertono e il negativo si cambia in positivo, il pessimismo in ottimismo, il rancore in tenera indulgenza. Questo atteggiamento si consolida via via che la sua salute si deteriora e che sente avvicinarsi la morte, è la contropartita dell'autodistruzione e, in certo modo, ne è il senso e la spiegazione. In questo soprattutto differisce da Gustave: questi, partito alla ricerca del suo essere reale, non ha incontrato che l'immaginario. Per il suo amico, al contrario, la rinuncia all'atto appare come un'ascesi che gli scopre la propria essenza: gli è che in realtà, non ha mai dubitato del tufo profondo che lo costituisce ai propri occhi. In quell'epoca scrive orgogliosamente: «Ho perfettamente scartato in ogni

progetto d'avvenire quanto non è *me*». Possiamo immaginare Gustave che prende per sua questa massima barresiana? Coltivare il proprio io, sta bene; ma bisogna averne uno, ed amarlo. La sfortuna di Flaubert – la fortuna dei suoi lettori – è che egli si è gettato dolorosamente, passività costituita, in quella mini-prassi che è la letteratura, non riuscendo a sopportarsi. La sfortuna di Alfred fu forse il suo narcisismo. S'intenerisce su di sé, sui suoi ricordi: «Dall'alto della costa, dov'ero in posizione dominante, mi è sembrato di vederci tutti e due in quel giorno già lontano, quando ci siamo venuti insieme... Qual era quell'io preoccupato e malinconico, che guardava di lassù quell'altro io, *se non* più gaio, per lo meno più giovane?... Ti mando la metà di questo ricordo che tu devi ringraziare per questa lettera, se essa ti fa piacere».\*\*\*\*\* Il movimento del pensiero è chiaro: egli sa benissimo che Gustave sarà felice di ricevere la sua lettera. Ma egli tiene a precisare il motivo per il quale gli scrive: non è tanto che sia emozionato di ritrovarlo in uno dei suoi ricordi, ma piuttosto che è felice di ritrovare *se stesso*: il destinatario deve la sua fortuna insperata\*\*\*\*\* alla fantasticheria di un Ego divenuto sull'Ego che è stato. Una metà di ricordo: quella di cui Alfred è protagonista con, al suo fianco, Gustave, confidente da tragedia. Se, nell'altra metà, è Flaubert a recitare la parte principale, tocca a questi di risuscitarla. In ogni modo, l'emozione che ispira a Le Poittevin il proprio messaggio, non è un ritorno di fiamma per il suo antico vassallo, ma un intenerimento dinanzi alla propria giovinezza. Vi è dello stupore in quella contemplazione riflessiva, ma nessuna tristezza, e ancora meno una critica. In linea generale, si meraviglia, s'interessa e si piace: «Ho avuto l'idea... di qualche poesia, pudiche le une, le altre licenziose! – che strano individuo sono!». Gli piace godere di questa stranezza attraverso gli occhi degli altri: «Ho avuto la visita d'un parente... che è notaio a Cherbourg. Credo che mi trovi *buffo*». Si meraviglia, compiaciuto, dinanzi alla propria natura «oscena e pudica» ed è a Gustave stesso (al quale tuttavia scrive: «Noi siamo qualcosa come una medesima persona, e viviamo la medesima vita»\*\*\*\*\*) che dichiara:\*\*\*\*\* «Ti amo molto, ma talvolta devo sembrarti bizzarro. È un difetto delle persone molto felici o molto infelici». Si resterà senza dubbio seccati da tanta fatuità, da quella riserva affettata, che si può sentire

nella medesima lettera, quando scrive: «È fastidioso essere nato pensante in modo diverso da tutti. Stanco di sé come degli altri, cercando la felicità volgare, e non potendo raggiungerla. Vi deve pur essere qualche cosa sotto tutto ciò...». Falsa discrezione, falso lamento: Alfred è contentissimo della propria *differenza*. Ho riportato altrove i discorsi di un giovane borghese del 1925: «Fare come tutti ed essere come nessuno»; il giovane borghese del 1840 non dice nulla di diverso, lui che si sottomette docilmente al conformismo del proprio ambiente e che non teme di vantare un'etica esoterica, valida per lui solo (e, per cortesia, per il suo corrispondente): «Saremmo ingrati verso i nostri se non esistesse una morale a parte per simili nature come per i re».\*\*\*\*\* Il visitatore in marsina non ha da giustificare le proprie azioni terrestri: su questo piano egli segue la «morale degli uomini»; ma la sua vera morale è *altra* e *altrove*: ed è soltanto da questa che dipende la natura regale che egli non esita ad attribuirsi. Lungi dal fondare il proprio valore sugli atti troppo umani che compie senza degnar di pensarci, egli lo trae dalla propria *qualità*, ossia *dal proprio essere*. È un aristocratico che dice: «*Noblesse oblige*». E il suo maggior impegno non è altro che di diventare quel che è. Vedete la sua amabilità: non pretende che «i suoi» (i genitori, i parenti) siano dei sub-uomini: al contrario, sono degli uomini e si dorrebbe di passar per ingrato ai loro occhi. Ma, mentre manda l'altro se stesso a figurare nei ricevimenti di sua madre, o a redigere atti d'accusa nello studio del Procuratore, si macera lassù, sulla sua vetta, finché non potrà esclamare trionfalmente: «Ho ucciso in me tutto ciò che vi era di umano».

L'etica dell'essere esige effettivamente che egli rinunci agli scopi della specie e a tutte le forme della prassi: l'*essere*, quale egli lo intende, è all'opposto del *fare*; l'imperativo dell'*altra* morale: sii colui che è. Niente di più, niente di meno. Realizza *per te* il tuo *essere in sé*. Ho mostrato altrove l'attrazione che questo irrealizzabile (l'in-sé-per-sé) esercitava sugli uomini. Ma esso può presentarsi sotto forme infinitamente variate, di cui molte non escludono la prassi, al contrario, e si limitano a deviarla verso scopi che questa non può raggiungere. L'aspetto specifico dell'*ideale ontologico*, in Alfred, è, per prima cosa, che si presenta come un imperativo,

e soprattutto che si manifesta nella sua perfetta nudità, come si può vedere in questo brano spesso citato di una lettera a Gustave che Deschamps fa risalire al 1843:\*\*\*\*\* «Sono circa otto anni che mi sono posto il problema della mia esistenza: essendo la vita riconosciuta come un enigma (ed è una maniera onesta, di fronte al Padre Eterno, non chiamarla altrimenti); ridursi all'immobilità impassibile. Verrebbe da pensare che, essendo poste le premesse, la conclusione nascerebbe da sé. Ma la pratica non è così facile. Vivere senza vivere, e non avere di sviluppato che una sola facoltà – quella di sentire – era cosa malagevole per tutti, forse impossibile per un poeta. Mi esaurisco a inseguire questo rude ideale, ma Prometeo sente l'avvoltoio e la carne palpita ancora».

Vivere senza vivere: essere, senza agire né patire. Il problema non è del tutto risolto, ma egli aggiunge: «Tuttavia sono più tranquillo di prima. L'esperienza mi è costata cara, ma è completa. Non la venderei facilmente se il baratto fosse possibile». Ecco dunque che egli ci presenta come una saggezza acquistata a caro prezzo quanto chiamava fino a ieri «naufragio volgare». Ricordiamoci: era un *naufrago* che reclamava l'oblio dei suoi progetti e barattava il suo avvenire con un perpetuo presente: il poeta si rinchiudeva nel bordello, lasciando fuori della porta la sua «vocazione d'Artista»; il coro dei serpenti concludeva allora che era un affare sballato. Oggi, le metafore sono cambiate; nessun naufragio: una lenta ascesa. Le follie bordellesche sono passate sotto silenzio; l'anoressia diviene un segno provvidenziale, l'inizio di un'ascensione che si terminerà con una completa atarassia. Egli scriveva: «La mia inerzia si sviluppa fino a proporzioni così colossali che non vi è più in me *il minimo principio di azione*». Codesta inerzia che egli subiva, che si «sviluppava» in lui come un cancro, ecco che diventa, sotto il nome d'immobilismo impassibile, uno scopo etico – *lo scopo* – ed egli deplora di non averlo ancora raggiunto del tutto. Le onde lo trascinarono: ora pretende di aver governato la sua barca e di aver saputo dove andare. Senza dubbio, la contraddizione non è totale: sorpreso da un universale disgusto che lo conduce all'apatia, all'abulia, ha potuto raddrizzare il timore, utilizzare i venti e le correnti per andare verso quello che egli all'improvviso scopriva come il vero scopo del viaggio. Resta il

fatto che sono due interpretazioni, difficilmente compatibili, di una medesima esperienza: vedremo che *La Promenade de Béliat* ha per scopo essenziale di conciliarle. Come restare passivo e macerarsi nel medesimo tempo? Come *subire* la propria vita e attribuirsi tutto il merito dei progressi imposti dall'accaduto? Come raggiungere la trascendenza dell'essere senza abbandonare l'immanenza della soggettività? Tali sono i problemi che gli pone questo rivolgimento. Si noterà d'altronde che Alfred si avvicina qui alla «ripetizione» kierkegaardiana: egli ha tutto perduto e tutto gli viene reso; effettivamente, nella medesima lettera egli scrive: «Credo che comprenderei meglio oggi che in passato la pratica dell'Arte e la sua teoria; ma la facoltà non si è sviluppata che parallelamente al disprezzo, ed io non voglio più saperne della gloria che forse coglierei stendendo la mano». Eccolo dunque arrampicato così in alto che l'Arte medesima è al disotto di lui: artista soprattutto attraverso la sua atarassia, questa in pari tempo lo distoglie dallo scrivere.

Egli *sa* che può fare dei capolavori e questo gli basta. Per ingenuamente vanitosa che tale dichiarazione possa apparirci, guardiamoci da non vedervi che una millanteria. Essa corrisponde esattamente al suo estetismo; a colui che si ritrae dal mondo e si «disumanizza», le azioni della specie appaiono come un puro spettacolo; basta un colpo di pollice per organizzare l'universo sensibile, che svela all'*immaginazione* la sua bellezza. Non ci lasciamo ingannare, in effetti, quando il giovane si lusinga di «non avere... sviluppata che una sola facoltà, quella di sentire», egli non si riferisce affatto ai sentimenti – come sarebbe possibile praticare insieme lo sviluppo del *pathos* e dell'*apatia* – e nemmeno alla sensazione pura: per lui, ogni spettacolo ha un significato, quand'anche non fosse che la rivelazione dell'assurdità umana. Per comprendere quel «sentire» bisogna riportarsi ai «*senti* la bellezza di...» che costellano le sue lettere: l'impassibilità libera l'aspetto estetico dell'oggetto esteriore nella misura stessa in cui lo derealizza. Partendo da questo principio, Alfred crede di capir meglio la natura dell'Arte: l'opera deve avere codesta gratuità contemplativa. Ma con questo egli si domanda a che scopo *trascrivere*, se la Bellezza si dona tutta intera alla contemplazione?

Queste osservazioni ci permetteranno di stringere più da vicino l'oggetto della nostra ricerca: qual è dunque codesto *essere* che Alfred è già mentre si sforza ancora di raggiungerlo? L'immobilità impassibile non è forse l'inerzia del ciottolo? Proprio no. Alfred ce lo dice chiaramente in una lettera anteriore al '45: «Avevo un'organizzazione singolarmente fine e delicata, avrei potuto fare qualche cosa *se avessi saputo essere un artista*».<sup>\*\*\*\*\*</sup>

Quel che qui importa non è il tratto di frase sottolineato; su questo punto le opinioni del giovane variano, poiché scrive, nell'aprile del '45: «Come riuscirò? Questa per me è una questione secondaria; la principale è di essere artista», ciò che sembra indicare che egli ha ripreso a sperare. Si noterà in ogni modo che, nell'uno e nell'altro brano, non si tratta di «fare dell'Arte», appunto, di portare a termine una trasmutazione ontologica. È questo che conferisce importanza alla prima frase: «Avevo un'organizzazione singolarmente fine e delicata»: eccolo, l'*essere* di Alfred, quella natura regale di cui si vanta; la soggettività del vissuto, del *sentito*, scompare davanti alle strutture obiettive che la condizionano; l'immanenza scopre, inafferrabile e onnipresente, la trascendenza ontologica. Alfred non è certo un organismo: avrà, se si ricongiunge interamente a se stesso, l'inerzia altezzosa d'un oggetto *organizzato*. Nessun dubbio ch'egli si senta tale. Scrive: «Perché non sono io il gallo che canta, fotte e non pensa, invece della maledetta *monade* (?)<sup>\*\*\*\*\*</sup> del tuo devotissimo». Una monade, una totalità chiusa, senza porta né finestra, nulla vi entra, nulla ne esce; creata da Dio, essa non è che una formula che si sviluppa e produce le sue conseguenze secondo il principio d'identità; infatti i suoi apparenti cambiamenti non possono mascherare la sua perfetta semplicità sempre identica a se stessa; tuttavia, il Creatore l'ha costituita in maniera che essa sia lo specchio dell'universo. Ma noi ci avvicineremo di più al suo sentimento se riandiamo a una frase citata più su «Ho parecchi soggetti in testa, ma incredibili accessi di pigrizia. La cosa funziona quando sono montato, ma come montarmi? *Ho dovuto essere statua in una qualche vita trascorsa*». Quando cerca di spiegarsi la propria inerzia, si paragona per l'appunto a un minerale, ma a un minerale *lavorato*. Del marmo scolpito da un artista, egli pensa di avere l'organizzazione singolarmente fine, la

delicatezza, e soprattutto la gratuità: non ricevendo, non dando nulla, inutile a tutti, e specialmente a se stesso, egli si definisce contro l'utilitarismo come una finalità senza scopo. Egli potrebbe dire, *dice*, d'esser bello «come un sogno di pietra», di «odiare il movimento che mette fuori sesto le linee», che «mai piange e mai ride».\*\*\*\*\* Baudelaire, per lo meno, faceva parlare la Bellezza; Alfred parla in nome proprio; quegli creava opere d'arte, questi pretende *di esserne una*. Badiamo di non confonderlo con coloro che, verso la fine del secolo, hanno voluto «fare un'opera d'arte della propria vita»: Alfred lascia scorrere la propria vita come viene viene, le preferisce il proprio essere. È, con un'operazione del tutto negativa, la sua sostanza stessa che egli intende sfolire da ciò che essa conserva di umano, per porla in luce nella sua insolente perfezione estetica. È per questa ragione, soprattutto, che egli è sviato dallo scrivere: la funzione di un'opera d'arte non è mai stata quella di produrre altre opere. È una faccenda che spetta all'artista, il quale è un uomo. Tentando di darsi l'impassibilità sovrumana d'una Venere di pietra, Alfred, confidando nella bellezza del suo essere intimo, si muta in una statua, sognando d'essere scultore.

Si tratta, beninteso, d'un mutamento *immaginario*: l'essere sostanziale, cui Alfred mira attraverso l'immanenza, non ha realtà. Il giovane ha scelto d'identificarsi con la propria organizzazione; se gli riesce, pensa, coglie la bellezza dello spettacolo del mondo e quella soltanto: gli è che conta scorgere l'universo attraverso la delicatezza della sua propria sostanza: vogliamo dire: attraverso *la sua propria bellezza*; egli intende appercepire le cose come potrebbe fare un oggetto d'arte se fosse cosciente, cioè attraverso le categorie di gratuità, di finalità senza scopo, d'inutilità, ecc., che hanno presieduto alla sua *confezione*. Bello – se non nella sua apparenza sensibile, almeno nel suo essere puro – Alfred si fa valutatore della sparsa bellezza cosmica: ciò significa che, attraverso di lui e *per lui solo* – ma lo sa egli? – quanto lo circonda si irrealizza col movimento stesso della sua propria irrealizzazione; eccolo dunque mirare a diventare un centro permanente di derealizzazione, ciò che è la definizione stessa dell'oggetto artistico – tranne che, nell'oggetto, tutto è organizzato perché la derealizzazione si operi nell'interiorità di colui che lo contempla, mentre il



giovane, irrealizzandosi in impassibile oggetto-soggetto (in-sé-per-sé), opera egli stesso la derealizzazione di chi gli sta intorno. Di fatto, egli prende la propria anoressia reale come *analogon* di un'atarassia immaginaria; l'immobile impassibilità è il senso che talvolta gli piace dare alla propria apatia. Alfred è dunque, come Gustave, un uomo immaginario? Niente affatto. Nel cadetto, l'irreale è fin dalla partenza: lo si è *costituito tale*. Nel più anziano, è all'arrivo: lo si è amato, coccolato, troppo forse, abbastanza in ogni caso per consentirgli di acquistare un solido senso della propria realtà. L'immaginario non appare in lui che tardi, come reazione difensiva: è insieme il movimento ascendente che gli permette di conformarsi alle usanze del proprio ambiente, pur desolidarizzandosene, e l'interpretazione ottimistica che egli si dà della propria inquietante inerzia. Non giunge mai, d'altronde, a *mantenere a lungo* il proprio atteggiamento. L'abbiamo visto, di volta in volta, spesso nella medesima lettera, deplorare la propria apatia, o vantarsi d'aver condotto a buon fine la propria impresa di disumanizzazione. Nel '47, un anno dopo il suo matrimonio, scrive ancora: «Come le persone che sono state sui mari e che non ne hanno riportato che una grande ripugnanza all'idea di ritornarvi io sono, dopo il mio ritorno da Napoli, del tutto avverso al minimo spostamento. Qualche passeggiata davanti a casa, nell'orto, e raramente al limite dei boschi. Ecco l'evoluzione giornaliera del coro, che alla divina provvidenza è piaciuto di associare al mio spirito. Non che, del resto, quest'ultimo lavori molto: essi dormono semplicemente ciascuno per conto proprio».\*\*\*\*\* Questi pentimenti e questa lucidità impediscono al rapporto immaginario col suo essere d'integrarsi veramente nel movimento sintetico della sua personalizzazione.

Rimane il fatto che le due interpretazioni – negativa e positiva, realistica e derealizzante – coesistono in lui: «C'è un significato? Io credo di sì per metà del tempo e di no per l'altra metà».\*\*\*\*\* Che la sua credenza ottimista nel senso dell'Universo sia inseparabile, in lui, dal salto nell'immaginario, è quanto mostra la sua lettera xxxv, non datata, l'ultima della raccolta: egli ha appena esposto la sua morale ontologica – «vivere senza vivere» – dunque il suo partito preso d'irrealizzarsi ricade, tutt'a un tratto, nel disincanto senza

perdere per questo la sua superbia («è fastidioso essere nato pensante in modo diverso da tutti. Stanco di sé come degli altri», ecc.) e, bruscamente, risale con un colpo d'ala: «Deve tuttavia esservi qualcosa sotto tutto questo...», altrimenti detto, la mia malinconia, la mia stanchezza, la mia anoressia, la mia singolarità, *hanno un senso*. E questo senso non è affatto legato a un qualche mandato del Dio dei cristiani, ma all'atarassia che si annuncia attraverso la sua noia. Non c'è neanche dubbio che il dogma ontologico, a dispetto delle sue oscillazioni costanti, guadagni d'importanza. Bisognerebbe dunque render conto del ricorso all'immaginario – la cui intermittenza è compensata dalla frequenza delle sue ripetizioni – con altrettanta cura, nel caso di Alfred, quanta ne abbiamo messa in quello di Gustave, presso il quale l'irreale è integrato alla persona. Bisognerebbe farlo, se disponessimo d'informazioni sufficienti: ma si sa che non è così. Ci accontenteremo dunque d'indicare le direzioni nelle quali avremmo potuto condurre l'inchiesta se le circostanze si fossero mostrate più favorevoli.

L'autodistruzione è qui una vendetta passiva: essa è rivolta contro gli altri, ma non si accompagna mai nemmeno al minimo disgusto di se stesso. Alfred si ama perché è stato amato. Al colmo della noia, il suo orgoglio resta intero. Quello di Gustave, lo sappiamo, è «*venuto dopo*»; è un principio negativo, una ferita, un contrattacco votato fin dall'inizio allo smacco. L'orgoglio feudale di Alfred, vuoto quanto quello del discepolo, essendo *venuto prima*, è interamente positivo. Questa calma certezza di sé, altro non è che la fiducia della Dea-Madre interiorizzata. Gli capita di sentirsi stanco di sé, mai al punto però di contestarsi. \*\*\*\*\* Aderisce a se stesso, checché faccia, ma, non conoscendo il segreto delle proprie frustrazioni iniziali e del rancore che ne è risultato, si osserva come uno «strano» oggetto che lo sconcerta senza mai cessare di affascinarlo. È per questa prima ragione tutta superficiale che è condotto a supporre, dietro i propri comportamenti, dietro l'Ego stesso, polo del riflettuto, ma *quasi-oggetto*, un oggetto-Alfred, «organizzazione delicata», il quale li produce secondo certe regole e che – il suo orgoglio ne è certo – possiede un senso metafisico. Non fermiamoci, scendiamo un gradino ancora; lo possiamo, poiché nella stessa epoca altri giovani, suoi contemporanei entro i limiti di circa cinque anni, usciti come

lui da una famiglia coniugale, e talvolta vittime, anch'essi, d'un amore contrastato per una madre troppo bella, si apprestano a pubblicare il loro corrucciato rifiuto di servire, la loro ferma intenzione di non essere utili a nulla, a nessuno. Si direbbe che le contraddizioni della famiglia borghese, liberandoli parzialmente dal gioco paterno, li abbia resi particolarmente sensibili alla realtà sociale dell'alienazione. Essi partono nella vita col sentimento «di esser stati imbrogliati» e, per evitare di essere *utilizzati*, cioè a dire che si faccia di loro degli strumenti, che li si vuoti della loro sostanza particolare e che vi si sostituisca il modo d'impiegarli, si pongano al servizio dell'*inutilità*. Il bello, per essi, è, *prima di tutto l'anti-sociale*. Alfred è simile a loro: ha scelto la propria madre contro il padre, come indica il suo energico rifiuto di far fruttificare l'impresa familiare. Ereditare da essa, sì; lavorarci, no. La ricchezza di suo padre lo avvantaggia – o lo svantaggia, come si preferisce. Gli altri, in effetti, debbono produrre e *vendere* l'inutile: bisogna pur vivere; è un produrre del capitale per i loro editori. Egli può sfuggire alla dittatura del profitto e rimanere totalmente improduttivo: nulla lo obbliga a *fare* delle opere inutili, poiché l'inutilità perfetta è lui. Fra la gratuità dell'oggetto artistico e quella del puro consumatore vi sono tali affinità, che non si stupirà se, talvolta, capitati a questi di scambiarsi per quello. L'uomo del superfluo e la cosa cesellata sono il *lusso* della società laboriosa: volendo essere l'uomo del superfluo, Alfred si è mutato in uomo superfluo. Quel che è reale, in lui, è la scelta edipica: contro l'industriale tessile, che incarna l'Azione, egli ha optato prestissimo per l'inattività totale, e questa antica opzione è determinante, poiché lo paralizza fino all'ultimo, a dispetto delle sue velleità. Ma essa non ha fatto che attualizzare, nella persona di un giovane Edipo, le *possibilità di classe* che il lavoro dei padri ha preparato ai figli. Il giovane Le Poittevin prefigura nella sua persona una fase particolare dell'evoluzione borghese: in lui l'industria si libera della sua austerità primitiva. Avendo scelto di essere superfluo, egli vivrà tutta la sua breve esistenza sulla parte *superflua* dei guadagni paterni. E, certo, spetta al proprietario di decidere su quel che ri-impiega, su quel che investe, e su quello che consacra alle spese improduttive; ma, ponendo il suo lusso nella bellezza di sua moglie, il

proprietario di filande, a propria insaputa, si preparava a definire il superfluo attraverso le esigenze di suo figlio. Questa leggera decompressione, questa aurora precaria di libertà, di cui la sua classe beneficia, Alfred le spinge all'estremo, ma perché ne è egli stesso il prodotto: è in primo luogo nell'alta borghesia che la struttura domestica dei rapporti familiari cede il posto alla coniugalità. I Nuovi Ricchi cominciavano a dirozzarsi: il danaro dava loro dei costumi.\*\*\*\*\* Questi vaghi raffinamenti da pescicani, captati e radicalizzati da un figlio, lo conducono a rifiutare l'utilitarismo. Ma questo rifiuto stesso è daccapo la ricchezza a renderlo possibile: Alfred ha danaro, dunque vive *degli altri*: così non si rende conto neppure lui dei propri bisogni e crede ingenuamente di continuare ad esistere per la semplice ragione che ha cominciato. Appagate le necessità, che fare? Ci si spende: *vivere è spendere la propria vita*, scivolare verso la morte. E se occorre troppo tempo per morire, si premerà l'acceleratore, si utilizzerà, per affrettare il movimento, tutto il danaro necessario per distruggere una giovane salute. Il vantaggio del piacere è che è sterile, costoso e rovina la salute. In altre parole, l'uomo del superfluo è l'uomo dello sperpero, e non riceve la vita che *per spenderla*: l'atteggiamento dolcemente suicida di Alfred, prima di essere ripreso da un'intenzione fondamentale, è abbozzato in anticipo dalla sua situazione obiettiva. Egli ne aveva – che è senza dubbio il suo merito più grande – una certa coscienza, lui che, nel suo breve saggio sulla Rivoluzione francese, scriveva: «Noi non spieghiamo le cose attraverso gli uomini, ma gli uomini attraverso le cose». A vero dire, è ancora un materialismo meccanicistico: il tempo non è lontano in cui, nell'unità di un medesimo processo dialettico, si spiegheranno gli uomini attraverso le cose e le cose attraverso gli uomini. Non importa: quel che conta, è che Alfred non crede affatto al libero arbitrio e si sente il prodotto del proprio ambiente più ancora che della coppia che lo ha generato. E noi, se riprendiamo le cose nel loro ordine fondamentale, scopriamo un processo a spirale, in cui la scelta intima attualizza la possibilità offerta dalla ricchezza e in cui questa, in un secondo momento, fa inclinare codesta opzione verso un radicalismo di cui essa sola può fornire i mezzi – per essere ripresa a sua volta, e sfruttata, da un desiderio di morte

sempre più rigoroso, che contiene tutte le determinazioni precedenti, e definisce l'atteggiamento di Le Poittevin, ma che non si manifesterebbe neppure se le rendite del padre non fossero divenute la possibilità immediata del figlio. Si può vedere, a questo livello, che, con la sua opzione fondamentale, Alfred ci dichiara in pari tempo che egli è, come chiunque, una persona uguale a nessuno, e che egli realizza nel proprio corpo la possibilità generale, per i figli di famiglia, di distruggere simultaneamente, e l'una per mezzo dell'altro, l'eredità e l'erede. È a questo livello che egli *immagina* la bellezza della propria anima, trascendenza invisibile dell'immanenza, per giustificare la propria gratuità: l'alibi sarà il suo genio, finalità senza scopo, splendore ripiegato su se stesso, che non produce nulla e non serve a nulla. È un affermare il proprio diritto all'ozio. Se talvolta egli si dispera di *non essere* un artista, è nei momenti in cui si crede *obbligato* a materializzare la bellezza che è la sua essenza particolare: egli mette allora il carro avanti ai buoi; l'artista, ai suoi occhi, non è colui – né bello né brutto – che crea *al di fuori* l'opera bella: è l'uomo che ha ricevuto mandato di exteriorizzare la propria bellezza interiore. Ma egli non desidera realmente «operare»: le sue opere, semplici ipotesi del suo essere, non gli arrecherebbero nulla di più di ciò che egli immagina di possedere.

Le ragioni che ho appena enunciato non basterebbero a spiegare, nella sua costante ripetizione difensiva, l'irrealizzazione di Alfred in opera d'arte. La pura consumazione è un trampolino comodo per saltare nell'immaginario: ma non basta, bisogna anche voler fare il salto. Per comprendere ciò che ve lo incita, occorrerebbe conoscere l'infanzia dell'Impassibile, e noi ne ignoriamo press'a poco tutto. Arrischio dunque una congettura, sapendo benissimo che nulla può puntellarla, se non il fatto che essa riassume in sé, e totalizza, tutte le ragioni precedentemente esposte. Non è impunemente, l'ho detto, che si è il figlio della *bella* signora Le Poittevin: si rischia di guadagnarvi un iper-complesso di Edipo (nel senso in cui si parla di iper-sfruttamento del colonizzato). Per Alfred, lo sviluppo della sua persona e del suo gusto si è confuso, nei preziosi anni che ancora lo inteneriscono, col suo tirocinio della Bellezza materna. O, se si preferisce, la Bellezza si svela a lui come altro non essendo che sua madre. Non soltanto egli ama questa nella

sua persona fisica, ma, a Honfleur, a Fécamp, nella grande casa di Rouen, fa l'inventario delle preferenze della giovane donna; i movimenti di quel corpo delizioso si sono depositati dappertutto; nella scelta di un ninnolo, di un ornamento, nella sistemazione dei fiori, nelle pieghe armoniose di un tendaggio, il ragazzo la *ricosce*. La signora Le Poittevin, buona madre e buona sposa, passava nondimeno, agli occhi di suo marito, dei rouennesi, ai suoi stessi occhi, per una inutile meraviglia: il lavoro delle donne di casa si vede poco perché consiste nel riassetto. Come avrebbe potuto non essere orgoglioso, il suo figlio maggiore, dell'ammirazione che ella suscitava? Come non l'avrebbe vista anche con lo sguardo degli altri, e scoperto, attraverso di essi, ciò che gli sembrava l'essenza singolare di quella donna così bella: che l'essere di costei consisteva nella sua apparenza, nella sua austera futilità (non ci s'immagini una divoratrice di diamanti: essa era, senza alcun dubbio, *economa*, ma, in quell'epoca di puritanesimo utilitarista, era la differenziazione che contava) e nella sua femminilità, che essa manifestava con la scelta degli oggetti che le rimandavano la propria immagine. Eccola dunque, in pari tempo, viva, graziosa, del tutto inerte, effusa nell'ambiente che la riflette. Nella prima infanzia di Alfred, essa è stata, come tutte le buone madri, una presenza carnale e sessuale che, talvolta, gli sembrava d'una tale vicinanza da non far più che uno con lei: a quell'età, non si conosce né il bello né il brutto, e d'altronde non si saprebbe che farsene. Ma quando il bambino ha imparato a parlare, quando ha scoperto, *attraverso gli altri*, che sua madre era bella, è dovuto restare dolente e abbagliato insieme: quell'adorabile bellezza era il primo tradimento materno. Gli è parso contemporaneamente che ella gli *desse di più*, nella sua inesauribile generosità, e che saltasse all'indietro, a una distanza infinita: perché ci si può appropriare del seno che si succhia, di una pelle di seta che si carezza, di un calore, di un dolce odore animale, ma non dell'*apparenza pura*. L'ho scritto altrove: «Ciò che è "bello è un essere che non potrebbe concedersi alla percezione e che, nella sua stessa natura, è isolato dall'universo... Accade tuttavia che assumiamo un atteggiamento di contemplazione estetica di fronte ad avvenimenti o ad oggetti reali. In questo caso, ciascuno può constatare in sé una specie di arretramento riguardo

all'oggetto contemplato, che scivola a sua volta nel nulla... Esso funziona come *analogon* di se stesso, cioè a dire che un'immagine irrealistica di ciò che "è" si manifesta per noi attraverso la sua presenza attuale... L'estrema bellezza di una donna uccide il desiderio che si ha di lei. Infatti, noi non possiamo contemporaneamente porci sul piano estetico, dove appare questo "ella stessa" irrealistica che noi ammiriamo, e sul piano realizzante del possesso fisico... Perché il desiderio è un tuffo nel cuore dell'esistenza in ciò che essa ha di più contingente».\*\*\*\*\* Il vero «arretramento» è dunque Alfred ad operarlo, quando contempla sua madre esteticamente: diciamo che si strappa al desiderio. Ma, siccome esso, momentaneamente sospeso, non per questo soppresso, il bambino sente questa inalienabile apparizione dell'immaginario come una frustrazione di cui sua madre è responsabile. Essa era il suo possesso più intimo; la sua dolorosa meraviglia gli fa comprendere che essa gli sfugge. Tanto più che codesta scoperta è senza dubbio contemporanea al secondo tradimento – quello che abbiamo intravisto attraverso il rancore del giovane, ma di cui ignoriamo tutto. Ciò che si può *supporre* è che egli abbia afferrato, attraverso la bellezza della signora Le Poitevin, la vita mondana di questa: in questo senso, con la perfezione delle sue forme e dei suoi tratti, essa apparteneva *agli altri* più che al proprio figlio. È per lo meno ciò che egli credeva. Se l'ha veduta, all'incirca nella medesima epoca, dare il suo amore e le sue cure a Laura, la nuova venuta, egli avrà disperatamente tentato di possedere sua madre *in quella bellezza* mediante la quale gli sfuggiva, e di trasformarsi per recuperare l'amore di cui si credeva frustrato. In ogni modo, aveva da lungo tempo scelto il mondo materno: ciò non bastava più, ora, ed egli si accorgeva di non esservi mai entrato. Per farvisi ammettere, tenterà tutto insieme d'identificarsi con sua madre e coi ninnoi da lei scelti, nei quali essa rispecchia la propria bellezza. In uno sforzo disperato per ritrovare l'amore perduto, diviene l'oggetto artistico che ella è, e quello da lei prodotto come carne della sua carne. Egli cerca, da una parte, di ritrovare l'indivisibile unità che ha preceduto lo svezzamento e, dall'altra, di condividere la condizione degli oggetti che essa accarezza con mano leggera e che sembra amare. Era un fare dell'apparenza interiorizzata il proprio

essere, dare al vissuto l'inerzia delle cose fabbricate o, piuttosto, immaginare, dietro allo stupore apatico, la splendida passività di un gioiello cesellato. Egli è sua madre – donde la sua «androgenia» particolare, ed ella lo porta al dito come un anello, al collo come un monile. Ella si ama in lui, il più prezioso dei suoi prodotti, egli si fonde in lei, sarà il suo ornamento: la sua anima sarà bella e specchio della sua bellezza. La tenerezza che essa gli ha prodigato, le parole d'amore che gli ha detto, debbono facilitargli il compito: l'essenza obiettiva della sua anima sarà l'oziosa magnificenza del corpo materno. Sembra tuttavia che il secondo tradimento, vero o supposto, l'abbia fatto troppo soffrire: per questo motivo, l'identificazione con la madre e con la bellezza resterà allo stato di fantasma – senza tregua rinascente, mai integrato. Talvolta obbliga la madre colpevole, incarnata in una puttana, a carezzarlo come essa avrebbe fatto a un bel vaso; e altre volte, crede di scoprire il segreto della propria inerzia nel carattere *estetico* di finalità senza un fine, cioè di una sua identità segreta con colei che l'ha partorito. Come si vede, questa congettura non fa che riunire in sé l'insieme delle descrizioni che abbiamo fatto e delle motivazioni che abbiamo tentato. Essa rispetta, come di dovere, la priorità di condizionamenti infrastrutturali e congiunturali, poiché suppone il modo di produzione, la classe, l'istituto familiare, al di fuori dei quali il tentativo d'identificazione non potrebbe neppure concepirsi. Rimane il fatto che essa è indimostrabile e che la do per quel che vale.

In ogni maniera se, nel '45, Alfred riprende la penna per scrivere *La Promenade de Bélial*, non è tanto, suppongo, perché gli sia tornato il gusto della letteratura – sebbene la sua vecchia speranza di «essere artista» sia resuscitata – è piuttosto per *materializzare* i suoi fantasmi e dare loro, attraverso la scrittura, una consistenza che permetta loro di spiegare mirabilmente e completamente la sua condizione effettiva. Durante parecchi anni, egli ha creduto di contemplare il proprio essere sempre inafferrabile, ed ogni volta si è ritrovato immerso in una fantasticheria ontologica che si sfilacciava rapidamente, denunciando il proprio carattere onirico. Contro questo, egli si è spesso figurato che, se fosse riuscito a concentrarsi ed a raccogliere e organizzare le proprie idee, a totalizzare le appercezioni che si



lusingava d'aver avuto mentre meditava, e soprattutto – *verba manent* – a obiettarle in grafemi imperituri, avrebbe stabilito una volta per sempre il *senso* del suo essere nella sua verità. In codesta prospettiva, *Bérial* appare come una risposta alla domanda che lo tormenta da otto anni: a quali condizioni è possibile un essere come me? O meglio ancora – perché bisogna soddisfare il proprio orgoglio: che cosa dev'essere l'universo perché il mio atteggiamento esistenziale, lungi dall'essere il puro prodotto del caso, vi sia *richiesto*? Ciò che significa: come conciliare il determinismo con una finalità trascendente, al punto che le parole causa e scopo si equivalgano? (effettivamente, Alfred si considera come il prodotto rigoroso delle circostanze anteriori, ma intende provare che codeste circostanze lo hanno modellato nel suo essere, come uno scultore sottomette il marmo all'Idea). Come può la mia inerzia marmorea *subire* un progresso etico che sia continuo, incessante, e attribuirsi il merito? Come conciliare il mio slittamento verso la morte con la lenta maturazione della mia bellezza interiore? Esiste forse un punto di vista da cui si possa cogliere l'ottimismo come lo sbocco necessario del pessimismo assoluto? Ecco dunque l'origine di quelle «idee» d'Alfred che suscitavano la meraviglia ammirata e la diffidenza impaurita di Gustave: bisogna riconoscere che queste derivano da un certo stupore filosofico che pone l'io a distanza come inesauribile oggetto di contemplazione, sempre interrogato, sempre ermetico o ambiguo. D'altronde, il giovane legge Kant, Hegel, Spinoza, Darwin e parecchi altri, nell'unica mira di trovare risposte alle proprie domande senza tregua ruminare. Tuttavia, il risultato non può essere che una pseudo-filosofia, perché il suo problema non è quello di comprendere il mondo, ma di giustificarsi; così, le «idee» di Alfred, prodotte per soddisfare le esigenze di una larga strategia difensiva,\*\*\*\*\* si organizzano piuttosto come una piccola *ideologia* tascabile e provengono, d'altronde, da un abile sfruttamento dell'ideologia borghese. Del resto, siano esse dette o scritte, restano immaginarie: *immagini di idee* che, come quelle del sogno, non hanno altro scopo che di appagare il desiderio del sognatore; vale a dire, qui, che esse si riuniscono e si esteriorizzano affinché lo pseudo-filosofo si persuada della loro verità. Le Poittevin non si lascia ingannare, d'altronde,

lui che chiama la propria opera un «racconto filosofico». Si vede l'ambiguità di questa definizione: si tratta di una filosofia che si esprime allegoricamente con un racconto? o l'affabulazione consiste nella filosofia stessa? L'autore non decide.

Se egli adotta la teoria della reincarnazione, vedremo che la ragione principale ne è che, rielaborata, essa risponda meglio di qualunque altra alle domande che egli si pone. Bisogna tuttavia notare che egli è incline a una simile scelta per una sorta di «esperienza vissuta». Una sera d'aprile del '45, <sup>\*\*\*\*\*</sup> ha fatto a lungo il buffone, «ha imitato la donna che gode», poi, con un compagno, «ha percorso i *boulevards*» per scandalizzare le donne che passavano. Dopo questo bell'impiego del tempo, torna a casa sua, «stanco del presente, del passato, dell'avvenire». Ma aggiunge immediatamente, prendendosi appena la briga di andare a capo: «Vi è infatti qualcosa in me che non è mai stato soddisfatto, non so bene che cosa. Reminiscenza? O vaga appercezione avvenire?». Niente altro, ma è chiaro che queste due frasi, benché si susseguano, non parlano del medesimo avvenire; e che le «reminiscenze» della seconda non possono confondersi con i ricordi di cui è stanco. Non bisognerebbe tuttavia voler ritrovare in questo lamento arido e modesto il grande tema dell'insoddisfazione baudelairiana. Certamente si tratta di un tema molto vicino, e anche Baudelaire crede di avere ricordi di «vite anteriori». Ma l'insoddisfazione di Alfred non viene, a dargli retta, dall'infinito vuoto della sua anima: altrimenti, perché attribuirle a reminiscenze, a presentimenti? Queste parole sembrano indicare che la privazione si riferisca ad oggetti precisi e limitati, che oggi gli mancano, ma di cui ha goduto e godrà. Ciò significa che il suo *essere* non si *totalizza* nella sua esistenza presente: egli sfugge a se stesso attraverso la vaghissima reminiscenza di ciò che è *stato*, cioè a dire di *quest'altro* che è ancora – senza poterlo definire – in seno al *medesimo*; ma egli sente anche come un vago richiamo futuro, un invito a un *superamento altro*. Queste righe ci offrono la più precisa formulazione della sua esperienza: in quell'epoca egli possiede già la sua teoria della metempsicosi. Ma vi fa allusione fin dal '42. È molto serio e molto disgustato quando scrive: «Credo in effetti che, se siamo di questo mondo,

non siamo di questo secolo. Abbiamo qualcosa da espiare? Non lo so: ma il delitto dev'essere grande se è in ragione del fastidio della nostra vita». Altrove, racconta, con poetico compiacimento, una passeggiata che ha fatto sulla riva del mare, e nota: «Mi sono ritrovato figlio del Nord attraversando le nebbie, allora lievi, delle brughiere, ed ho sentito in me qualcosa dell'antica vita degli Sciti nomadi».

Ora, ecco ciò che diventano, in *Bérial*, quelle brumose appercezioni: «Avete visto talvolta... i grandi bovi muggire e gli stalloni galoppare nelle praterie? Non avete colto nei loro occhi il lampo del pensiero e come una maestosa attesa? Un'altra vita si prepara in silenzio sotto quelle placide fronti. Lasciate fare. L'ora si avvicina in cui l'animale, lasciando alla terra la sua spoglia, s'innalzerà al pensiero umano e alla parola che lo comunica». Lo stesso accade per tutte le creature: anche per l'uomo, l'essere futuro già esiste, non fosse afferrato che sotto forma di lacuna, di sottile tormento. Si sa che Flaubert, più tardi, dopo aver letto *Louis Lambert*, scriverà a Louise: «Questo Lambert è press'a poco il mio povero Alfred». Ora, Lambert è sollecitato a porsi dei problemi filosofici da avvenimenti strani e irrazionali: ha un sogno divinatorio, constata un episodio di «comunicazione del pensiero» che si è prodotto nella sua famiglia; si mette a leggere Swedenborg e riceve delle intuizioni i cui oggetti sono inaccessibili ai sensi. Scavando nel mistero dell'essere, egli non sopporta le proprie sfolgoranti scoperte e diviene pazzo. È come dire che il paragone fra i due uomini non s'impone: chiuso, prudente, scettico e, all'esterno almeno, conformista, Alfred non rischiava certo la pazzia. Perché Lambert lo abbia a tal punto ricordato al suo ex-vassallo, bisogna che l'ex-Signore abbia voluto prendere sul serio dei lievi turbamenti e che li abbia utilizzati davanti a Gustave per dare una base alla propria dottrina: i suoi ricordi e le sue intuizioni profetiche dimostrano che la vita di Alfred e il suo organismo non sono che un mezzo – tutto sommato secondario – per appercepire, *in quell'epoca*, e in *quel mondo* il proprio essere. L'essere è sostanza imperitura e la sua eternità gli è talvolta sensibile – benché, nella confusione intuitiva, egli non possa riconoscerla – non già come un richiamo dall'alto (la parola reminiscenza non deve ingannarci, nonostante il suo vago sentore di platonismo), ma

attraverso vaghe rimembranze o inintelligibili oracoli, che si riallacciano ad altri avvenimenti, che hanno, o che avranno, luogo nel medesimo mondo, in altri momenti della storia. Per noi, queste due serie d'illuminazioni senza contenuto, si condizionano a vicenda: frustrato, ma dapprima appassionatamente amato, il contrasto tra il suo presente abbandono e la sua antica condizione principesca, lo fa cadere talvolta in uno stupore insoddisfatto,\*\*\*\*\* in pari tempo, quel passato indecifrabile garantisce l'avvenire: quel principe che egli era stato, nessun dubbio che tornerà ad esser principe. Alfred non accetterebbe la nostra interpretazione: se vuol dare delle soluzioni ottimistiche ai problemi che lo tormentano, bisogna che egli interpreti i propri malesseri come segni indubitabili delle sue molteplici reincarnazioni. Alcune letture sul brahmanesimo lo hanno senza dubbio aiutato a fare il salto. Ecco che teorizza:

«La memoria non sopravvive alla morte; ma l'anima, creandosi un nuovo corpo, ricava dalle condizioni della propria vita passata le aspirazioni della nuova vita». Di tutti gli esempi che citerà Béliat, il più chiaro è senza dubbio quello dell'orientalista: «Egli fu, nella sua vita anteriore, un celebre orientalista. Egli studia attualmente sulla propria grammatica, senza dubitare di esserne l'autore». Ecco ciò che bisognava dimostrare: Alfred si subisce, e sia, ma quale si è fatto in un'esistenza anteriore; altro da sé, non deriva che da se stesso; la sua orgogliosa dottrina respinge l'ereditarietà: i genitori sono delle cause occasionali. Con ciò, salta a piè pari nell'ottimismo. Per l'avvenire, ecco qua: «L'anima non può morire; essa rinnova il corpo che abita ad ogni fase della sua esistenza. Solo che ogni fase la riavvicina all'Ideale, termine di sviluppo dei mondi... Le circostanze variano, il risultato è il medesimo. Il regno sfrenato della Materia porta con sé la reazione dello spirito. Per emanciparsi, esso la condanna, vedendovi le pompe dell'Inferno. Ma più tardi, dalle altezze ideali, l'uomo scorge aspetti più vasti; la scienza lo fa imparziale. Dopo aver liberato lo Spirito, riabilita la Materia, e sotto la loro apparente opposizione, coglie la loro identità». Dunque, tre fasi o ipostasi: «Innamorato delle meraviglie sconosciute, di cui la Natura gli è prodiga, dapprima (lo Spirito) tornerà ad essere il suo schiavo, poi la negherà per liberarsene, e finalmente, tornando ad essa,

l'asservirà al proprio Impero. *Alle aspirazioni infinite che si sentono confusamente scaturire in noi, vi son dunque, quando sono mature, delle realtà corrispondenti...*\*\*\*\*\* (Nella terza fase), al di fuori dell'umanità, vi sono ragioni superiori in cui s'innalzeranno un giorno o l'altro... i geni. Basta, per un tal progresso, un nuovo senso che faccia capolino in essi e apra a nuovi bisogni tutto un mondo di emozioni nuove».

Nonostante un vocabolario eclettico e talvolta neo-platonico, è l'ottimismo hegeliano a ispirare soprattutto Alfred. Si riconosce il movimento della coscienza che si aliena, si riprende, e si oppone col principio negativo, per finalmente ristabilire l'unità del soggetto e della sua obiettivazione nell'Assoluto. Nessun dubbio che questi tre momenti – in cui si riconosce d'altronde la trinità celebre – non riproducano anche, vagamente, i tre generi delle conoscenze spinoziane. Alla fine, più superficialmente, riconosciamo l'influsso delle prime dottrine evoluzionistiche e, più in profondo, l'ideologia borghese del progresso. Solo che si tratta di un progresso spirituale: Alfred, proprio come Gustave, condanna il progresso materiale e il preteso progresso sociale che questo dovrebbe generare\*\*\*\*\* non importa: l'ideologia della sua classe è in lui, egli non ha fatto che spostarne il punto di applicazione. Di fatto, il mito della reincarnazione non è necessariamente legato a un evoluzionismo progressista, come provano appunto le religioni indù, dalle quali Alfred l'ha tolto. Perché egli passi con questa tranquilla disinvoltura dall'uno all'altro, come se deducesse il secondo dal primo, bisogna che la nozione ambigua di perfezionamento e di espansione senza limiti gli sia stata inculcata di buon'ora e che egli vi creda senza neppure riflettervi su, con una fede cieca.

Nella catena ininterrotta che va «dal verme all'uomo», e da questi agli spiriti superiori, è facile individuare il posto che il giovane si attribuiva. Egli giudicava se stesso, senza alcun dubbio, giunto alla frontiera che divide la seconda dalla terza fase. Genio che domina ai limiti dell'umano, già superuomo per le sue «aspirazioni infinite». Con questo, concilia l'asprezza dei suoi appetiti sensuali e il suo quietismo spiritualista: «Ricade nella fase delle passioni, ma prontamente torna ad uscirne... le ricadute... sono nell'ordine delle cose... (Si) ricade allo stato anteriore, ma per uscirne di

nuovo ben presto». Niente di meglio: il bordello non è più il soggiorno dei lotofagi, ma il luogo dove Alfred, spirito superiore, va a ricadere comodamente e brevemente; le donne serbano la loro malignità, ma, per le grandi anime, divengono inoffensive, certo esse fanno «cadere» gli uomini, ma che importa se, scoccato il loro colpo, essi rimbalzano fino ai «freddi soffitti» dell'umanità. Codeste regressioni, normali e sempre più rare, provano che, in qualche vita anteriore, il giovane Alfred è stato sottomesso al giogo inflessibile dei sensi, «regno delle cose esteriori e della bramosia degli occhi». Bisogna passare di lì, come basta a mostrarlo il fatto che l'evoluzione dell'anima, attraverso le sue incarnazioni, è riprodotta nella vita stessa in ogni reincarnazione particolare. Alfred spiega, con molta chiarezza, che – come è stato detto per un certo periodo – «l'ontogenesi riproduce la filogenesi». Materialmente: «Il bambino nel seno della donna non comincia col rivestire gli attributi della sua specie. La sua anima, divenuta anima umana, riprende col suo nuovo corpo i tipi delle specie inferiori...». Spiritualmente: «Per quanto in alto lo spirito sia giunto in ciascuna delle crisi creative che rinnovano il suo involucro, esso riparte dai gradi infimi che aveva già percorso». Queste osservazioni consentono all'autore di ritrovare in se stesso le «tre fasi», come i momenti di un processo dialettico sempre rinnovato. Egli cede alla materia, il disgusto lo spinge a condannare i sensi in nome d'un idealismo astratto, le sue premonizioni lo avvertono che è giunto allo stadio superiore in cui i sensi e lo spirito saranno riconciliati. Dietro la ricostruzione filosofica, ritroviamo la storia di codesta coscienza lacerata, che oscilla senza tregua fra i due termini della sua profonda contraddizione e che sogna una futura sintesi.

*La Promenade de Bélial* potrebbe chiamarsi l'auto-apologia di Alfred: è vero; una volta fui un soldatuccio, ma è bastato che allora io sentissi, in mezzo ai saccheggi e agli stupri, qualche inquietudine, e che avessi «io, la cui forza era la legge, intravisto talvolta che ne esisteva un'altra»: la mia vita successiva fu quella di un monaco che morì vergine e, dopo altri avatar, rinacqui filosofo: «Avevo emancipato lo spirito, riabilitai la materia e insegnai... la loro assoluta identità». \*\*\*\*\* L'insoddisfazione, fondata sulla vaga intuizione di un'incompletezza, la semplice coscienza di uno stato

lacunare, l'aspirazione confusa a totalizzare – insomma la negazione hegeliana *vissuta nella passività* – ecco quanto basta per impedire all'essere di coincidere con la sua vita presente e per conferire all'individuo i *meriti* che lo faranno accedere allo stadio superiore. Nella sua esistenza presente, Alfred *capitalizza* tutti i malesseri che, prima, lo hanno, a intervalli, distaccato dall'immediato: accumulazione, profitto. Tutto va bene poiché, come dice Marivaux, egli preferisce il suo essere alla sua vita. Quindi questa, nella sua particolarità presente, giustifica il suo pessimismo: è un male necessario; bisogna *astenersi dal vivere, vivere senza vivere*; e lo stupore estetico di Alfred dinanzi alle azioni dei borghesi, si spiega facilmente: non è tanto *ciò che essi fanno* a provocarlo, è la serietà che essi mettono nel farlo: questa gente, sommersa dall'immediato, non ha mai il minimo dubbio; essi non si mettono mai, né loro, né le loro imprese né i loro scopi, tra parentesi. Non per questo sono dannati: meno progrediti del giovane Le Poittevin, essi restano ancora al gradino più basso della scala, alienati alla loro pura materialità. Il nostro pseudo-filosofo se la gode un mondo: egli chiarirà il senso della propria impresa suicida; non è forse il solo modo di realizzare concretamente e praticamente il distacco? Che cosa dunque si può sperare se non di morire, poiché si rinascerà più vicini all'Ideale e poiché codesta morte desiderata, preparata, diventa essa stessa un merito, un eccellente investimento? Bisogna uccidersi a fuoco lento, con l'alcool, con le meretrici, *con la noia*, che è la conseguenza necessaria dell'ostinato rifiuto di tutti gli scopi umani; bisogna «vivere senza vivere», il che vuol dire morire la propria vita. Morire è l'avvenire intimo di Alfred, impaziente di diventare altro; è anche il suo presente: a quella chiara laguna trasparente non mancava che la coscienza di se stessa per mutarsi alla fine in quel nulla che essa è. Il tempo scivola su di lui, senza contenuto: solo l'orientamento della temporalità gli rimane sensibile. Scriveva a Gustave: «Tutto si rassomiglia, fuorché il tempo che cammina; press'a poco come in una tomba». Ora, ha preso la sua decisione: morto, vuol morire; inversamente, realizza la sua morte futura con la sua quotidiana atarassia e vede la propria vita muta, inafferrabile confusione, *nella ripetizione*, dei tre

stadi temporali, come il riflesso sempre rinascente, sempre ingarbugliato, dell'eternità.

Questo catarismo altezzoso e inciprignito, è, malgrado tutto, un ottimismo: il pessimismo condanna la vita *dal punto di vista della vita*; Alfred la disprezza *dal punto di vista della morte*. Perché, alla fine, benché i decessi non facciano che preludere a nascite, e, per conseguenza, si possa considerare *La Promenade* un inno all'universale Eros, alla fecondità cosmica, il vantaggio resta alla morte: come non riconoscerla in quel che Alfred considera il proprio essere, inafferrabile trascendenza che non si riassume in nessuna esistenza particolare, e si manifesta in tutte, squalificandole con lo svelare la loro futilità e con l'annunciare la loro finitudine, la loro prossima scomparsa, che subisce quelle trasformazioni di cui, da un'ipostasi all'altra, non conserva nessuna memoria e, di conseguenza è per se stesso pura assenza? Ce lo potevamo aspettare: il punto di vista della morte sulla vita è l'estetismo, sarà l'Arte per la generazione post-romantica. Così si trovano riconciliate, *sulla carta*, le interpretazioni diverse che Alfred dà del suo fondamentale atteggiamento. Questo inanimato oggetto artistico si credette, all'inizio, il puro prodotto della bellezza materna; per rancore, egli rifiuta ormai di essere la carne di quella carne, ma non rifiuta lo *status* di materia preziosa, artisticamente lavorata; egli sarà, inerte, il proprio orefice; possederà l'essere inorganico di una pietra rara e morta, incastonata in un anello, le cesellature del quale sono state eseguite nel corso delle vite anteriori, e il cui potere magico è di derealizzare quanto lo circonda, il che significa insieme che emana la bellezza delle cose e degli spettacoli e – il che fa tutt'uno – che li tiene in sospenso nell'infinito del nulla. Un morto esalta e uccide tutto ciò che vive, comunicando la propria bellezza assassina agli oggetti che lo circondano. Assassinio rituale e segreto, beninteso; le vittime si ostinano a vivere, non sapendo di essere state uccise. Ma il procedimento non è meno valido metafisicamente: un principe defunto le distacca dalla loro vita come se ne staccheranno esse medesime dopo qualche centinaio di reincarnazioni.

Il giovane Le Poittevin ha risistemato tutto in un baleno: «C'è un senso», la vita non è più un enigma, egli crede di aver fondato sopra un razionalismo un



po' arido un sistema assiologico ed una gerarchia cosmica dove egli occupa un posto invidiabile. Egli progredisce verso l'Ideale, «termine dello sviluppo dei mondi», dove Materia e Spirito riveleranno la loro identità profonda, che altro non è se non la Bellezza, cioè a dire la loro doppia abolizione simultanea. Aristocratica, spiritualistica, quietista, individualista fino al solipsismo, e vagamente satanica lungo i margini, questa morale era la sola che potesse convenirgli. Si noterà che salva tutti: essa colpisce tuttavia con non so quale fredda malvagità. Egli ha messo otto anni per passare dal pessimismo byroniano a questo sorridente panteismo (i mondi hanno un'anima, sembra proprio che, secondo lui, le anime individuali finiscano col fondersi in questa). Ma, allo stesso modo che rimane una certa disperazione nella *promenade*, fin dalla sua prima opera conosciuta si sente – egli ha vent'anni – che porta già in sé il principio del suo ottimismo: Satana ci mostra il Maledetto in preda a sofferenze infinite, ma nell'atto di tener testa a Dio e di rendersi padrone del genere umano; Alfred ha l'orgoglio di colui che, come il Maestro, secondo Hegel, per aver rischiato la vita, si è posto al disopra di essa e mette la più alta delle proprie certezze in un Ego senza contenuto, il semplice «Io penso», come veicolo di ogni pensiero – forse meglio varrebbe dire qui: un «Io m'immagino» – vuoto, come matrice di ogni immagine possibile. Ha tenuto a serbare la sua fedeltà a Satana, poiché ha convocato Béliel, un buon diavoletto, per dargli mandato di esporre le sue teorie. Ma quale differenza dall'Arcangelo maledetto e questo personaggio sorridente che si dichiara calunniato dai cristiani, aggiungendo: «È quel che hanno compreso gli Ussiti, i quali chiamavano invece (il Demonio): *Quegli a chi si è fatto torto*». Il contrasto fra quei due personaggi consente di apprezzare la strada percorsa durante quegli otto anni. Alfred, dapprima, si è ribellato, ciò che Gustave non farà mai; ma la ribellione non conveniva al suo carattere altero, conformista e noncurante: è a causa di ciò, forse, che il suo lirismo ha perso così presto il fiato. Da questo punto di vista, non ci si sbaglierà nel considerare *La Promenade* la giustificazione teorica di un *ritorno all'ordine*. Quel giovane ambiguo non ha avuto di mira, durante il suo lungo silenzio, che due obiettivi che sembrano contraddittori, ma che egli certamente non considerava tali:

distruggersi, reintegrarsi alla propria classe, alla società frequentata dalla sua famiglia. Béliat gli fornisce la doppia soluzione: bisogna morire al mondo – atarassia, o morte dell'anima, suicidio, o lento deterioramento del corpo. Ma, precisamente per questo, niente di ciò che si fa ha importanza; la ribellione è altrettanto vana dell'utilitarismo; restiamo dove siamo e facciamo come tutti: solo il distacco vale. Vogliamo dire che Alfred non poteva né sopportare la vita borghese, né rifiutarne le confortanti dolcezze. È ciò che si può vedere chiaramente se si pensa che egli comincia *La Promenade* nel '45, che egli «si mette in regola» nel luglio del '46 – il 6 esattamente, sposa Louise de Maupassant – riprende e termina il suo libro nel '47 e muore nell'aprile del '48. Come se la sua teoria della reincarnazione non avesse altro scopo che quello di deciderlo a «fare una fine» come si dice, o piuttosto, a fare due fini, il più presto possibile, assumendo i ruoli di marito, di padre borghese, e togliendo congedo immediatamente dopo.

\* \* \*

Tale è dunque il nuovo Signore che Gustave si è scelto. A prima vista, il giovane e l'adolescente appaiono uniti da numerose affinità: tutti e due hanno genitori fuori del comune – Achille-Cléophas è la Scienza; la signora Le Poittevin è la Bellezza –, tutti e due vittime e complici delle loro famiglie, hanno ricevuto di buon'ora una costituzione passiva che li conduce a disprezzare l'azione sotto tutte le sue forme, a condannare l'utilitarismo borghese e a professare il quietismo; tutti e due sono tormentati da un'insoddisfazione cronica; hanno, l'uno e l'altro, il gusto della storia, da cui ricavano – in mancanza di esperienza personale – la loro «conoscenza del cuore umano»; ma le preferiscono ancora la poesia e l'immaginazione; turbati dalla scomodità del loro agnosticismo, tentano di rimediarsi l'uno e l'altro con uno sforzo di totalizzazione cosmica che sfocia talvolta in un indeciso panteismo; tutti e due sono spinti da un folle orgoglio ad arrampicarsi su cime da cui contempleranno l'affaccendarsi degli uomini con ironico disprezzo, non spoglio di cattiveria. Si comprende, in queste condizioni, come Alfred abbia scritto a Gustave: «Noi siamo qualcosa come

uno stesso uomo e viviamo della medesima vita».\*\*\*\*\* Crede egli in ciò che dice? Questa è un'altra faccenda. La frase è contenuta in una lettera di scuse: Alfred prega il suo amico di perdonargli il suo «lungo e colpevole silenzio»; in tali circostanze, succede spesso che si calchi un po' la mano, in via di compenso, sulle proteste d'amicizia. E Gustave? Che cosa pensa del loro legame? Lo giudica solido e perfetto? Abbiamo, a questo proposito, una lettera curiosa. Il 9 settembre 1852, Flaubert ha letto il *Livre posthume* di Maxime Du Camp, pubblicato su *La Revue de Paris*: «... non è penoso, eh?... *il nostro amico* sprofonda... Vi si sente un esaurimento totale... Non so se m'illudo... ma mi sembra che in tutto il *Livre posthume* vi sia una vaga reminiscenza di *Novembre* e una bruma di cose mie che pesa sul tutto... Du Camp non sarà il solo sul quale avrò lasciato la mia impronta. Il suo torto è stato di accoglierla. Credo che abbia agito *del tutto naturalmente* cercando di liberarsi di me. Adesso segue una sua strada; ma, in letteratura, si ricorderà di me a lungo. Sono riuscito funesto anche a quell'infelice Hamard.

«Io sono un tipo comunicativo ed espansivo (lo ero, è più esatto) e, quantunque dotato di una grande facoltà d'imitazione, tutte le rughe che mi vengono facendo le smorfie non mi alterano il volto. Bouilhet è il solo uomo al mondo che ci abbia reso giustizia su ciò, ad Alfred e a me. Egli ha riconosciuto le nostre nature diverse e visto l'abisso che le separava. Se egli avesse continuato a vivere, egli sarebbe andato sempre allargandosi, lui, per la sua chiarezza mentale, io per le mie stravaganze. (Non) c'era (nessun) pericolo che ci si avvicinasse troppo. Quanto a Bouilhet, bisogna che entrambi si valga qualcosa, poiché, dopo sette anni che ci comunichiamo i nostri piani e le nostre frasi, abbiamo conservato rispettivamente la nostra fisionomia individuale».\*\*\*\*\*

Questo testo offre un esempio tipico del percorso del pensiero di Flaubert. La pubblicazione del libro di Maxime lo irrita profondamente. Per buone e cattive ragioni. Le buone: l'opera è brutta, senza personalità, eseguita con faciloneria. Le cattive: *Novembre* rimane nei miei cassetti. Du Camp ha maltrattato il *Saint Antoine*, e pubblicano *questa roba*. In realtà, è per *severità* che Flaubert si è rifiutato di cercare un editore per *Novembre*, ma questo rifiuto non ha mancato di bruciargli: v'è una contraddizione molto

comprensibile tra la rispettabile ambizione del giovane, che si augurerebbe di vedere il proprio manoscritto trasformarsi in un libro stampato, e l'insieme di inibizioni – le più importanti delle quali sono estetiche – che gli impediscono di sottoporlo al giudizio del pubblico. Così, quando si accorge che Maxime ha la faccia tosta di presentare un lavoro mediocre alla *Revue de Paris* e che è immediatamente accettato, il suo biasimo etico – l'Arte è anche una morale – è esasperato da un'invidia che non osa confessare a se stesso. Con quale alacrità piena di collera trasforma quel modesto successo in naufragio: «*Il nostro amico sprofonda*!»\*\*\*\*\* L'orgoglio di rimbalzo si manifesta immediatamente: in sostanza, *non è vero* che Maxime venga stampato e che Gustave rimanga sconosciuto; quel che è stato pubblicato è un *Novembre* minore; se il *Livre posthume* è piaciuto, è nella misura in cui conteneva reminiscenze di quest'opera. Non è conveniente tuttavia che l'influenza di Gustave abbia effetti felici su questo amico che si allontana da lui: se Maxime, grazie ad essa, ottenesse la gloria, quando il cadetto Flaubert non spera più di raggiungerla, sarebbe davvero l'inferno. Donde la ripresa in sordina del tema romantico così caro a Gustave: «Porto disgrazia a tutto quanto mi circonda», ciò che spiega l'allusione inattesa al povero Hamard (Gustave credeva, in realtà, che questi fosse diventato pazzo nel cercar d'imitarlo).\*\*\*\*\* Certo, il *Livre posthume* è stato pubblicato perché i suoi primi lettori hanno presentito, leggendo il manoscritto, l'opera che attendevano oscuramente e che Flaubert non si degnava di dar loro; ma codesta fortuna inattesa si trasforma in disastro per Maxime: ora, passata la prima sorpresa, tutti possono scoprire l'asino che si nascondeva sotto la pelle del leone. Insomma, è Gustave che ha *sprofondato* (senza farlo apposta, beninteso) il povero Du Camp, è lui che ha messo suo cognato sulla strada del manicomio. Di qui, un nuovo delirio di grandezza: «Sono troppo forte, io, l'eccessivo, guai a chi cerca d'imitarmi» – mascherato e razionalizzato da questo passaggio all'universale: nessuno deve imitare nessuno. Ciò che gli consente, di passata, di mettere del balsamo su un'altra ferita del suo amor proprio (Maxime non lo ammira più, Maxime segue una sua via personale): Du Camp *fa benissimo* quando cerca di liberarsi di me; il suo torto è stato di accogliere la mia impronta.

Ed ecco che, d'un tratto, senza legame apparente, va a capo e si mette a parlare di Alfred. Subito, come ogni volta che tocca un punto sensibile e calca sulla sua solita insincerità, abbandona le scorrettezze: prima la pioggia di «egli» che designano a volte Bouilhet, a volte Alfred, a volte l'abisso che separava i due giovani. Poi il sorprendente «lui per la sua chiarezza mentale, io per le mie stravaganze», che non rientra nella costruzione della frase e sembra supporre un verbo attivo («l'avremmo allargato»), mentre, in apparenza, è a un avvenimento *subito* che Gustave si riferisce: date le nature differenti dei due amici, l'abisso si sarebbe senza tregua ingrandito. È vero che si può utilizzare il passivo e l'attivo indifferentemente, poiché i caratteri costituiti si esprimono con comportamenti (ciò che sorprende è, per l'appunto, che il giovane non possa formulare del tutto il proprio pensiero e che passi sotto silenzio il verbo che esprimerebbe una azione reciproca e disgiuntiva dei due amici). Finalmente, si noterà l'omissione di due elementi negativi, «non» e «nessuno» che l'editore ha dovuto ristabilire per l'intelligibilità del testo. Ecco i segni di un grandissimo sconcerto: se Flaubert parlasse invece di scrivere, diremmo che s'impappina. Quando poi torna a parlare di Bouilhet, si calma e tutto rientra nell'ordine.

Perché parlare di Alfred? Il nesso dei pensieri non sfugge, ma è affettivo e non logico. Tutto accade come se qualcuno, all'improvviso, avesse sollevato questa obiezione conturbante: «Tu dici che si ha sempre torto ad “accogliere l'impronta di un altro”: e l'impronta d'Alfred? Non l'hai forse accolta? Non ti ha segnato per sempre?». Chi parla qui? chi pone queste domande? chi obbliga Gustave il fanfarone a mettersi sulla difensiva? Il coro. Una parola ci mette sull'avviso: «Bouilhet è *il solo uomo al mondo* che ci abbia reso giustizia». Il solo: dunque l'opinione generale – quella dei suoi genitori, dei suoi compagni, degli amici della sua famiglia – era che egli subiva l'influenza di Alfred. In più, Gustave non osa neppure riferire quest'opinione senza mascherarla. Scrive: «*ci abbia* reso giustizia», come se, agli occhi del loro ambiente, l'influenza fosse reciproca. È, tutto sommato, una posizione di ripiego; se lo si dovesse spingere nelle sue trincee, potrebbe esclamare: ebbene sì! ci siamo impressi un marchio reciproco, nessuno dominava in questa coppia, ci formavamo le nostre idee insieme, ecc. È quello di cui, a

titolo postumo, egli ha convinto René Descharmes, il quale parla di un'influenza esercitata, negli ultimi anni di questa amicizia, dal più giovane sul più anziano. Nulla è più falso: Alfred ha seguito la propria strada con una rettitudine inflessibile, dalla nascita alla morte. Del resto, quando scrive quella lettera, Gustave intende restare sulla sua prima linea di difesa: la reciprocità, sono gli altri ad averla immaginata; a lui importa poco che Alfred abbia ricevuto la sua impronta, ciò da cui si difende è d'aver ricevuto lui quella dell'amico. Non è un rinnegarlo? Paragonate piuttosto: «Noi siamo qualcosa come un sol uomo», scriveva il più anziano; e il cadetto, quattro anni dopo la sua morte: «Un abisso ci separava che sarebbe andato sempre allargandosi...». Fra quelle due «differenti nature», che, separate da un abisso, non cessano di allontanarsi, nessuna comunicazione è possibile: a mala pena possono, come le navi in alto mare, segnalarsi le loro posizioni con fiamme, insegne, trapezi e fanali di posizione, senza che tali informazioni possano cambiar nulla ai loro percorsi solitari. Questo tuttavia non basta; i fatti esistono e Gustave lo sa benissimo: egli *imitava* Alfred e tutti hanno potuto accorgersene. Non vuol dire: egli li squalificherà. «Lo imitavo, come no? Ma chi non ho imitato, dal giornalista di Nevers a papà Couillères? Vi è in me, vedi, qualcosa del saltimbanco, la forza intima dell'attore, dunque una grande facoltà d'imitazione. Allora, ecco, lo scimmiettavo. Per ridere. E la nostra brava gente l'ha presa sul serio.» Una grande facoltà d'imitazione: è esatto. O piuttosto – il che non è una restrizione, ma l'indicazione d'una lacuna: non sappiamo se avesse del talento – una costante tendenza ad imitare chiunque, un bisogno d'impadronirsi in tal modo dell'essere degli altri, di rubare la loro realtà; è un sintomo noto dell'isterismo. **\*\*\*\*\*** Ma bisogna capire che l'imitazione porta con sé il credere: ciò che Gustave vuol dimenticare nel 1852 è che imitava Alfred nell'intenzione profondamente seria d'*identificarsi con lui*. Vi è sfuggito? È un'altra faccenda, e ci arriveremo tra poco. Ma, fin da ora, l'asprezza delle sue negazioni sembra indicare che l'impresa era votata allo smacco e che egli l'ha compreso. Vedete fin dove spinge il rinnegamento: «Tutte le rughe che mi vengono facendo le smorfie non mi alterano il volto». Quando s'impadroniva degli atteggiamenti del suo amico, quando tentava di

adottarne i pensieri, non erano che smorfie passeggere, e le rughe grottesche che gli solcavano il viso scomparivano senza lasciar traccia: colui che egli descrive così, lo conosciamo: è l'attore comico che doveva far ridere la Francia intera e disonorare la sua famiglia ricevendo sulla scena schiaffi e pedate nel sedere. Non si direbbe che vuole avvilito il proprio passato? Per lo meno, si risponderà, è su se stesso che si accanisce, è il suo amore per Le Poittevin che ridicolizza: Alfred non è toccato. Non ne sono tanto sicuro: se la copia è fedele – ora, secondo lui, lo è, poiché egli possiede la «facoltà d'imitazione» – e se fa delle smorfie, è perché il modello ne fa anche lui. Del resto, egli indica rapidamente, ma precisamente, ciò che distingueva le loro «nature» e non è al suo amico che attribuisce la parte migliore. «... lui con la sua chiarezza mentale, io con le mie stravaganze». Certo; uno stravagante è un pazzo, un eccessivo, un acchiappanuvole: la parola è scelta per la sua brutalità peggiorativa. Quanto alla «chiarezza mentale», non è vero? è una qualità positiva: chi non si augurerebbe di averla? Ma noi cominciamo a conoscere Gustave: i difetti che egli si attribuisce sono spesso virtù mascherate. La parola di cui fa uso qui, la ritroveremo più tardi nella sua *Préface aux Dernières Chansons*, dove assume tutto il suo significato: «I nostri sogni (di collegiali) erano magnifici di stravaganza... meritavamo pochi elogi, certamente! ma quale odio di ogni banalità. Quali slanci verso la grandezza...». Tale dunque era Flaubert, secondo la sua propria testimonianza, all'epoca in cui frequentava Le Poittevin: le sue esuberanze testimoniano del fuoco che lo brucia e – perché dovrebbe nascondere? – del suo genio. Il povero Alfred, in paragone, fa una triste figura con la sua «chiarezza mentale»: non gli si concede neanche quell'intelligenza eccezionale che gli sarà riconosciuta più tardi, quando il mito della loro amicizia avrà guadagnato terreno sulla verità. Egli ha idee chiare e precise, ciò che è invidiabile in un ingegnere o in un professore di matematica, ma che, nello stesso tempo, segna i loro limiti: questa qualità vale nella vita pratica, disprezzata da Gustave, si oppone alle «ragioni del cuore» che rifiuta senza conoscerle. Aridità, astrazione: ecco le conseguenze; in realtà, lo si sarà notato, se Gustave differisce da Alfred per le sue stravaganze, gli è che questi, limitato dalla sua intelligenza, è tristemente incapace di eccessi.

Un borghese ragionevole e misurato: come il signor Paul, dopo tutto; o come quell'Ernest, la cui moderata perversità rimane terrorizzata dall'infernale passione di Mazza.

Perché ci tiene tanto, Gustave, a rifiutare l'influenza innegabile che Alfred ha esercitato su di lui? Prima di tutto, perché egli non crede alle influenze: a diciotto mesi un uomo è fatto; poi non fa che sviluppare la propria essenza, cioè a dire a sciorinarla; niente né nessuno gli impedirà di seguire il suo destino. Se, per avventura, un'azione esterna lo devia, egli ci rimetterà la vita o tornerà ostinatamente a seguire la propria strada. Si ritrova qui la vecchia idea borghese della «impenetrabilità degli esseri». E soprattutto queste massime, cento volte ripetute, nascondono la sua paura di restare influenzato: è una delle ragioni che spiegano la sua salvatichezza e la sua segregazione volontaria. Come potrebbe accadere diversamente in quell'immaginario che dipende dagli altri fin nel suo essere, e non è mai molto sicuro della propria realtà? Nella lettera citata, egli si dipinge: comunicativo ed espansivo. A torto. Quanto a espansivo, sì, e fino a ubriacare i suoi ascoltatori. Ma è proprio *per non comunicare*: tuona, ruggisce, ansima, e non lascia loro il tempo di dare un consiglio, d'insinuare un parere. Con Le Poittevin, tuttavia, la cosa è andata diversamente: Gustave riconosceva e accettava l'ascendente che il suo amico aveva acquistato su di lui. Ricordiamo semplicemente questa dedica: «Pensa a me, pensa per me». È difficile testimoniare una maggior fiducia: tu trovi le idee, me le esponi, io le adotto. È l'amore, in quell'epoca, che permette di comprendere un abbandono così totale. Ora, per l'appunto, proprio questo amore è stato tradito: nel '46, Alfred si è sposato e tutti i precedenti rancori di Gustave (vedremo che ne nutriva) si sono cristallizzati intorno a quest'ultimo tradimento. Vi torneremo su. È dunque perfettamente comprensibile che il suo risentimento lo porti a dire: non gli debbo nulla, non mi ha mai dato nulla; l'ho preso per un altro e non avevamo neanche un gusto in comune. Ma vi è di più nella sua negazione violenta e balbettante: l'emozione che lo agita viene da più lontano: Alfred era un cattivo maestro, che ne sarebbe stato di me, pensa nel terrore, se avessi seguito le sue lezioni? E se qualcosa restasse ancora in me, delle sue idee affascinanti e perniciose? In effetti, egli è,



quell'anno, abbastanza tranquillo: ha cominciato *Madame Bovary* e, benché abbia talvolta delle sospette crisi di disgusto («la Bovary mi secca»), è deciso a condurre a termine l'impresa. Ma i suoi timori restano: due anni prima, durante il viaggio in Oriente, ha avuto paura: «... dal passato vado fantasticheggiando all'avvenire e là non vedo nulla, nulla. Non ho piani, non ho idee, non ho progetti, e, quel che è peggio, non ho ambizioni. Qualche cosa, l'eterno «a che pro?», risponde a tutto e chiude con la sua barriera di bronzo ogni via che mi apro nella campagna delle ipotesi... mi domando donde viene il disgusto profondo che ora provo all'idea di agitarmi per far parlare di me».\*\*\*\*\* Di fatto, è «ammalato... per il colpo spaventoso che gli ha inferto il *Saint Antoine*» e, se non osa più intraprendere nulla, è perché è ossessionato dal timore di subire un nuovo smacco! Ne è prova questa confidenza che gli sfugge *nella medesima lettera* «... mi sembra che se fallisco ancora la prima opera che faccio, non mi resta che annegarmi. Io che ero così coraggioso, divento timido all'eccesso». Tuttavia, questo disgusto universale, questa noia che lo avvolge, persino quando risale il Nilo a bordo di una feluca, egli teme di riconoscervi il disgusto e la noia che hanno condotto Alfred alla morte. Ne troviamo la prova in un'altra lettera a Bouilhet, datata 4 settembre. Accade che l'*Alter Ego*, nella medesima epoca, attraversi a Rouen una crisi della stessa natura e si sia creduto autorizzato a farne parte a Gustave. Si è addirittura permesso di ripetergli come un'eco il suo «a che pro?» del mese di giugno. Mal gliene incoglie: Gustave, nel frattempo, è guarito e lo strapazza violentemente. Sì, anche lui ha, durante i quattro mesi precedenti, «ripetuto l'*inetta parola*\*\*\*\*\* che mi mandi: «a che pro?», ma è colpa del *Saint Antoine*. Egli era «deluso», ecco tutto. Mai, nel suo buon senso, avrebbe condannato lo sforzo dell'Artista. Bouilhet non si azzardi a confonderlo con Alfred: il suo sgomento era del tutto accidentale e non somigliava in nulla all'altera e sdegnosa pigrizia del suo antico Signore. Ed eccolo partito a criticare duramente l'atteggiamento di Le Poittevin:

«Se credi di annoiarmi a lungo con la tua noia, t'inganni. Ne ho condivise di ben più pesanti; nulla, in questo genere, può più farmi paura. Se la camera dell'Hôtel-Dieu potesse dire tutta la noia che durante dodici anni due uomini

hanno fatto ribollire nel suo caminetto, credo che l'edificio crollerebbe sui borghesi che lo occupano. \*\*\*\*\* Quel poveraccio di Alfred! È stupefacente come ci penso e quante lagrime non piante mi restano in cuore nei suoi riguardi. Ne abbiamo fatte di chiacchiere assieme! Ci guardavamo negli occhi, volavamo in alto! Bada, è che ci si diverte ad annoiarsi; è una china... Evvia, piccoletto! Sbraita da solo in camera tua. Guardati nello specchio e tirati su i capelli». Questo testo segna nettamente l'ambivalenza dei sentimenti di Gustave per Alfred. Prima, vi è un rifiuto energetico della «noia» sotto tutte le sue forme: era il Maestro che si annoiava e che attirava il Discepolo nella propria noia: «Ne ho condivise di ben più pesanti». Gustave, affascinato, non per questo moriva meno di paura: se «nulla di questo genere può più far(gli) paura», è perché ha esperienza di qualche fisa memorabile che lo ha corazzato. Cosa temeva dunque? Di riuscire troppo bene nell'identificazione del vassallo col Signore. Lo dice lui stesso: «È una china». Poco ci manca che non aggiunga come Joseph Prudhomme: «China insaponata! China fatale!». Ciò significa che temeva di raggiungere Alfred nella sua pericolosa anoressia e, convinto della vanità di tutto, persino dell'Arte, di arrivare alla fine al punto senza ritorno, all'inerzia della lancetta sempre sullo zero. D'altronde, la noia di Le Poittevin non era priva di compiacenza: «Ci si diverte ad annoiarsi». Dove lo ha dunque condotto questa noia guidata? Al matrimonio e alla morte. Ad un tratto, Flaubert si accorge di andare troppo lontano: senza transizione, ripete il suo solito ritornello: «Ne abbiamo fatte di chiacchiere insieme! E volavamo in alto!». Si tratta dei famosi colloqui del giovedì, ma prima di tutto Gustave esagera: quei colloqui, cominciati nel '34 o nel '35, non sono durati dodici anni, perché il Signore è partito per Parigi verso il '38 e perché, quando è tornato, il Vassallo era sul punto di partire. Verso quest'epoca, al contrario, i loro rapporti cominciano a diradarsi e ad allentarsi. Questa semplice osservazione basta a farci comprendere che Flaubert si prepara a calcare sulla propria insincerità: conosciamo la musica. Non è che mentisca, quando scrive «Volavamo in alto»: lo crede o vorrebbe crederlo. Ma non è men vero che queste parole, aggiunte in fretta, hanno per scopo di correggere la cattiva impressione che Gustave teme d'aver fatto sull'*Alter Ego*. Dopo tutto, si

vola davvero tanto in alto quando si fa ribollire la noia nel caminetto d'una camera chiusa? Inversamente, le discussioni filosofiche, se gli interlocutori ardevano d'una medesima fiamma, non erano forse di tal natura da attenuare la loro noia? In verità, codeste tre righe, senza rapporto logico con l'insieme del discorso – e che capitano qui come il cavolo a merenda – ci rivelano a sua insaputa il vero pensiero di Gustave, quello che avrebbero l'incarico di dissimulare: le idee di volo alto che nascevano dalla noia – e costantemente la accrescevano – si concludono tutte con la «inetta parola» che Bouilhet gli ha rimandato. I sistematici giri d'orizzonte fatti dai due amici erano combinati in modo da condurre inevitabilmente alla medesima conclusione, a quell'«a che pro?» inetto e monotono che emanava dal maggiore dei due, e che questi imponeva al minore. Gustave l'ha scampata bella: un arcangelo perverso – che pigramente contestava l'Universo intero, al solo fine di giustificare il proprio ozio – ci è mancato poco lo trascinasse nella propria caduta scandalosa. Quale rivincita: sopravvivere! Il Maestro s'ingannava, le sue vedute baldanzose e panoramiche erano false, poiché lo hanno condotto al matrimonio. A Bouilhet, rana che vuol farsi grossa come Alfred, Gustave dichiara senza ambagi: «Come vorrei esser costà, per baciarti sulla fronte e prenderti a calcioni nel sedere», ed è come se dicesse: «Dei calcioni nel culo, ecco ciò che il mio ex-Signore meritava; ecco che cosa ci sarebbe voluto per guarirlo». Si capisce, quindi, il suo sollievo quando, nel 1852, può dichiarare a Louise – senza esserne ancora del tutto sicuro: avevamo due nature diverse; un abisso ci separava. Ciò significa, in verità, che si è liberato dell'influsso dell'ex-feudale e che, *molto naturalmente*, come Maxime, «egli segue ora una sua propria strada».

Queste due lettere sono capolavori d'insincerità: Gustave vi nasconde e vi svela di volta in volta i propri sentimenti. Ma quando il suo pensiero si lascia sorprendere, bisogna riconoscere che esso è di una rara lucidità; è vero: i due amici hanno nature diverse, e tutto ciò che sembra riavvicinarli, di fatto li allontana l'uno dall'altro. L'influsso di Alfred su Gustave è profondo e sarà durevole, ma, lungi dal trasformare questi in un epigono dell'altro, esso porterà a conclusione il suo mutarsi in se medesimo, attraverso una doppia frustrazione che adesso studieremo.

## A. – L'amicizia frustrata

Che cos'è che il ragazzino domanda al più anziano? Un  *dono*  che permetta di rendergli omaggio; altrimenti detto, abbastanza amore perché il bambino sia giustificato nell'amarlo perdutamente; una  *valorizzazione* , ossia abbastanza stima perché il mal-amato, che non si stima affatto, sia giustificato nell'amarsi un poco di più; l' *essere* : si sa che quello di Gustave è nelle mani degli altri; immaginario, il cadetto Flaubert non ha una realtà che per essi e attraverso essi; la disgrazia è che costoro gli sono spesso ostili – o, quanto meno, li crede tali – e che egli ricambia loro quella inimicizia; e poi sono abbottonati e Gustave non può né sentire né sapere ciò che egli è ai loro occhi. Se si abbandona interamente ad Alfred, come Achille al dottor Flaubert, se vive della sua vita, se lo serve e se il suo nuovo Signore lo  *guarda* , l'adolescente pensa che avrà finalmente il godimento intuitivo del proprio essere e la conoscenza della propria verità; soprattutto, si arrampicherà per davvero e si porrà al disopra di coloro che lo abbassano. Ecco che cosa spera; gli sarà dato? Per saperlo, bisogna riprendere fin dall'inizio la storia della loro amicizia.

Sappiamo che i loro rapporti diventano intimi verso il 1835, quando il cadetto ha tredici anni e il più anziano diciotto, e che la loro amicizia non è mai stata più viva che in quest'epoca. Una tale differenza d'età è di grande importanza. Prima di tutto perché essa aggiunge un tratto saliente al carattere d'Alfred: sono rari, i giovanissimi che accettano per compagno un bambino. Si dirà che questo bambino era Gustave Flaubert. Eppure no. Se non vogliamo cedere all'illusione retrospettiva, bisogna pur riconoscere che quello scolaro strillone e chiuso, nonostante evidentissime qualità, non portava nessun segno in fronte. Sappiamo che l'amarezza, la rabbia e la disperazione sconvolgevano la sensibilità profonda del bambino, ma l'ha detto egli stesso, più tardi: «Il segreto di tutto ciò che vi stupisce in me, è in quel passato della mia vita interiore che  *nessuno*  conosce. Il solo confidente che essa abbia avuto è seppellito da quattro anni...». **\*\*\*\*\*** Ciò significa che il bambino non si apriva facilmente: perché si sia aperto ad Alfred, è stato necessario che questi facesse i primi passi, scoprisse in lui delle passioni, un'intelligenza vivissima, nonostante la mediocrità dei successi

scolastici, e, come si diceva allora, il tragico sotto l'ostentato grottesco. Fu necessario soprattutto che egli amasse quel ragazzino *contro gli uomini*. Contro il loro agitarsi, la loro vivacità di spirito, gli piaceva di mirarsi in quell'anima cupa e violenta, ancora oscura a se medesima. Contro il sapere e la cultura, cercava in Gustave la verginità del pensiero.

Ma Gustave stesso? Si può immaginare quale sia stata l'ebbrezza del mal-amato che vede venire verso di sé un principe di questo mondo, un *uomo*, vecchio quasi quanto Achille, che si distacca dal mondo degli adulti per andare a cercarlo tra i bambini, lui, cadetto di famiglia, disprezzato e frustrato dagli adulti? Nessun dubbio, stavolta, che egli sia stato *eletto*. Il suo orgoglio di scorticato vivo, sappiamo che egli lo difende contro un doloroso sentimento d'inferiorità: ora, ecco che si viene a lui e che lo si ama *per ciò che egli è*. Con qual folle slancio si dà al suo nuovo padrone! In quale misura l'amore che gli porta è omosessuale? Nel suo eccellente articolo «La Doppia Scrivania» Roger Kempf ha molto abilmente e molto giudiziosamente stabilito l'«androginia»<sup>\*\*\*\*\*</sup> di Flaubert. Egli è uomo e donna; ho già precisato che egli vuol esser donna tra le mani delle donne, ma può darsi benissimo che abbia vissuto questo avatar del vassallaggio come un abbandono del suo corpo ai desideri del Signore. Kempf fa delle citazioni conturbanti. Questa, in particolare, che egli toglie dalla seconda *Education*: «Il giorno dell'arrivo di Deslauriers, Frédéric si lasciò invitare da Arnoux...»; scorgendo il suo amico, «si mise a tremare come una donna adultera sotto lo sguardo del suo sposo»; e: «Poi Deslauriers pensò alla persona stessa di Frédéric. Essa aveva sempre esercitato su di lui “una seduzione quasi femminile”». Ecco dunque una coppia di amici in cui, «per tacito accordo, l'uno farebbe la moglie e l'altro lo sposo».<sup>\*\*\*\*\*</sup> È con ragione che il critico aggiunge che «codesta distribuzione di parti è molto sottilmente comandata» dalla femminilità di Frédéric. Ora Frédéric, nella *Education*, è l'incarnazione principale di Flaubert. Si può dire, tutto sommato, che, cosciente di tale femminilità, egli la interiorizza facendosi la sposa di Deslauriers. Molto abilmente, Gustave ci mostra Deslauriers turbato da sua moglie Frédéric: mai questa che va in deliquio dinanzi alla virilità del marito.<sup>\*\*\*\*\*</sup> Le lettere di Alfred hanno talvolta un suono

curioso: «Verrò a vederti lunedì sicuramente, verso l'una. Ti si rizza?». «Addio, vecchio pederasta!» «Ti bacio il Priapo.» «Addio, caro vecchio, ti abbraccio socratizzandoti.»<sup>\*\*\*\*\*</sup> Mi sembra che l'uso epistolare di questi «modi» indichi chiaramente che questi non si riferivano a nessuna pratica effettiva. Tanto più che, alla fine, esso si era generalizzato e sembra esser stato adottato, fra il '42 e il '45, da tutta la piccola banda dei colleghi di Flaubert: questi avvertiva Alfred che Du Camp lo socratizzava (ciò che equivaleva, senza alcun dubbio, a quest'altra formula: «Maxime ti vuol essere ricordato») e Alfred rispondeva: io lo sodomizzo. Scherzi, dunque. Ma non innocenti: tra ragazzi di più di vent'anni questi spassi pederastici non sono comuni. Del resto, benché tendessero a diventare bene comune del gruppo, essi vi sono stati introdotti dalla coppia e, verosimilmente, soprattutto da Alfred. Si noterà che questi si attribuisce il ruolo attivo è lui che accarezza e socratizza. Non ha forse coscienza del turbamento femminile che provoca in Gustave? O meglio: che *ha* provocato. Quando si scambiano queste lettere, i due amici sono molto distanti l'uno dall'altro. E troviamo più tardi, nella Corrispondenza di Flaubert, questa confidenza:<sup>\*\*\*\*\*</sup> «Forse che (David) rassomiglierebbe al re musicista della Bibbia che ho sempre sospettato di provare un amore illecito per Gionata?... Un uomo così serio, d'altronde, dev'essere calunniato. Se è casto, lo si ritiene pederasta: è la regola. Anch'io ho avuto per un certo periodo codesta reputazione. Ho avuto anche quella d'impotente. E Dio sa che non ero né l'uno né l'altro». In questo testo non è tanto la negazione che conta (tanto più che Gustave, per sua propria confessione, fu davvero, per diciotto mesi, impotente),<sup>\*\*\*\*\*</sup> quanto l'informazione che ci dà: di essere stato creduto pederasta. Quando? «Vecchio pederasta», gli dice Alfred, mentre per l'appunto Flaubert, frequentando puttane e bordelli, intende dimostrare di non essere né impotente né omosessuale. In altri termini, non è affatto la sua castità ad essere all'origine di codesta riputazione calunniosa. Tranne che questa non risalga all'epoca della sua adolescenza: nelle *Mémoires d'un fou* egli racconta che la sua prima esperienza sessuale l'ha disgustato dei rapporti carnali e di se stesso; non ha forse, in tali condizioni, resistito a lungo a coloro che volevano trascinarlo nei lupanari rouennesi? Ma poiché Alfred,

suo unico confidente, si fa eco, quattro anni dopo, di quella diceria, s'immagina facilmente che sapesse cosa pensarne. Sembra perciò verosimile che il cadetto abbia, più o meno esplicitamente, desiderato di completare la loro amicizia con un'unione carnale, nella quale Alfred avrebbe assunto la parte del maschio. E che se lo si è «reputato pederasta» in quell'epoca, è in ragione del suo atteggiamento verso il suo amico.

Diciamolo subito: secondo ogni apparenza, la sua attesa passiva e conturbata è andata delusa. Certo, egli era bello, in quell'epoca, aveva la grazia ambigua dell'adolescenza; Alfred era nell'età in cui i desideri sono ancora incerti: niente dice che egli non sia stato *anche* sedotto – come Deslauriers da Frédéric – dal fascino femminile che emanava da quel giovane corpo. Ma se vi sono stati dei tocamenti, contatti sessuali, alcune sedute di masturbazione reciproca – ciò di cui io dubito – tutto è cessato prestissimo. La ragione è che Alfred ha troppa virilità per interessarsi a lungo dei ragazzi, e troppa passività femminile per compiacersi di far la parte di omosessuale attivo. A partire dal 1838 al più tardi, ha scoperto i suoi veri gusti: ricevere le carezze di una donna venale ed umiliata, ecco il fatto suo. La sua omosessualità, anche se è vero che fosse realmente pronunciata, è, anch'essa, del tutto passiva: le sue lettere lo dimostrano, gli piacerebbe di farsi vedere da Gustave quando gode, in deliquio e di sapere che lo spettacolo di quell'abbandono fa drizzare l'uccello a quegli che ne è involontario spettatore. Ma non è che un'astrazione: egli descrive le proprie voluttà per completarle col turbamento che provocherà, due giorni dopo, in provincia: è un isolarsi; egli non dà né condivide niente, al contrario, delude, offrendosi e sottraendosi contemporaneamente.

Nonostante il numero delle citazioni e l'ingegnosità di Roger Kempf,\*\*\*\*\* restiamo qui nel campo delle congetture. Ma, in fondo, ciò non importa molto. Fatto sta che l'amicizia, per Gustave, è totalitaria e non reciproca. Essa comincia con un giuramento (progettava, nella sua adolescenza di scrivere un racconto di cui conosciamo il titolo: «Il Giuramento degli amici») che altro non è che l'omaggio; implica il dono feudale e la fedeltà, corpo ed anima, del vassallo; per esser completa, dovrebbe implicare la coabitazione,\*\*\*\*\* il lavoro in comune, se non la

collaborazione, il celibato, ecc. Se Gustave ha sentito sessualmente queste esigenze, come un desiderio di essere posseduto da Alfred, questa non era che la totalizzazione carnale del loro legame: non la *sua* verità, ma *una* delle sue verità. E la frustrazione amorosa traduceva in termini corporali una frustrazione generale. Diciamo che questa poteva incarnarsi in quella e altrettanto bene in cento altre maniere. Gustave è pronto ad essere l'amante; ma bisogna anche che l'amato abbia un certo bisogno di lui, non fosse che nella maniera con cui si dice che Dio ha bisogno degli uomini. Quanto meno, si augura di non sentire che, agli occhi di Alfred, Baudry, Boivin, Chevalier, e lui stesso siano intercambiabili. Dopo tutto, è il Signore che lo ha *distinto*. Ora, è qui che il malinteso comincia: quel che il cadetto reclama, il più anziano è, per costituzione, incapace di darglielo. Un brano della loro corrispondenza mi ha colpito: siamo nel '42, il 23 settembre, la famiglia Le Poittevin è a Fécamp, come ogni anno; quella di Flaubert a Trouville. Gustave ha tentato d'imitare Alfred; gli scrive orgogliosamente di non avere frequentato durante tutte le vacanze che un bambino e un idiota. Noi conosciamo già le sue ragioni: l'infanzia lo affascina – e altrettanto l'idiozia e la «stupidità»; ritrova in esse il mondo vago e terrestre delle sue antiche fantasticherie. E poi gli piace anche d'imitare il suo maestro e di annodare codeste amicizie *contro gli uomini*. Se ancora si ricorda dell'epoca in cui si credeva, a tredici anni, oggetto dell'attaccamento, forse affascinato, di un ragazzino di diciotto, che cosa deve pensare della risposta dolcemente implacabile del giovane Le Poittevin?

«Se scegli a Trouville la compagnia di un marinaio stupido e di un bambino di otto anni, sta bene, ma sei al disotto di me che non ne scelgo nessuna.»

Alfred scherza? Non tanto: dice, in tono leggero, quel che pensa. Frequentare un bambino è un momento dell'ascesi la cui fase conclusiva dev'essere la solitudine totale. Vero è che la lettera è scritta cinque anni dopo il periodo *vivo* della loro amicizia: colui che, verso il '35-'36, ha posto al proprio seguito Gustave come discepolo permanente, era il byroniano maledetto: che cosa aspettarsi ora dallo stilista che ha adottato il partito dell'impassibile immobilità? Non importa: si sarà sentita non so



quale presunzione in questo scherzare – e che risale addietro nel tempo. Alfred stima Gustave, senza possibilità di dubbio, ma con un sentimento molto calcato della propria superiorità. Sentimento che si ritrova dovunque. Sicuramente, vi sono dichiarazioni di amicizia – secche e rare. Per esempio: «Torna dunque. Ho sete di te; siamo due trappisti che non parliamo se non quando siamo insieme». O ancora: «Ho una gran voglia di rivederti; vi è, nonostante tutto, qualcosa che sanguina in noi quando stiamo a lungo lontani. La distrazione impedisce dapprima di sentirlo, ma non si resta a lungo *distratti* e l'abitudine si risveglia». Si sarà notato il «*nonostante tutto*» e il «*a lungo*». Se la separazione non dura troppo, la distrazione basta per nascondere quanto non è che un'abitudine. Se questa finisce per risvegliarsi, gli è che Alfred non si diverte mai di nulla, non resta «a lungo distratto». E quella strana restrizione – nella medesima lettera, che è una delle più amichevoli:

«Quando potremo... discorrere un poco

«*come due vecchi amici...?*»

«Ne ho una gran voglia per parte mia. Ti amo molto, ma talvolta devo sembrarti bizzarro. È un difetto della gente molto felice o molto infelice». Perché quel «ma», se non per rispondere in anticipo a un'accusa d'indifferenza? In realtà, Alfred non scrive quasi mai. Delle trentasette lettere che ci sono rimaste, quasi tutte – a parte le prime cinque – cominciano con scuse:

N. 6: «Ti chiedo mille volte scusa, mio caro amico, di averti apparentemente dimenticato...».

8 dicembre '42

N. 7: «Mi vergogno veramente, mio caro Gustave, del mio ritardo con te, ma sono occupatissimo, pigriissimo, annoiatissimo...».

30 dicembre '42

N. 8: «Mi vergogno veramente della mia condotta verso di te... Facciamo delle promesse ma le manteniamo a fatica... (e dopo quattro o cinque righe) Ti scriverei più a lungo, ma...».

18 marzo '43

N. 10: «Ho saputo poco fa che sei furioso contro di me...».

15 maggio '43

N. 11: «Debbo veramente domandarti scusa, mio caro Gustave, del mio lungo e colpevole silenzio...».

7 giugno '43

N. 12: «Se non ti ho scritto prima, carissimo, non è precisamente che il tempo mi sia mancato: il coraggio solo mi ha fatto difetto, come al solito...».

25 luglio '43

Si scusa anche della sua malattia («essendo sempre malato...»), ma Flaubert non vi crede: ricevuta la lettera del 7 giugno '43, scrive a Caroline con un misto d'inquietudine e di diffidenza: «Alfred non è stato malato? Era ammalato realmente o semplicemente indisposto? Quel briccone mi scrive così di rado che non si sa mai come viva né cosa ne sia di lui».\*\*\*\*\*

N. 15: «Scusami per questa letterina, mio caro Gustave, ma...».

23 settembre '43

N. 18: «Quale che sia il piacere che provo di solito a leggere le tue lettere, ho avuto veramente un momento di rimorso, leggendo quella che ho appena ricevuto. Non è che non pensi a scriverti...», ecc.

14 dicembre '43

N. 19: «Se ti era parso, mio caro bambino, che mi allontanassi un poco da te, da qualche tempo, gli è che...».

N. 23: «Ho un poco tardato a scriverti, caro vecchio mio, perché ho molto lavorato... anche fare dell'Arte è pensare a te».

15 settembre '45

N. 25: «È da molto tempo che pensavo di scriverti, mio caro Gustave, ma non è stato soltanto la mia ben nota pigrizia a trattenermi, ho dovuto scrivere alle mie due famiglie per lo meno qualche riga e a diverse riprese...».

9 settembre '46, Firenze

N. 26: «Bisogna avere una certa indulgenza per un amico pigro...».

17 aprile '47

N. 27: «Sarebbe una grande vergogna tardare così, caro amico, a mandarti la lettera promessa (se non mi fossi rimesso a *Bérial*)».

13 settembre '47

Le lettere che seguono, nella raccolta di Descharmes, non datate, sono dello stesso tenore. Quando essi si trovano ambedue a Rouen, egli scrive spesso per disdire gli appuntamenti:

N. 28: «Non son potuto venire oggi a trovarti... ciò mi sarà impossibile domani...».

N. 29: «Sono stato disturbato tutti questi giorni...».

N. 30: «Mi vedo costretto a mancarti di parola domani...».

N. 31: «Ho un poco tardato a scriverti...».

N. 32: «... Avevo disposto le cose (per ascoltare il tuo romanzo)... Venerdì capita una faccenda a mio padre. Il tuo, che l'aveva incontrato, lo sapeva, ho pensato che te l'avrebbe detto. \*\*\*\*\* Sono andato dal signor Sénard, che era assente. È stato necessario tornare sabato... Sénard mi ha rimandato a oggi... Verrò domani, ma con Levesque e Boivin. Mercoledì ho un impegno, non potrò dunque essere libero che Giovedì, e, non potendoti però promettere che la mia buona volontà, per Venerdì o Sabato: credo tuttavia che non vi sarebbero ostacoli».

E quale altezzosità quando l'infelice Gustave si permette di protestare! Il 15 maggio del '43:

«Ho saputo poco fa che sei furioso contro di me, che indirizzi a Déville, per mezzo del postino, dei volumi d'ingiurie che mi vengono respinti; la faccenda è burlesca e merita di essere spiegata...» (Segue una «spiegazione» poco convincente e il cui merito, agli occhi di Alfred, è di addossare tutta la colpa a Gustave). E aggiunge: «Quanto a me, in un caso simile, se avessi avuto qualcosa d'interessante, come tu devi avere, da scriverti, avrei rimesso a più tardi una lavata di capo, ma ti avrei dato segno di vita. Credo che, non facendolo, hai avuto torto e che te la sei presa molto scioccamente; te la voglio menar buona, ma son cose da uomo un po' abbruttito, probabilmente dagli eccessi di cui spero che ti deciderai a mandarmi una relazione».

Un poco più tardi, l'8 maggio '44, nuova spiegazione, nuova ramanzina:

«Se ti era sembrato, mio caro ragazzo, che io mi fossi allontanato un poco da te per qualche tempo, è perché mi era parso, in un'occasione recente, d'aver trovato da parte tua meno franchezza di quanto mi aspettavo. Ciò mi aveva indotto a nasconderti diverse cose, che altrimenti sarei stato pronto a dirti. Mi era stato triste agire così, ma sarò felice di essermi ingannato».

Il tono colpisce tanto più in quanto la «crisi» di Gustave era sopravvenuta tre o quattro mesi prima e che egli era lungi dall'essere guarito. D'altronde, Alfred aggiunge seccamente: «Mandami un pronto dettaglio del tuo stato. Spero che la campagna e il mare ti avranno quasi rimesso». La chiusa della

lettera è più fredda ancora: «Addio, mio caro Gustave, ristabilisciti e conta sempre su di me *et nunc et semper*. Notizie di tua sorella, che era ancora sofferente quando ha scritto a Laura. \*\*\*\*\* Saluti affettuosi ai tuoi».

Condiscendenza, severità: nessuna vera preoccupazione per la malattia di Flaubert. Questi, tuttavia, quando se la sentiva venire, ne aveva, senza dubbio, parlato ad Alfred, gli aveva detto in ogni caso il suo stato soggettivo: il Maestro non vi fa neppure allusione: vuole un bollettino medico. È vero che aggiunge:

«Non so quale fatalità ci segua, ma si direbbe che qualcosa cerca di gettare tra di noi gli ostacoli, senonché tutto ciò finisce in un filo d'erba col quale si vorrebbero fermare due mari che vogliono riunirsi. Perché dunque non ci siamo mai trovati riuniti a Parigi? Si direbbe che codesta città non voglia accoglierci assieme, fino a che l'ora non sia giunta in cui bisogna bene che ci riceva. Almeno speriamolo».

Ma tutto il brano suona falso, sgradevolmente. La prima frase è pura letteratura: nulla somiglia meno dei due amici a due mari che si riuniscono. Gustave, a rigore, potrebbe, nella sua passione, paragonarsi a un torrente. Ma il calmo quietista di Fécamp non ha la violenza di una massa d'acqua in movimento. Tranne che non si voglia chiamare oceano quella immensa lacuna.

No: a ben leggere, Alfred rifiuta la reciprocità, e tanto più sembra evitarla quanto più essi vanno avanti con l'età. Tredici, diciotto anni: ecco qualcosa che stabilisce una gerarchia. Ventitré, ventotto anni: il legame di vassallaggio tende da se stesso a trasformarsi in un rapporto democratico. Ora, è di questo legame di eguaglianza che il maggiore dei due non vuol sentir parlare a nessun patto. Per orgoglio? Certamente. Ma non soltanto per ciò. Quest'uomo dello sperpero e del superfluo, questo puro consumatore, questo schizoide, non è assolutamente fatto per la comunicazione: non ha nulla da ricevere e nulla da dare. Le riserve e le ritrosie del '42-'48 permettono di meglio comprendere ciò che egli cercava in Gustave verso il '34-'38.

Ha preferito il bambino, non già *nonostante* la sua giovane età, ma *a causa di questa*. Ricordiamo che un giorno gli dirà: «Sai che è duro non pensare mai ad alta voce?». La frase è chiara: Alfred avrebbe potuto scrivere: «non

parlare a nessuno», «non comunicare il proprio pensiero a nessuno». Ma no: egli non arriva a tanto. Ciò che egli desidera è di parlare ad alta voce dinanzi a qualcuno che sia abbastanza cosciente da dare *consistenza* alla parola pronunciata, abbastanza smarrito per non rischiare di diventare un giudice e neanche un testimone completo. All'epoca delle grandi conversazioni dell'Hôtel-Dieu, Gustave adempiva a meraviglia all'una e all'altra condizione. Era quel che chiamerei il *testimone minimo*; ascoltava, entusiasta e passivo, senza mai contraddire né turbare gli esercizi spirituali di Alfred con congetture. Se interveniva, se preveniva talvolta il più anziano, era per passione: il Maestro faceva sdegnosamente il processo al mondo, e il Discepolo gridava di rabbia e di disgusto. Era proprio quel che voleva Alfred: quel cuore arido non aveva bisogno di amare – tutto ciò che aveva di amore l'aveva bloccato su sua madre e sepolto; desiderava essere amato da un bambino, come se la sensibilità di un altro, vampirizzata, potesse diventare la *sua* sensibilità, *in quanto altro*; si compiaceva di far nascere scandalo e infelicità in quel giovane cuore, come se dotasse così il proprio pensiero, puro e vuoto, di una profondità affettiva di cui fino allora mancava. Alfred, Narciso noncurante, si amava per il tramite di Gustave: egli non aveva nessun bisogno di *provare* le proprie idee, di confrontarle con quelle degli altri, per la ragione che erano sue e che egli non poteva produrre che quelle. Non si curava di passare dalla certezza soggettiva alla verità: incaricava Gustave di fornirgli, con la sua ammirazione, una consolidata certezza. Ciò significa che non usciva che a metà dal soggettivo: ciò che lo incantava era di sentire il *peso* che aveva *per un altro* anche la minima delle sue massime. Compreso a metà, adorato, egli assumeva ai propri occhi un'aria di adorabile mistero: lo stoicismo del Maestro, astratta e sterile negazione della vita, ha sempre bisogno di dissimularsi il proprio formalismo. Gustave amava una figura di carne, con una voce, con una fisionomia; attraverso questo amore, il Maestro sentiva la *propria* voce, la *propria* fisionomia, come la materia concreta dell'Idea.

In questa amicizia – di cui Alfred solo poté *decidere* – vedo anche della prudenza: noi sappiamo che quell'esteta, con la sua identificazione con la madre, è costretto a dei compromessi mondani. Se teme un giudice, è perché

ha paura, oscuramente, che si sveli la contraddizione tra i suoi principi e i suoi atti e, più profondamente ancora, che si ponga in luce questa verità parziale: il suo disprezzo universale serve a giustificare il suo conformismo. Gustave è ingenuo, schiavo della sua famiglia: il bambino non scoprirà il senso reale delle attività del Maestro. Il quale si compiace, quando ne ha voglia, di canzonare o biasimare i propri genitori: egli li ha posti fra parentesi e salvati dalle acque. Gli occorre un amico che non calchi sull'impresa sovversiva fino a contestare la sua vita in famiglia. Quando Lengliné prende in giro Flaubert e bisbiglia che le donnine allegre lo consoleranno, a Parigi, del suo esilio, Alfred si sente attaccato in persona: egli difende i legami della famiglia contro la stupidità di un tipo grossolano. E, anche in questo caso, è alle *limitazioni* del vassallo che dà un valore.

Tale è l'origine della mistificazione: eletto, il bambino si sentiva *valorizzato*. Ora, Alfred non vedeva in lui che un discepolo, vergine e limitato, che egli avrebbe formato prima che il commercio degli altri lo deformasse. Per il Signore, Gustave non è che un mezzo uomo: non ama in lui che la ricettività, ciò significa che tiene soltanto a se stesso. Narciso può rimirarsi il volto in un giovane fiume. Per questo motivo, l'età dell'oro di quell'amicizia risale all'infanzia di Gustave. Non appena questi diviene un interlocutore valido, perde, agli occhi del suo amico, ogni attrattiva: scelto *contro* ogni comunicazione, il Discepolo, a poco a poco, diviene più esigente e, in nome di quella stessa scelta, chiede di comunicare col Maestro. Alfred vi si rifiuta: non avendo nessun progresso da compiere, giudica oziosa ogni contestazione. Il cadetto ormai sa a memoria il più anziano e ne comprende perfettamente le idee; più nessun mistero. Certamente non discute ancora: ma potrebbe discutere; chissà? Alfred non tollererebbe che lo si giudicasse, foss'anche in nome dei propri principi. Così, si allontana. In certo modo, si può dire che passa il tempo a sottrarsi. Donde la penosa impressione, in Gustave, di diminuire di valore col crescere degli anni. Alfred lo ha amato bambino *per la sua infanzia* e contro gli adulti; via via che la loro differenza d'età perde d'importanza, egli vede sempre più in lui un adulto futuro e tende ad amarlo di meno. È contemporaneamente per richiamarlo all'infanzia perduta e per tenerlo a

distanza, che si ostina, nelle sue ultime lettere, quando Gustave è maggiorenne da un pezzo, a chiamarlo «mio caro bambino», formula che doveva dispiacere parecchio al destinatario e che, effettivamente, agli occhi d'un testimone che non è né giudice né parte, tradisce uno stato d'animo molto sgradevole. Lungi dall'aver bisogno di Gustave, Alfred se ne distacca sempre più, come da un complice che sa troppe cose. Gli preferisce, alla fine, la solitudine o una persona qualunque, ma nel salotto di sua madre: Lengliné, Boivin, Ernest. Non che trovi in loro un qualche interesse; al contrario, proprio perché non contano; con essi rimane solo, imita la donna che gode, stuzzica, beve, ascolta le loro sciocchezze ridendo misteriosamente, e non si concede. Ciò che lo allontana da Gustave è insieme il ricordo della loro passata intimità, e la forte personalità del suo amico, che si afferma ogni giorno un poco di più. Fin da quando questi smette di ascoltare passivamente il monologo d'Alfred, ci troviamo di fronte ad un dialogo di sordi. Ecco per esempio le esortazioni di Flaubert, corrucciate, plebee, pratiche: «Non pensare che all'Arte, che ad essa, e ad essa sola, perché tutto è lì. Lavora, Dio lo vuole: mi sembra che ciò sia chiaro \*\*\*\*\* ... Pensa, lavora, scrivi, sollevati la camicia fino alle ascelle e scolpisci il tuo marmo come il bravo operaio che non volta la testa, e che ridendo suda sul suo compito \*\*\*\*\* ... Manda tutto a farsi fottere, tutto e te stesso, tranne la tua intelligenza...». \*\*\*\*\* Ed ecco alcune «risposte» di Alfred: «Ho perfettamente scartato da ogni progetto d'avvenire tutto ciò che non sono io... Il problema principale è di *essere* artista. Ammiro la tua serenità. Deriva forse da ciò, che tu sei meno distratto di me, meno assalito dall'*esterno*, oppure che sei più forte? Tu sei sempre felice di salvarti con un mezzo che anche io avrei, e al quale non ho avuto finora la voglia di aggrapparmi. Non voglio più la gloria che coglierei forse stendendo la mano...».

È chiaro che i due uomini non si comprendono più, benché impieghino ancora l'uno e l'altro le parole chiave che in altri tempi li seducevano. Flaubert si irrita: sembra che il suo amico non lo valorizzava che per svalorizzarlo più profondamente. L'adolescente ha creduto che lo sguardo del Maestro gli conferisse finalmente il suo essere: si accorge che questi non

guarda niente, né nessuno, che forse non lo ha mai guardato, non ha occhi che per se stesso. In faccia a questo cieco, Gustave, spogliato della propria realtà, si sente ricadere nell'immaginario. La sua profonda delusione non è certamente estranea alla sua crisi del '44: è ciò che tende a dimostrare la lettera di Alfred, datata l'8 maggio successivo: vi si troverà la prova che i due giovani si rimproveravano allora la mancanza di franchezza: ma non possiamo comprendere le loro crescenti divergenze se non studiando l'altra frustrazione che la loro triste amicizia impone a Gustave.

B. – La negazione mancata

A differenza del suo Maestro, il cadetto non è un «uomo del superfluo»; gli è che il superfluo non esiste in casa Flaubert – e nemmeno il puro consumo. Gustave è imbarcato fin dai primi anni nell'impresa familiare. Il che basta a dargli fundamentalmente la struttura di un «uomo del necessario». Ecco che cosa dobbiamo spiegare per prima cosa.

Fin dall'inizio del secolo, la classe media prende importanza: comincia a pesare indirettamente sulle decisioni della classe dirigente, e la coscienza di questo potere nascente le fa amaramente sentire la propria impotenza politica. I più radicali dei suoi membri saranno repubblicani fin dal 1830; la maggioranza resta apolitica. Il suo problema è socio-professionale: prelevata dai ricchi sulle masse, essa non può conservare i propri privilegi che consolidandoli e aumentandoli senza tregua. Intermediaria tra le classi «meno fortunate» e le classi dominanti, nata dai risucchi d'aria che ravvicinavano alle vette senza permetterle di raggiungerle, essa conosceva contemporaneamente la propria *dipendenza* – da cui l'ambivalenza dei suoi rapporti con i «possidenti» – e la propria *qualità* – da cui il suo odio di classe verso i lavoratori manuali. Chiamo il rappresentante delle classi medie in via di formazione un uomo del necessario, per opporlo agli uomini del bisogno. Questi sono gli schiavi della fame, quegli, grazie alla crescente accumulazione del capitale, è messo in possesso dei mezzi per placare la propria. Quell'uomo *ha il necessario*. Ma per questa stessa ragione vi è alienato: per evitare le cadute e le ricadute, per allontanare da sé questo arresto personale, il bisogno fisico, trova nel sociale la propria necessità. Il suo compito, meglio, il suo imperativo categorico, è di ottenere conferma



dello *status* accordatogli. Non si tratta affatto di uno scopo: si migliorano delle posizioni, si posano dei rampini per una conferma ulteriore e più solenne, la quale non sarà anch'essa che un trampolino. La *socialità*, nell'uomo del necessario, scambussola tutto: egli mangia per lavorare, lavora per risparmiare, risparmia per innalzarsi, s'innalza per lavorare ancora di più. Non si ferma mai a godere; il lusso e i beni di questo mondo non sono affar suo: egli rifiuta persino i piaceri che si trovano alla sua portata; ma sui bisogni stessi lesina, non solo per economia, ma per dimostrare di essersi elevato al disopra dell'esistenza semplicemente naturale, e di non condividere più i grossolani appetiti delle masse. Ed è vero: soddisfatti in anticipo, i suoi bisogni si sono assopiti; e in ogni modo ha l'orgoglio di non preoccuparsene; è un privarsi, d'un sol colpo, di quegli scopi urgenti e larghi che s'impongono all'affamato e lo portano alla lotta. Quanto a mangiare meno di un lavoratore di braccia, l'uomo del necessario può arrivarvi facilmente: soprattutto quando esercita il proprio mestiere, come fa il più spesso, nella sua bottega o nel suo studio. È l'uomo-mezzo per eccellenza: l'uomo dei mezzi, l'uomo delle medie. Estraneo agli scopi reali della classe possidente, principale dei quali è l'accumulo di capitale, come a quelli delle classi sfruttate, il più imperativo dei quali è *allora* l'appagamento dei bisogni, egli non è, nel processo sociale, mai fine a se stesso (com'è, oscuramente ancora, l'uomo del bisogno, quando lotta contro lo sfruttamento che tende a ridurlo a non essere che il mezzo essenziale dell'accumulo), né – come il capitalista ai propri occhi – mezzo essenziale di uno scopo assoluto, vale a dire del profitto. Questo ausiliare dei borghesi vive su una parte minima del profitto che essi gli concedono in cambio di servizi definiti. In altri termini – che egli sia avvocato, medico, o notaio – egli è un mezzo dei mezzi: il suo scopo preciso è di restaurare i mezzi sociali, o di regolarizzare i loro rapporti. Ciò significa che non abbandonerà la propria funzione di amministratore o di funzionario, e che sarà costituito dalla interiorizzazione della propria carica. I termini iniziali, e altrettanto i termini ultimi di una serie *pratica*, gli sfuggono, per la ragione stessa che la sua realtà sociale non è mai all'inizio né alla conclusione di un'impresa; egli afferra chiaramente, al contrario, gli intermediari-mezzi, mezzi dei mezzi,

apparenze dei fini che divengono mezzi non appena raggiunti – perché la sua condizione stessa è quella dell'intermediario. Non un soffio di libertà: egli è paralizzato da tutti i sistemi che ha costruito per dissolvere la teleologia senza perdere l'utilità; di qui, quello che si potrebbe chiamare il suo imperativo maggiore: «Agisci in modo da trattare l'umanità nella tua persona, e in quella di altri, come un mezzo e mai come un fine». Con questo, l'uomo del necessario pone il proprio orgoglio nel diventare il miglior mezzo possibile, si assegna, in conoscenza di causa, l'essere-mezzo come fine assoluto, e pretende di regnare sul mondo strumentale.

È la morale di Achille-Cléophas; egli considerava i suoi figli come mezzi di cui aveva provveduto la famiglia. Di questa, senza dubbio, faceva un mezzo di progresso per la scienza e, della scienza, inversamente, un mezzo di esistenza per la famiglia. Che l'orgoglio di conoscere, la curiosità delle ricerche individuali e appassionate, lo abbiano tratto fuori da questo fango e che egli abbia, da scienziato, conosciuto scopi assoluti quali il sapere, e godimenti di lusso, quali la scoperta, ne sono sicuro. Ma la sua realtà profonda restava condizionata dalla *mediocrità* dell'improduttivo.

Gustave non sfuggiva più di Achille a questo condizionamento. Tutta la sua gravità sostenne e nutrì l'ammusonita serietà della famiglia. Bambino, credette a tutto, si diede interamente ai giochi severi del risparmio, non si può dubitare che non fosse compenetrato delle proprie responsabilità fondamentali. Pur di strappare un sorriso a suo padre, il bambino non domandava di meglio che di diventare il mezzo più deciso, il più sprovvisto di fini: effettivamente, lo era di già. Il dramma scaturì dal «diritto d'anzianità», dai «sarcasmi» familiari, dal collegio: Gustave ebbe l'amara rivelazione *di non essere un mezzo di buona qualità*. Da questa scoperta egli rimase deformato, falsato, deviato; tuttavia, la trama di cui egli era fatto, la sostanza Flaubert di cui era un'espressione minore e mostruosa, in che modo si sarebbe cambiata? Era essa che spingeva al massimo le sue contraddizioni: si sopporterà di essere un cattivo mezzo se ci si considera, dentro di sé, uno scopo. Ma se fin dall'inizio si è fatto di voi un mezzo? Gustave chiedeva soltanto di essere uno strumento di prima qualità: è *questo* che gli si rifiutava, niente altro. Fin dai primi anni, egli è già strutturato per

l'impresa comune; attraverso l'alienazione al padre, egli si è alienato all'organizzazione Flaubert: il vassallaggio – la sua prima pulsione – lo introduce, con uno slancio di fedeltà feudale, in quel laborioso microcosmo; l'utilitarismo, stile di vita del Signore, è adorabile, il bambino lo interiorizza, ne farà il più profondo, il più esteso, il più duro dei suoi scogli sottomarini. Tutto ciò, certamente, è accaduto senza parole: anche adesso, l'adolescente non ha parole per designare il basamento sul quale tutto l'edificio riposa e che è anteriore a tutto: persino alla «ambiziosa gelosia» che lo travaglia. In effetti, non è di una donna che egli è geloso, né della gloria di un capitano, di un autore: lo è di una carica onorifica e del danaro che questa fa indirettamente incamerare. Egli è d'accordo sull'imperativo Flaubert: questa organizzazione dev'essere in grado di fornire il medico migliore e il più costoso di Rouen; in caso di decesso improvviso, è ancora essa che deve poter inviare un altro dei suoi membri a rimpiazzare su due piedi il membro deceduto. La sua infelicità comincia dunque *a partire* da codesto accordo originale: le sue collere e le sue desolazioni non hanno altra forza che quella che viene loro dalla sua prima frustrazione; si è visto che esse sono estreme: vuol dire dunque che la frustrazione medesima è di una potenza straordinaria.

Naturalmente, codesta «ambiziosa gelosia», e le tendenze che la sostengono, Gustave non vede che sono determinazioni pratiche dell'utilitarismo: il vassallaggio, gli slanci feudali, il desiderio di credere, bastano a mascherare in lui l'arrivismo Flaubert nella sua pesante realtà. Quando egli prende coscienza della propria gelosia, tutto è già squinternato: l'arrivismo si mostra, ma si sublima in disperazione; di fatto, il bambino si propone *nella sua strumentalità*, e si scopre come utensile mal fatto che si getterà nella spazzatura. A partire da questo punto, le sue contese – interiori – con la famiglia riguardeeranno l'esilio in cui viene mantenuto il figlio che non aveva chiesto di nascere; i suoi sentimenti verso il fratello esprimeranno il suo scoramento dinanzi all'ingiustizia universale. Slanci respinti, senso esigente della giustizia: ecco ciò che egli vedrà dentro il proprio cuore, quello che noi vedremo al proscenio. Ma il fondo è questo assurdo infinito; gli scopi-mezzi che divengono mezzi-scopi. Lo hanno

accuratamente modellato, egli si è addossato tutto; ora *accade* che di questo mezzo, cosciente e organizzato, nessuno intende fare uso. Egli scopre l'inutilità, ma non, alla maniera d'Alfred, come un'arrogante gratuità: come un essere minore, come un obiettivo rifiuto di utilizzarlo. Condividendo i principi e le passioni dei suoi torturatori, egli non può liberarsi con la ribellione; la negazione, non formulata, non formulabile – e quindi senza effetto reale – soffoca sotto le fantasmagorie del rancore. Sia che cerchi Dio, che denunci l'aridità e le certezze paterne, che sogni di gloria o di suicidio, il bambino porta avanti ugualmente, fino all'uscita dal collegio, uno studio deludente, ripugnante, ostinato: vuol essere almeno l'eguale di Achille e, nel medesimo momento, il suo corpo resiste e lo tradisce. Tutti i comportamenti, tutti gli atteggiamenti, tutti i sogni di Gustave, sono rigorosamente condizionati dal suo essere Flaubert, o, se si vuole, dal suo carattere di «mezzo» e dal suo *non essere* individuale – vale a dire dalla supposta sentenza del padre che non lo trova *abbastanza* Flaubert e quindi lo determina a non essere che un Flaubert di seconda categoria. L'austerità della sua vita familiare riposava interamente sulla passione utilizzatrice, ma contemporaneamente essa gliela dissimula: è la «virtù per complessione». Allo stesso modo, la Scienza del medico-filosofo riveste di un'alta dignità, quasi disinteressata, l'impresa: la Scienza si vota all'Universalità; così, i progressi sociali dei Flaubert sono legati ai progressi del Pensiero; il bambino può persino immaginarsi, senza una troppo visibile malafede, che quelli non siano che la ricompensa di questi, e che il ricercatore, spinto dalla sola preoccupazione di conoscere, accetti gli onori o il danaro, senza farvi caso, per modestia. È un tema che talvolta s'incontra sotto la penna di Flaubert – ma di rado: nelle sue opere, la Scienza arricchisce. E soprattutto, né nei suoi primi racconti, né nelle sue lettere, si trova la vera preoccupazione di conoscere il mondo. O piuttosto, curiosamente, accade, per questo adolescente di quindici anni, come se l'universo della Scienza fosse *già conosciuto*. Egli non ha curiosità: a che pro, sottilizzare sui particolari, dal momento che i principi d'assieme sono stabiliti? Tutto essendo conosciuto, tocca agli slanci del poeta e del filosofo di stabilire il totale. Ossia, l'ambiziosa gelosia di Gustave lo porta a bramare il danaro,

gli onori, una certa *qualità* che segna la superiorità dei Flaubert sugli altri uomini; ma – disgustato dagli aforismi del padre e dai successi del fratello maggiore – mai egli ha desiderato di *conoscere per conoscere*.

A prendere le cose dalle fondamenta, bisogna vedere le sue elevazioni, i suoi disprezzi, i suoi richiami a Dio, la sua misantropia, come tentativi di diversione e di compensazione, che restano, malgrado tutto, periferici – per lo meno in quell'epoca. Quel ragazzo vuol fare carriera; gli eccessi del suo romanticismo nero non debbono, l'ho detto, essere presi sottogamba. Ma neppure bisogna che ci dissimolino la serietà profonda di un ragazzo che sogna di diventare un «mezzo» stimato, un notabile della sua buona città di Rouen. Si lamentava, tentava spesso di squalificare quei mezzi-scopi di cui sapeva in anticipo che non li avrebbe raggiunti. Ma queste mascherature, questo ricorso all'orgoglio, all'estasi, lungi dal dimostrare il suo nichilismo, ci svelano fin dall'origine – nel senso in cui si dice «soldato sperduto» dopo il putsch d'Algeria – un utilitarista sperduto. Se vuole obbligare la sua famiglia e i suoi condiscipoli a pagare al più alto prezzo il male che gli hanno fatto, se egli si allontana dai loro interessi grossolani e li vede sprofondarsi ai suoi piedi, è *appunto* in quanto è incapace di distacco. Questo vassallo in soprannumero, per strapparsi *da lassù* al mondo degli *interessi*, ha cominciato col dedicare il suo rifiutato vassallaggio a quei grandi assenti, Dio, la Nobiltà del cuore, la Nobiltà senza attributi, la cui non-presenza gli appare un regime molto addolcito del non-essere. Ma, per sua disgrazia, l'elevazione solitaria è pura irrealizzazione. Potrebbe risulterne un ciclo dai brevi periodi, ma languido, il ritorno di ascensioni immaginarie seguite da ricadute ammortizzate con dispositivi frenanti automatici, se l'invidia, la rabbia gelosa, il terrore di crepare come un topo preso in trappola, l'arrivismo esasperato e contrastato – con le sue conseguenze inevitabili, l'odio fraticida e la vergogna – la totale sottomissione alla famiglia e la ripugnanza invincibile per la sorte che questa gli prepara, insomma se tutte queste passioni derivate dalla sua condizione sociale e dalla sua situazione particolare, non avessero portato al calor bianco il sistema auto-difensivo, rendendo ogni giorno le elevazioni più ambiziose e le cadute più brutali, senza per questo dare a Gustave la potenza

negativa che gli avrebbe consentito di ribellarsi. Quando Alfred stringe amicizia con lui, il cadetto Flaubert ha capito che creperà se non impara a dire di no, a contestarsi, a contestare tutto ciò che egli rispetta ancora.

Il bambino è abbagliato dal suo futuro Maestro: egli vede in lui l'arcangelo del rifiuto. Le Poittevin, infatti, è nel suo periodo byroniano: egli sfida Dio, cioè a dire il Padreterno; agli occhi di Gustave, egli è il vinto invincibile. Vinto: nulla può piacere di più al bambino, vittima d'una maledizione che lo obbliga a partire perdente. Invincibile: è in questo che Alfred gli servirà da modello; il Maledetto, teologo magnifico, ha la forza di opporre al suo Creatore un indefettibile No. La negazione è l'arma assoluta: Flaubert vuol mettersi alla scuola di Satana per imparare a servirsene.

Qui comincia il malinteso: Alfred è un byroniano occasionale. Si compiace, in quell'epoca, di esprimere il suo malessere, i suoi rancori e il suo orgoglio, condannando l'«opera di Dio» e apostrofando il Creatore: sappiamo che le sue certezze intime, nate nella sua protostoria, gli danno la forza di affermare e di negare categoricamente. Ma la posizione del vinto non gli conviene – prova ne sia che cessa bruscamente di scrivere. Certo, la vita è *per principio* una disfatta, ma soltanto per coloro che accettano di viverla; Le Poittevin si sente la forza di rifiutarla: «vivere senza vivere»; egli ucciderà in sé «tutto ciò che vi è di umano». Gustave ignora che esistono due negazioni: quella del Padrone e quella dello schiavo. Alfred tenta di praticare la prima: si mette al disopra della propria vita e, simultaneamente, cerca di distruggerla. Ecco dunque che costituisce la rivolta con una negazione globale e tranquilla: il mondo del lavoro e delle fatiche s'inabissa ai suoi piedi, il giovane sarà contemporaneamente un «io penso» vuoto e un gioiello superfluo. Gustave reclama, per parte sua, l'uso di una negazione paziente, laboriosa e corrosiva, che si attacchi ai particolari presi uno per uno, senza mettere dapprima in questione né i principi inculcati né le pulsioni fondamentali. Uomo del necessario, egli ha bisogno di contestare la situazione che gli vien creata nell'ambiente della necessità, in nome dei valori stessi che quell'ambiente produce. Senza dubbio, egli spera vagamente che un rovesciamento verrà ad operarsi al termine della contestazione progressiva e ne sarà la ricompensa. Ma egli non sa ancora se

la sua vittoria gli permetterà di sfuggire all'impresa necessaria, o di tornare a stabilirsi in questa con tutti gli onori che il suo merito gli conferisce. Per dir tutto, se egli dovesse scegliere, opterebbe per la seconda soluzione: si augura di aver la forza di denunciare pubblicamente l'ingiustizia di cui si pensa vittima, ma codesta denuncia non assumerà tutto il suo significato che se essa si rivolge agli uomini della necessità. Di conseguenza, la negazione dev'essere interiore al sistema. L'ideale per il mal-amato pieno di rancore sarebbe forse di dimostrare con l'esposto del proprio caso, che il mondo è cattivo, ma che altri non ne esistono e che, di conseguenza, si tenterebbe invano di evaderne o di cambiarvi checchessia. Per due ragioni: questo mondo lo ha ferito, soltanto questo mondo potrà guarirlo; e poi il bambino, qualsiasi cosa possa dire, ha interiorizzato certe norme che, ora, fanno parte di lui stesso: egli rispetta il lavoro degli «specialisti», la Scienza, il danaro la proprietà. Le sue prime opere ne sono la prova: Garcia sviene di rabbia, ma non pensa affatto a negare l'importanza degli onori e della ricchezza: li vuole per sé, ecco tutto. Quel che Gustave domanda al suo nuovo Padrone è di cambiare il suo timoroso rancore in limitata rivolta.

Ora, non gli occorre un gran tempo per scoprire che, sotto un byronismo d'accatto, Alfred si mantiene in una negazione universale e rigida della vita, e che assume su ogni cosa il punto di vista della morte, cioè a dire del Nulla. Ma, gli dice dolcemente il suo Signore, è anche quello dell'Essere. Alfred gli tende le braccia, sorridente, grazioso, paziente e così bello;\*\*\*\*\* egli non chiede che d'innalzare fino a sé il proprio vassallo. Il bambino è affascinato, ma inquieto: vuole identificarsi con quella grazia meravigliosa, perché *ama*; non chiede che di abbandonarsi nelle mani dell'amato: fisicamente, senza dubbio, e moralmente, è certo. Il più anziano è *animus*, il cadetto *anima*. Identificarsi è dire troppo: Gustave, più modestamente, domanda di calarsi in Alfred: non *sarà* il suo Padrone – e, molto parzialmente – che nella misura in cui si fonderà in questi. Fascino o vertigine? Non lo sa: volerà o cadrà in un baratro? Lasciarsi inghiottire da Alfred è trovare alla fine l'Essere, o abolirsi? Il Signore non vuole *nulla*; dalla sua astensione filosofica, egli ricava una condanna radicale della realtà; l'universo, squalificato, non è che una pioggia di coriandoli, un

baluginio di riflessi, niente vale la pena di alzare un dito; il giovane Edipo si fa inutile per identificarsi con l'essere della troppo bella Giocasta. Ora, Gustave comprende: se mai raggiungerà il Padrone, ciò che troverà lassù è la neve eterna, l'anoressia. L'angoscia lo afferra; egli ha le passioni ristrette e truci: nutre l'aspro desiderio di diventare un *grande* Flaubert per strappare un sorriso e, forse, lagrime a suo padre, egli vuole portare la propria famiglia all'assalto della società rouennese, essere un uomo *arrivato*, aver la meglio, in un modo o nell'altro, sul brillante Achille: come non vedrebbe che queste aspirazioni umane, troppo umane, sono condannate senza appello dalla filosofia del suo amato? Questi disprezza sovranamente mire così meschine. Gustave, uomo del necessario, si sente schiacciato, coi suoi congeneri, dalla spietata noncuranza dell'uomo del superfluo. Alla vergogna di essere un cattivo «mezzo», si aggiunge quella di volerne essere uno buono: ecco le classi medie messe a nudo; sotto lo sguardo d'un benestante. Gustave scopre nella vergogna di esser della partita. Una sola salvezza; arrampicarsi verso quel ricco che lo aspetta. Ma sarebbe uno strapparsi il cuore: ora, egli tiene ai propri desideri, al proprio rancore, alla propria disperazione, alle proprie speranze, vane, e coscienti di esserlo; che gli si offre, lassù? Neppure una rivincita: l'oblio. Egli agirà su se stesso, su sé solo, si vuoterà di tutto, e, durante questa ascesi, i malvagi proseguiranno, impuniti, la loro trionfante carriera. La piccola vittima non sfuggirà neppure ai loro «sarcasmi»: essa vi sarà divenuta semplicemente insensibile; ma i carnefici non lo sapranno, e tuttavia Alfred non ha che da mostrarsi: la sua superiorità sfolgora. Sopra ogni cosa. Persino sul medico-filosofo. Perché il vero filosofo è lui. Ha «idee». Accecanti. Irrefutabili. Gustave non ne ha nessuna: chi potrebbe chiamarle idee le sue ripugnanze oscure, singolari, nate dall'urgenza? Quel pensiero prigioniero, ruminato, ossessivo, incerto, quelle impressioni intime che vegetano nella sua penombra, e cercano sordamente un linguaggio? In tutto ciò, nulla è «ragionevole», né ragionato: sono movimenti difensivi. Le idee sono un lusso; averne è diventare il proprio cielo, con tutta l'angoscia che ciò comporta. Alfred può permettersene qualcuna: questo ben-amato ha dei diritti sul mondo. Per lui, la verità esiste. Egli la confonde spesso coi propri capricci: perché è



sovrano. Non verifica: inventa, e le sue invenzioni hanno forza di legge. Gustave non può permettersi di affermare, di negare: appena formulate, egli lo sa, le sue idee, anche se ne avesse, diverrebbero false. Egli imita il suo amico, prende in prestito da lui il suo potere di negazione, adotta il suo linguaggio, ma i paradossi d'Alfred non hanno altra cauzione per il discepolo che il principio d'autorità e l'amore che egli porta al Maestro. Forse che ci crede, Gustave, alle teorie d'Alfred? Sì e no: esse lo affascinano, per un momento se ne convince, per auto-suggestione, ma ciò non toglie che egli sfiori senza tregua la certezza dell'Altro senza mai dividerla: s'egli vuole impadronirsene, essa diviene in lui convincimento altro, cioè a dire convincimento maligno che lo occupa senza soddisfarlo. «Alfred aveva delle idee, io non ne avevo.» Il che torna a dire che egli non ha mai *condiviso* le opinioni del suo amico: i pensieri di Le Poittevin empivano Flaubert come le monete del Diavolo e si tramutavano in foglie secche quando egli li toccava. È come dire che persino il loro accordo intellettuale appare fragile e deludente. Gustave è cosciente di essere l'elemento passivo nei dialoghi del giovedì («pensa *per me*»); Alfred, per parte sua, non pretende di essere un Socrate, una levatrice di intelletti: egli «pensa ad alta voce»; con questo, respinge il suo amico nel *pathos*: e a questi non rimane che l'eccesso, la passione, l'iperbole, le «stravaganze»; calca la mano, scandalizzato, sulle esecuzioni sommarie, su quel tiro a segno che gli devasta il cuore, soddisfacendo i suoi rancori; si trascina gemendo ai piedi dell'insensibile Almaroës, che gli dice con un sorriso un po' sprezzante: «È così; non val la pena di farne una tragedia». Al che, la cagna Flaubert dalle «mammelle pendenti», risponde unilmente: «Ricordati che sono un pazzo».<sup>\*\*\*\*\*</sup> Insomma, se è vero che la possibilità tipica di un altro che noi amiamo, quando la scopriamo in lui, diventa, se ci è rifiutata *a priori*, la nostra più intima impossibilità, Gustave si è visto negare da Alfred il diritto di formulare dei pensieri razionali. Certo, non si può dire che l'adolescente vi fosse portato. Ma l'amato «filosofo» lo ha formalmente escluso dal «regno dello spirito» con le cure apparenti che metteva nel farvelo accedere. Per questo motivo, l'orgoglioso discepolo, dopo il '47, tenterà di dare al sentimento una profondità, una universalità, che

raggiungono quelle dell'Idea: è Charles Bovary che dice a Rodolphe: «È la fatalità!». Ciò significa che tenta di farsi eguale al Maestro morto e fors'anche di superarlo; vi sono due maniere di pensare: col cuore, con la testa; l'una e l'altra, spinte all'estremo, raggiungono la medesima verità e la prima ancor meglio della seconda, perché unisce all'ampiezza la concreta intuizione del vissuto nella sua singolarità. Del resto, malgrado il mimetismo che gli fa assumere e radicalizzare le teorie del Signore, egli resta convinto dentro di sé che la «vera» verità rimane nelle mani del *Pater familias*: non ve n'è altra all'infuori della Scienza e della Filosofia meccanicistica (che, anch'essa, a suo modo, è un nichilismo disperante, ma che riconduce all'utilitarismo). Di Alfred, affascinante, sicuro di sé, troppo convincente, egli diffida: ciò che è buono per lui, chissà se sarà buono per me? e se queste idee fossero false? E se riempiendome per amore non riuscissi più a sbarazzarmene?

Sulla maniera con cui l'adolescente viveva i dialoghi del giovedì, abbiamo una testimonianza che ne è quasi contemporanea: *Les funérailles du docteur Mathurin*. Flaubert vi racconta gli ultimi colloqui d'un Maestro con i suoi due discepoli – due: senza dubbio Ernest era talvolta ammesso al tiro a segno. «Se li aveste veduti dar fondo così a tutto, inaridire tutto...» Ora è chiaro che i tre compari sono, come degli apprendisti stregoni, spaventati di ciò che stanno facendo. Alfred non lo era certamente: si tratta dunque del solo Gustave, diviso fra l'entusiasmo, lo zelo iconoclasta (qui figurato simbolicamente dall'ubriachezza), l'impaurita coscienza di *mal fare*, di bestemmiare e, tutto sommato, di vender l'anima al diavolo, insomma di scegliere deliberatamente la parte notturna, nonché una crescente collera contro i valori ammessi (ammessi da Gustave medesimo) che da sé non si difendevano abbastanza bene.

«Vi è nei loro cuori una forza vitale, una collera che sentono salire gradualmente dal cuore alla testa, i loro movimenti sono a scatti, la loro voce è stridente, i loro denti battono sui bicchieri; essi bevono, bevono sempre, dissertando, filosofando, cercando la verità in fondo al bicchiere. La felicità nell'ubriachezza e l'eternità nella morte. Soltanto Mathurin trovò quest'ultima. Quella notte, fra quei tre uomini, accadde qualcosa di

mostruoso e di magnifico... Tutto sfilò dinanzi a loro e fu salutato da un riso grottesco e da una smorfia che fece loro paura... Essi si rimisero a bere... Era una frenesia, un furore di demoni ebbri... Mathurin..., penetrato nel cinismo..., vi avanzerà con tutta la sua forza, vi si tuffa e vi muore nell'ultimo spasimo della sua orgia sublime.» Mathurin era prima di tutto il padre Flaubert – l'abbiamo già visto –, poi è Gustave stesso. Ora, è Alfred\*\*\*\*\* che «pensando per» Gustave, il quale con questo, s'incarna anche ne «i» discepoli; ma è *anche* Gustave che si sforza furiosamente, «mostruosamente», di fondersi in Alfred e di raggiungere l'«eternità nella morte». Insomma, *Animus* pensa, *Anima* palpita: queste rassegne così generali (la metafisica «trattata a fondo in un quarto d'ora», la morale «nel bere un dodicesimo bicchierino») non sono, per il discepolo *ancora incatenato*, che una scala d'accesso verso un Virgilio demoniaco: ad ogni gradino, il bambino si spoglia d'una credenza o di una speranza (in effetti, non si spoglia di nulla, perché dovrà ricominciare il giovedì successivo: diciamo che si ferisce a sangue), è necessario, perché lassù è scritto: «Lasciate ogni speranza». Alfred lo aspetta, affascinante e deludente, accalorato e gelido. Lassù? Laggiù? È tutt'uno: il Maestro adorabile altri non è che Satana, e Gustave si dannava per l'amore che gli porta.

*Le voyage en Enfer* è stato pubblicato nel 1835 (in *Arts et Progrès*) e Satan, la poesia di Alfred, nel primo semestre del 1836. I due scritti sono, insomma, contemporanei, e siccome vi è scarsa probabilità che un ragazzino di dodici anni possa influenzare un giovanotto che ne ha diciotto, sembra infinitamente probabile che il mito dell'angelo decaduto, così caro ai romantici, abbia commosso dapprima Alfred e, per suo mezzo, Gustave. Per Le Poittevin, l'abbiamo visto, è l'epoca del pessimismo. Egli s'identifica lì per lì col Maledetto e questa prima poesia non è che una lunga diatriba rivolta all'Onnipotente. Il cadetto coglie l'occasione al balzo: Alfred è il Demonio. *Le voyage en Enfer* riassume, in qualche modo, le prime conversazioni dell'Hôtel-Dieu. Gustave s'innalza con le proprie forze fino alla cima dell'Atlante: questa è l'elevazione estatica, prima trasformazione intenzionale dei suoi stupori. Tuttavia, da sé solo, non è capace di uscire da una vaga meditazione: «di là contemplai il mondo, e il suo oro e il suo fango,

e la sua virtù e il suo orgoglio». Altrimenti detto, non è capace né di «analizzare» – come direbbe lui stesso – i comportamenti umani, né di trarre le conclusioni del suo studio. È su questa vetta che lo attende Alfred: «E Satana mi apparve». Il più anziano trascina seco il cadetto: «E Satana mi condusse con sé e mi mostrò il Mondo». Insomma, in qualche modo, il Demonio fa ridiscendere il giovane autore. Ma è per fargli vedere in dettaglio le grandi entità – oro, fango, virtù, orgoglio – che questi coglieva nel loro assieme. Non si tratta sicuramente che di moltiplicare le esperienze: ma questo empirismo («mi mostrò dei sapienti, dei letterati, degli sciocchi, dei pedanti, dei re e dei saggi»), è soltanto fittizio: in verità, Satana operava in campo chiuso, nella camera di Gustave. I sapienti, i re, i saggi, erano convocati *a parole*, a parole erano sottomessi al vetriolo della *negazione* e non vi resistevano. Insomma, il Diavolo feconda la meditazione passiva di Flaubert, insegnandogli l'uso del principio negativo. Dopo lo smembramento e l'analisi dissolvante, viene la sintesi finale: Alfred *conclude*: Satana, riunendo tutto il sapere acquisito in una frase, dichiara: «Il mondo è l'Inferno».

In un certo senso, è proprio quello che Gustave gli domandava. Egli ha incaricato *un Altro* di concludere al suo posto, partendo da un *pensiero altro*. Ma si noterà la prudenza del bambino: benché utilizzi la negatività di Alfred per i propri scopi, gliene lascia la responsabilità. Egli non prende su di sé l'iniziativa del Diavolo e la formula di chiusura: egli la *riferisce*. È mostrare abbastanza chiaramente che *diffida*.

*Smarh* ci permetterà di meglio intendere le sue ragioni. Alfred interpreta la medesima parte. Ora, ecco come Gustave riassume il suo racconto a Ernest: «Satana conduce un uomo (*Smarh*) nell'infinito... scoprendo tante cose, *Smarh* è pieno d'orgoglio. Egli crede che tutti i misteri della creazione e dell'infinito gli siano rivelati, ma Satana lo conduce ancora più in alto. Allora ha paura, trema, tutto quell'abisso sembra divorarlo, egli è debole nel vuoto. Essi ridiscendono sulla terra: qui è il suolo che gli appartiene: egli dice che è fatto per viverci e che nella natura tutto gli è sottomesso. Allora sopravviene una tempesta... Egli confessa ancora una volta la propria debolezza e il proprio nulla. Satana lo condurrà dagli uomini... Ecco *Smarh*

disgustato del mondo; egli vorrebbe che tutto fosse finito così, ma Satana, al contrario, si accinge a fargli provare tutte le passioni e tutte le miserie che ha veduto...».

Stavolta, l'ascensione è condotta da Alfred: da solo, Flaubert può innalzarsi fino al monte Atlante, non più in alto. Il cadetto, afferrato al mantello del più anziano, crede di trovare la conoscenza e non incontra che il vuoto. Si affretta a ridiscendere sul suolo che è *suo*. Ma Alfred gli dimostra allora la vanità di tutte le imprese. Di nuovo, Smarh-Gustave volteggia nel vuoto. La verità è che questi richiedeva, per limare le sue catene, la paziente negazione dello schiavo. Desiderava, in fondo, che gli si permettesse di condannare l'organizzazione familiare, di squalificare l'impresa paterna in cui egli recita un ruolo secondario, in nome di un'altra impresa di cui sarebbe l'unico responsabile.\*\*\*\*\* Niente di tutto questo: Smarh volteggerà nel vuoto all'infinito, avrà tentato di essere poeta, ma la vanità dell'impresa gli appare quando la donna che egli ama (la Verità) lo abbandona a profitto di Yuk, il Dio del grottesco.

Queste osservazioni permettono di dare un senso nuovo a *Rêve d'enfer*. Almaroës è, come sappiamo, in parte Gustave, ma è *anche Alfred*. Nulla di sorprendente: il tema del doppione di cui ho detto l'origine profonda in Flaubert, si nutre, di passata, di tutto ciò che incontra: più tardi Frédéric e Deslauriers rappresenteranno prima di tutto due atteggiamenti possibili davanti alla vita, ma Deslauriers sarà *anche Maxime*. Almaroës rappresenta la materia, ma anche la creatura priva d'anima e, perciò, di desideri: in faccia a Satana, di cui Gustave, per una volta, assume il ruolo e che è un secondogenito maledetto, incarna il «vivere senza vivere» del giovane Le Poittevin, e questa frase della lettera xxxv, potrebbe applicarsi perfettamente a lui: «È fastidioso essere nati pensando diversamente dagli altri, stanchi di sé come degli altri, ricercando la felicità volgare e non potendo neanche arrivarci». Altrettanto quest'altra (aprile '45): «Ho ucciso in me ciò che vi era di umano, forse ho realizzato il problema come i tiranni di Tacito: "*Solitudinem fecisse pacem appellant*"».\*\*\*\*\* Ciò che colpisce allora, in questo racconto filosofico, è l'inversione dei ruoli, il rovesciamento del significato dei loro colloqui: Gustave-Satana vuol ricondurre Almaroës alla

vita umana, ai misteri, all'amore – perché egli stesso non è che desiderio. Ma il Maestro trionfa: nulla lo farà uscire dalla sua «immobilità impassibile». Più impressionante ancora il fatto che l'affrontarsi di questi due esseri è *agonistico*. Satana detesta Almaroës e invano vuol colpirlo: questo brano la dice lunga su Gustave e sull'ambivalenza dei suoi sentimenti per Alfred: il cadetto ha paura del più anziano, lo ama senza alcun dubbio – tanto quanto egli può amare – ma ce l'ha con lui per la sua ghiaccia freddezza, per la sua indifferenza; questo amante raggelato mostra il proprio rancore e insieme la propria ammirazione. In pari tempo, l'uomo del desiderio è terrorizzato all'idea che dovrebbe strappar via da sé le sue passioni e l'infelicità che gli è cara.

Alla fine, l'abbiamo veduto, il Diavolo, vinto, si muta in Diavolessa, striscia, schiacciando contro il suolo le sue pesanti mammelle, come se la loro lotta fosse stata *anche* un amoroso torneo e che, nella disfatta, egli rivelasse al bell'indifferente, la propria femminilità. Julietta non era che un simulacro: era Satana che, sotto quel travestimento, voleva farsi prendere dal Duca di Ferro. \*\*\*\*\*

Per la prima volta, il termine «tentazione» s'incontra sotto la penna di Gustave. Essa si chiude con uno smacco ridicolo; se il cadetto si offre al più anziano, se vuole «indurlo in tentazione» con la bellezza del suo giovane corpo o con la sottomissione della sua anima, può andare a rivestirsi: Alfred non uscirà dalla sua benevola freddezza. \*\*\*\*\* Ma non è forse che ha invertito i termini? In fondo, non è Almaroës che tenta Satana? Di fatto, nei racconti ulteriori, il Diavolo è ristabilito nella sua potenza: è un caporione, Smarh non è che un pover'uomo, Sant'Antonio non offre che una resistenza passiva. Se s'intraprende la lettura della prima versione della *Tentation*, senza serbare nella memoria le conversazioni dell'Hôtel-Dieu, ci si espone a non capire nulla nel titolo che le dà.

So quel che si dirà: Antonio è l'artista; sollecitato dai beni della terra, egli trova, nel suo culto per l'Arte, la forza di rifiutarli. Ma codesta interpretazione, benché molto accreditata, non resiste all'esame: Flaubert ha detto spesso che non poteva scrivere senza condurre in pari tempo una vita da anacoreta; ma non ha mai preteso che codesta vita gli fosse penosa né

difficile da condurre: è la presenza degli uomini che lo trascina sul limite del furore, non la solitudine. Quando scrive il primo *Saint Antoine*, non si stanca di dipingersi a Louise, come un torturato, invecchiato fin dall'infanzia da sofferenze che l'hanno inaridito: egli ha il mondo in antipatia e dichiara spesso che vorrebbe non lasciarvi neppure un nome; in ogni caso, e non perde occasione di segnalarlo alla sua amante, disgrazie spaventevoli, ma imprecisate, l'hanno messo per sempre nell'incapacità di amare. E poi, a leggerla da vicino, la prima *Tentation* offre questa stranezza – che le altre due attenueranno appena – che il Santo non appare *veramente* tentato: appena un aiutante del Diavolo ha cominciato a sedurlo, sopravviene un altro aiutante che sabotava il lavoro iniziato; Antonio non ha che da lasciarli fare, quelli si divoreranno a vicenda. I vizi si accordano fra di loro per dileggiare le virtù. Ma non appena restano soli, è una bella chiassata; ciascuno si pretende superiore a tutti gli altri, e quei chiacchieroni ci rompono i timpani senza riuscire ad affascinarci. I soli attacchi vigorosamente condotti sono quelli della Logica e della Scienza contro la Religione; ma non impediscono alla fede di rinascere. In ogni modo sarebbe stato meglio affidare il lavoro a uno solo, piuttosto che scatenare attorno a lui codesto pandemonio inefficace.

Tuttavia, bisogna dar fiducia a Gustave: se afferma di esser stato tentato, è perché ne è convinto. Con *tentazione* che cosa bisognerebbe intendere? Vedo due strutture principali. Una è il sistema, insieme assiologico e totalitario, che definisce di per sé la natura e l'importanza del rinnegamento. L'altra è lo strumento della decadenza: la passione. Ma ci si sbaglierebbe di molto, se non si vedesse in questa che un prodotto spontaneo della sensibilità. Infatti, Eva è tentata da un altro o, più esattamente, dall'Altro: non è forse questo il nome che si riserva a Satana? Il pomo è il mezzo dell'operazione. Può darsi che esso sia in se stesso desiderabile. Ma quel che conta è che la sensibilità della vittima *indotta* in tentazione sia fecondata dall'Altro e che da tale accoppiamento nasca in lei questo mostro: un *desiderio altro*. Tentato, io ritrovo l'Altro come fondamento del mio desiderio. Codesta sollecitazione, che ci tocca al cuore, senza per questo toglierci le nostre responsabilità, è una grazia a rovescio, una grazia nera, replica demoniaca della grazia

efficace, trascendenza nell'immanenza del sentimento. Essa ci induce ad errare, cioè a commettere un atto che proviene da un sistema di norme rigorosamente opposto a quello che ci governa o, se si preferisce, a scegliere, un attimo, per valori tutti gli antivalori del sistema. È come farsi altro, passare dall'altra parte dello specchio. Si comprende che la vittima tentata guardi il frutto, che sta maturando nella sua anima, con un fascino d'orrore che non è se non l'aspetto negativo del Terrore religioso: la tentazione-determinazione, altra che da sé si svela ai suoi occhi come una determinazione del proprio sentimento profano verso il Sacro. Il Trascendente, riconosciuto, nel più profondo della mia intima esperienza, come l'inafferrabile verità di questa e come la mia propria esistenza, sfuggita nell'ambiente dell'alterità, è precisamente il Sacro nella sua ambivalenza, bianco se è conforme al dogma e valido per tutti, nero se mi raggiunge nella mia non-comunicabile singolarità e mi incita a rinnegare il sistema che mi sostiene e mi nutre, a preferirgli la solitudine del peccato, più prossima alle messe nere e ai blasfemi che ai nostri miseri delitti quotidiani. Codesta elezione satanica provoca un sussulto d'orgoglio: la Grazia spietata ci ha toccati, sacralizzati.

Da questo punto di vista, la tentazione del giovane Gustave è stata reale, il sistema assiologico, in lui, è quello dell'uomo medio, la sua *realtà* è l'essere collettivo e domestico dei Flaubert; il suo articolo di fede: si è sulla terra per servire a qualche cosa; vi sono degli obiettivi *seri*, essenziali, l'uomo è il mezzo inessenziale di raggiungerli. Ora, disgrazia vuole che egli incontri un Signore che nega tutt'insieme i mezzi e i fini della specie umana. Costui fa sbocciare a distanza nel suo vassallo la *negazione*, ma questa si trasforma in un immobile Nulla. Flaubert sente il desiderio di negare come suo e come altro: è suo nella misura in cui Le Poittevin non ha fatto che esplicitare una negazione implicita; è altro nella misura in cui codesta negazione si trasforma, sotto l'influenza di Alfred, in un non-essere congelato che si dà come essere. Se adesso rileggiamo il *Saint Antoine*, troveremo la tentazione che ci era sfuggita finora, e la vedremo svilupparsi dalla prima pagina all'ultima: è la tentazione dell'artista, senza dubbio. Ma non attraverso i beni di questo mondo: attraverso il nulla. Di questa cortina



di apparenze, improvvisamente incendiata, che cosa resterà? Niente, è l'evidenza. In tal caso, quale sciocco progetto, farsi artista! L'Arte è un Niente che dipinge dei niente. La letteratura? Ninnoli d'inerzia sonora. Non varrebbe meglio conoscere il proprio nulla e attenersi nella noia altezzosa e la perfetta inazione del saggio? Non appena Antonio volge altrove la testa per un momento, e si lascia affascinare, la fantasmagoria cadrà in cenere; si ritroverà la Notte del Non-Essere e quella asfissia nel vuoto che Smarh tanto temeva. In un curioso brano che sparirà in seguito, Satana-Alfred trasporta Antonio-Gustave «negli spazi»:

ANTONIO, *portato sulle corna del Diavolo.*

Dove vado?

IL DIAVOLO

Più in alto.

ANTONIO

Basta!

IL DIAVOLO

*Più in alto!*

ANTONIO

La testa mi gira, ho paura, sto per cadere...

È una nuova versione della pagina di *Smarh* che ho citato. E, come in *Smarh*, egli scopre dall'altro l'universo, ma, nel momento in cui il Santo è ricolmo di godimento contemplativo, il Diavolo, spirito arido e logico, sciupa tutto, rivelandogli che codesta plenitudine d'essere è illusoria, che niente esiste se non il Niente. Quel che colpisce qui è che questa rivelazione non si presenta come uno choc brusco e terrificante, ma *al contrario* come una tentazione deliziosa:

*Il corpo del Diavolo, nel perdere le sue proporzioni, si empie di luce e s'illumina; il suo occhio immenso si fa tutto azzurro come il cielo, le sue ali scompaiono e il suo volto più sfumato diventa incantevolmente bello.*

IL DIAVOLO

Queste luci in cui ti dilatavi allegramente, eri tu che le vedevi, chi ti dice che esse sono?

*... Con lo sguardo fisso, a bocca aperta, smarrito, Antonio si avvicina sempre più al Diavolo...*

IL DIAVOLO

... e se questo mondo stesso non è, se questo spirito non è, ah! ah! ah!

ANTONIO

*Sospeso in aria, fluttua in faccia al Diavolo e gli tocca la fronte con la propria fronte.*

Ma tu sei, tu, però! Ti sento. Oh, come sei bello!

*Il Diavolo spalanca le fauci.*

Sì, ci vado, ci vado!

Eco.

Si noterà lo strano legame tra la Bellezza e il Nulla. Nel momento in cui Satana, con argomenti di uno scalcagnato scetticismo, mette in discussione la realtà del mondo, Antonio, più sensibile all'apparenza che alle ragioni, è affascinato dall'aspetto fisico del suo compagno, con «quel suo volto incantevolmente bello». Come se la Bellezza stessa non fosse che un'esca al servizio del Demonio, e come se Gustave volesse ricordare l'attrazione che provava per il suo amico, nel tempo che questi viveva. In ogni caso, è il solo momento in cui il Santo si trova in pericolo: affascinato da quella sontuosa bellezza che si propone come un *essere* («Ma tu *sei*, tu, però! ti sento»), cede alla tentazione di lasciarsi assorbire da essa e l'autore ci lascia intendere che se l'infelice non venisse salvato per miracolo, sarebbe inghiottito nel nulla. Codesta allusione alla bellezza del Diavolo ci riporta allo *status* di oggetto artistico che il giovane Le Poittevin ha preteso di darsi. Nessun dubbio che Flaubert, per amore verso Alfred, erede prestigioso, non sia stato fortemente tentato, nella sua adolescenza, d'innalzarsi fino a quello *status*. Nessun dubbio che non abbia compreso, fin da quell'epoca, che la sua condizione sociale gli rendeva impossibile tale metamorfosi, o piuttosto che egli non avrebbe potuto giungervi che naufragando nella follia, come l'eroe de *La Spirale*.

Bisogna *avere* per *essere*: se Gustave *possedesse*, sarebbe quel meraviglioso indifferente che gode – intellettualizza – a tutto spiano. Il cadetto riconosce di buon'ora che nessuna ascesi morale può avvicinarlo al più anziano: ci vorrebbe un cambiamento materiale. O piuttosto no: è già troppo tardi, bisognerebbe *essere nato ricco*. In mancanza di ciò, Alfred resterà un Signore inaccessibile: impossibile riunire in sé l'affamata avidità dei Flaubert e l'atarassia del giovane Le Poittevin. Questi, che la sua oziosità si manifesti con delle «gozzoviglie» o col suo quietismo, differisce comunque dal suo amico, per una *qualità* che non è – il discepolo infelice l'ha capito – che il prodotto dialettico della quantità, cioè a dire del suo patrimonio. È a partire da questa constatazione che possiamo determinare

l'influenza esatta di Alfred su Gustave, cioè a dire il ruolo che quegli ha svolto nella personalizzazione di questi. Sembra che il discepolo, constatando insieme il suo desiderio d'identificarsi col Maestro e l'impossibilità di raggiungerlo senza danneggiare gravemente la propria ipseità, abbia voluto superare la contraddizione sviluppandosi in due direzioni differenti: egli ha integrato alla propria persona il superfluo come ideale-fuor-di-portata, alla propria opera in corso la gratuità come imperativo assoluto. Va da sé che i due movimenti sono in un rapporto di condizionamento reciproco.

### *1. Il superfluo come infinita lacuna*

Più lucido del proprio padrone, lo schiavo va al fondo delle cose quando definisce la «vita vera» col possesso del superfluo. Ma non ci lasciamo ingannare, non sono le cose che egli appetisce, ma la qualità d'anima che permette di appetirle. Circolo vizioso: questa stessa qualità deriva ai ricchi dalla ricchezza che li strappa al regno della necessità, l'*abbondanza* permette loro di non considerare più gli oggetti in funzione del loro essere utensili. Egli comprende il segreto di Alfred, erede ineffabile, poiché assimila, di buon'ora ricchezze e sensibilità, riducendo questa a non essere che l'interiorizzazione di quella. A condizione di essere immessa, e dovuta all'eredità – ciò che presuppone una educazione appropriata – il patrimonio provoca nel suo nuovo proprietario un'autentica conversione. In altri termini, date al giovane Flaubert i tesori di Golconda, e farete di lui il giovane Le Poittevin. Gustave ne è tanto convinto, che formula, una volta, questo desiderio straordinario: «Vorrei essere abbastanza ricco per dare il superfluo a coloro che hanno il necessario». Non ci scandalizziamo troppo. È vero che questa frase rivela un'insensibilità profonda; Flaubert non ama i poveri: sono brutti, sporchi, invidiosi e ladri. Ma questo misantropo non intende esprimere un voto caritatevole, ci indica soltanto a quale condizione sopporterebbe il commercio degli uomini: la gente del bisogno la si conserva così com'è, salvo a ubriacarla di quando in quando. È necessaria per i lavori pesanti; ma la gente del necessario la si innalza con

l'abbondanza: la classe media è soppressa da una pioggia d'oro che muta in nababbi tutti i suoi componenti. L'uomo è finalmente possibile; e anche la società. Ma, soprattutto, nonostante il garbo universale che egli gli ha dato, il suo desiderio non riguarda che lui. Egli compie, scrivendolo, un ritorno alla sua infanzia austera: perché non gli è stato dato, *quando ne era il momento*, il senso del superfluo? Invece, lo si è lavorato fin dal primo giorno e, quali che siano i suoi slanci, egli sa che lo si è fatto *mezzo*. Quando denuncerà più tardi «il borghese che ha sotto la pelle», siamo certi che egli non si accusa: rimastica un rancore – uno dei più antichi che abbia nutrito contro la sua famiglia. E dicendo «borghese» non pretende prender di mira qui i benestanti; è all'uomo-mezzo che egli mira e, così, a tutta la piccola borghesia.

Va ancora più lontano: la ricchezza è ascesi. Essa ha liberato il ricco dalla necessità. Flaubert sogna talvolta che essa possa liberarlo dal bisogno stesso. Se fosse possessore d'un palazzo orientale, fosse disteso su un «divano in pelle di cigno», circondato da opere d'arte, Gustave dimenticherebbe di mangiare e di bere. La contemplazione delle pietre preziose lo nutrirebbe, il desiderio senza tregua rinascente, e senza tregua soddisfatto, prenderebbe il posto della fame, della sete, del sonno. E, senza nessun dubbio, del bisogno sessuale. Egli accedrebbe così, vivendo senza vivere, alla specie suprema che si caratterizza attraverso l'atrofia delle pulsioni animali e attraverso l'ipertrofia della «facoltà di sentire» – essendo d'altronde questa la ragione di quella. Immobile e saziata dalla semplice vista delle apparenze *estetiche*, inutile e solitario, egli realizzerebbe l'abolizione lenta e sistematica del proprio corpo e diverrebbe, come Alfred al termine dell'ascesi, una apparenza.

Si prenderebbe questo misticismo per un effetto letterario, se non si sapesse, per altra via, che Flaubert, non potendo schiacciarli con l'irruzione massiccia del superfluo, ha spesso ricorso all'astinenza, nella vana speranza di strangolare i propri bisogni. Adolescente, egli digiuna, per odio di ogni schiavitù materiale. Si ritrovano qui le prime assise della sua memoria, i morti dell'Hôtel-Dieu, il sentimento di portare un cadavere sotto la pelle; ha preso in orrore tutto ciò che è *organico*, le esigenze del corpo, e altrettanto

la crescita biologica, il movimento della vita. Alfred è sicuro di trovare in lui un'eco, quando gli scrive: «Non amo più (le donne) se non nella statuaria o nella pittura; – anche l'uomo può esservi bello, ma coloro che hanno detto a proposito della scultura che si aveva torto di rappresentarvi la vita, hanno detto qualcosa di più vero di quanto non pensassero, e di più avanzato. Io credo che la vita, così bella dovunque, non lo sia nell'uomo».\*\*\*\*\* Le prime esperienze di Gustave si uniscono alle buone lezioni del suo Maestro, per ribadirgli l'assurdità della sua tenace volontà di vivere: dobbiamo tener conto delle esigenze delle nostre carogne? Gustave non avrà nessun riguardo verso gli ignobili tessuti di cui è fatto: col puro desiderio, col commercio con le pietre preziose e col marmo, vorrebbe far entrare in sé non soltanto il vuoto tranquillo del suo Signore, ma l'inorganico. Un'inerte lacuna in un corpo di granito non sarebbe più vivere, grazie a Dio, ma *essere*.

Per *essere*, bisogna *avere*; e si è quel che si *ha*: tale è la metafisica del possidente, tale è quella di Gustave, possidente mancato. È a questo punto che ci rende testimoni del più curioso rivolgimento. Questo *essere-al-di-là-della-vita*, questa finalità senza un fine che qualificano Alfred, poiché il cadetto ne è privo, egli se l'attribuirà come lacuna sentita senza tregua: cioè a dire negativamente. Egli interiorizzerà questa mancanza come *coscienza dolorosa di mancare*: vogliamo dire che codesta negazione puramente *esterna* diviene, a sua cura, costitutiva del suo essere e che egli fa se stesso, attraverso il dolorismo, rifiuto incondizionato di codesta negazione. Egli si propone dunque, così, *nel suo essere*, come negazione di negazione, o rivolta appassionata contro l'impossibilità di essere Alfred. E siccome l'impossibile identificazione deve preoccuparsi dapprima dei mezzi per realizzarsi – non fosse che per scoprire che questi sono fuori di portata – essa si manifesterà dapprima come vano desiderio della ricchezza. Alfred, per sé, non desidera nulla: egli *ha* egli è. Quanto a Gustave, non fa difficoltà a riconoscere che codesto desiderio infinito è *immaginario*. Bisognerebbe leggere tutta intera la lettera del 20 settembre '46, in cui espone a Louise la regola imperativa della sua sensibilità. Non ne citerò che i brani essenziali:

«È qui una delle piaghe nascoste della mia natura, la piaga enorme. Io sono smisuratamente povero. Quando lo dico a mia madre... che non si rende

conto di come i bisogni dell'immaginazione siano i peggiori di tutti, ciò la ferisce; essa pensa a nostro padre che ci ha procurato col suo lavoro un'onesta agiatezza. Ebbene! io sostengo che questa è una disgrazia immensa, in ciò, che si sente ogni giorno di esser nati nella mediocrità, con istinti di ricchezza. Se ne soffre ogni minuto, se ne soffre per sé, per gli altri, per tutto...

«Sono di una cupidigia eccessiva, e nel medesimo tempo non tengo a nulla. Si venisse a dirmi che non ho più un soldo, non per questo dormirei di meno stanotte \*\*\*\*\* ... Ma la mia debolezza è un bisogno di danaro che mi spaventa, è un appetito di cose splendide che, non essendo soddisfatto, aumenta, s'inasprisce, e tende al maniaco. Tu mi domandavi l'altro giorno come passavo il mio tempo con Du Camp? Abbiamo, durante tre giorni, preparato sulla carta un grande viaggio in Asia, che dovrebbe durare sei anni e costarci, data la maniera con cui era concepito, tre milioni seicentomila franchi e qualche spicciolo... Ci eravamo montati la testa così bene che ci siamo quasi sentiti male; lui soprattutto ha avuto la febbre. Non è una sciocchezza? Ma che farci, se ce l'ho nel sangue?... Sì, avrei voluto esser ricco, perché avrei fatto delle belle cose. Avrei fatto dell'Arte pratica, sarei stato grande e bello... Assioma: il superfluo è il primo dei bisogni... Sai a che cosa ho pensato in questi giorni? A due mobili che vorrei farmi fabbricare; il primo dovrebbe esser messo in un salotto dalla volta azzurra: è un divano di pelle di cigno; e il secondo è un divano di piume di colibrì. Questo basta per tenermi occupato tutta la giornata e lasciarmi triste la sera. Non credere che io sia pigro: sono per natura attivo e laborioso... Ma ho dei balzi interiori che mi trascinano mio malgrado».

Ecco dunque l'esposto teorico della più famosa truccatura di Flaubert. Ma, per il momento, prendiamolo sul serio e vediamo che cosa ne risulta. Per prima cosa, l'uomo del necessario comincia col negarsi: è nato nella mediocrità, ma questo caso di nascita non impedisce alla sua «natura» di sfuggire per principio all'utilitarismo: egli ha istinti da ricco. L'onesta agiatezza raggiunta col lavoro, la ripudia; per il fatto di non «tenere a nulla», egli si innalza al disopra del regno della mediocrità. Insomma, non è il prodotto delle classi medie, vi è caduto per disgrazia in mezzo. Ciò che lo

caratterizza è un «appetito delle cose splendide». Tuttavia, codesti «splendori» non sono sempre – o non sempre – opere d'arte. Egli non desidera né i quadri né le statue. I palazzi, sì. Ma soprattutto le pietre preziose. Si direbbe che a questo cottimista dell'arte ripugni ritrovare, sui beni che esige, le tracce di altri cottimisti, il loro lavoro raffreddato. Sogna una bellezza quasi naturale, finalità senza scopo, che si fonda sulla rarità. Si sarà notata quella frase curiosa: «Avrei fatto dell'Arte pratica». Intende con ciò che avrebbe suscitato avvenimenti estetici: «ubriacare ogni sera il canagliume... prodigare il superfluo a coloro che hanno il necessario». Dunque, vorrebbe produrre, nella soggettività dei suoi congeneri, una trasformazione radicale che li riavvicinerebbe al superfluo, guarendoli del loro utilitarismo. E, nello stesso momento, avrebbe organizzato, con la potenza del suo oro, «spettacoli per la strada» di cui poter «intellettualizzare-godere-a-tutto-spiano». Inoltre – il contesto lo dimostra abbastanza – avrebbe introdotto dell'ordine nei suoi possedimenti. Si sarebbe fatto scenografo, giardiniere-paesaggista, modellista, ecc. Gustave vorrebbe disporre intorno a sé i propri beni e obiettivarsi *per se stesso* nell'unità che impone loro: l'ordinamento – sempre revocabile – degli oggetti superflui che lo circonderebbero gli rifletterebe la sua superfluità, ma lo contagerebbe di una finalità senza un fine. Egli interiorizzerebbe il palazzo, le gemme, il salotto azzurro col divano «in pelle di cigno»: sarebbe *lui*, finalmente inutile, designato nel suo essere dalle mercanzie che lo circondano. \*\*\*\*\*

In una parola, poiché non si definisce affatto attraverso il possesso, Gustave si definirà attraverso il *desiderio*, cioè a dire, sontuosamente e universalmente, attraverso tutto ciò che non ha. Con questo, si attribuisce, da sornione, una superiorità su Alfred: questi è sazio, Gustave sarà insaziabile. Nel primo, il vuoto è calmo; nell'altro, vi sarà una privazione ruggente. Insomma, il figlio del chirurgo primario è un ricco *ad honorem*. S'innalza al disopra della classe media, con la sua passione innata del superfluo; la vince anche sui grandi possidenti a causa della sofferenza che nasce dalla frustrazione. Abbiamo già incontrato questo in lui, nel corso della nostra inchiesta a ritroso. Si vede apparire il *Desiderio folle* a partire dal suo

sedicesimo anno; comprendiamo ora le ragioni *storiche* di questo tema così flaubertiano: il grande desiderio insaziabile è una distrutturazione dell'uomo-mezzo; è l'equivalente negativo dell'atarassia Le Poittevin. Il giovane non conosce l'opulenza che per sentito dire; non importa, egli la desidera come un nababbo rovinato può rimpiangerla. Con la medesima amarezza *dettagliata*. I segni esteriori della ricchezza, soli oggetti della sua concupiscenza, debbono essere altrettanto familiari alla sua immaginazione quanto alla memoria desolata di coloro che hanno perduto tutto dopo aver tutto posseduto. Ed è ben questo che egli afferma alla sua amante. Ed anche ad altri: lo vedremo tra poco, durante il suo viaggio in Oriente, giustificare la propria indifferenza con questo curioso paradosso: l'immaginazione degli artisti è profetica; tutto ciò che egli vede in Egitto, in Grecia, ne aveva avuto conoscenza attraverso le immagini precise che si era formato nella sua camera, prima di qualsiasi esperienza. Questa idea gli sta a cuore; la si ritroverà frequentemente sotto la sua penna, e vedremo che ha origini complesse. Ma non c'è dubbio che egli ne avesse bisogno per rendersi garante delle sue fastose bramosie: quando il desiderabile è ignorato, e il desiderio vuol farsi straziante come un rimpianto, bisogna che l'immaginario si proponga come un anticipato ricordo.

Non basta: bisogna puntare sull'infinito attraverso i beni terrestri. Da che cosa sarà manifestato? Dall'oro: non si tratta d'invidiare Alfred, e neppure il più ricco dei banchieri. Il Desiderio-rimpianto si rivolge direttamente alle favolose risorse che gli antichi Cresi ricavavano dalla schiavitù, che i principi orientali devono al servaggio, all'ipersfruttamento dei contadini. Bisogna essere Montecristo o nulla; i capitali francesi, i redditi, la rendita: tutto è, in ogni momento, *definito e limitato* da leggi economiche che egli ignora, ma di cui non mette in dubbio il rigore. Invece, quei tesori lontani, favolosi, antichi, accumulati da secoli, si reggono con le proprie forze; senza limiti e senza leggi, aumentano da soli, è l'infinito servaggio dell'innumerevole.

Ciò non basta ancora: l'alta qualità del Desiderio lo preserva, a giusto titolo, dalle sozzure organiche; non bisognerebbe che codesta ricerca sistematica del *gratuito* fosse in se stessa gratuita: essa perderebbe di colpo



la propria gravità, la propria tensione drammatica. Nulla più la distinguerebbe da un capriccio. Il bisogno, invece, è garantito dalla morte: bisogna respirare o morire. Si può trovare al Desiderio una simile cauzione? Sì: nei romanzi. Mazza, Emma, in certo modo vengono uccise dalle loro esigenze. Ma, nelle lettere a Louise, è di Flaubert stesso che si tratta. Di Flaubert che non intende morire, nonostante la sua infinita frustrazione. Rimane l'altro aspetto del Bisogno: il radicalismo. Bisogna mangiare: tutto va bene, quando ciò è possibile. Ma se dei naufraghi sulla loro zattera hanno esaurito i viveri, il bisogno rimane: *mangiare è impossibile* e tuttavia *bisogna* mangiare. Si sa che cosa hanno fatto i sopravvissuti della *Medusa* e come hanno trasformato l'universale impossibilità di nutrirsi in impossibilità di vivere limitata ad alcuni. Sostenuto da tutta la violenza di un organismo che vuol perseverare nella propria vita, il bisogno mantiene senza cedimenti la propria esigenza, quando la perfetta absurdità di questa è da molto tempo dimostrata. Per gli affamati può esservi remissione; ma la sete non abbandona la propria vittima, e neppure l'asfissia. Sembra che la vita, in questi casi estremi, si affermi furiosamente e negli spasimi, come un'assurda fiamma già soffocata dall'universo, e come un diritto permanente di ciascuno su tutta la specie.

Flaubert può completare il suo marchingegno: darà al Desiderio codesta contraddizione del Bisogno spinto all'estremo; solo e povero nella sua camera, egli arde di concupiscenza per un palazzo stravagante. È assurdo e lo sa. E tuttavia il desiderio è presente, e si erge in conoscenza di causa; propone, da se stesso, la propria impossibilità, vi si lacera, niente da fare: codesta ferita lo inasprisce, ma lo infiamma. Meglio: si calmerebbe presto se il desiderabile fosse a portata di mano. *È l'essenza del Desiderio infinito il desiderare l'Impossibile*. O, se si preferisce, l'Impossibilità cosciente di se stessa suscita il Desiderio e lo fa innalzare: è in lui come suo rigore e sua violenza, esso la ritrova al di fuori, nell'oggetto, come la categoria fondamentale del Desiderabile. In pari tempo, per la sua stessa necessità, l'assurda esigenza si afferma come diritto. Se Gustave, cosciente della propria impotenza, è da questa stessa impotenza gettato nella concupiscenza, gli è che l'uomo si definisce *come un diritto sull'impossibile*. Non vi è, in

questa strana determinazione, né malinteso né capriccio: è la nostra realtà umana ad essere così, e quand'anche l'uomo altro non facesse che trascorrere su questo mondo, bisogna che il mondo gli riconosca questo diritto. Ho detto: il mondo; l'uomo del bisogno si rivolge agli altri uomini: su questo postulato si costruirà un umanismo. Ora, l'uomo del superfluo non è un umanista; in ogni caso, Flaubert non lo è. Ma il suo universo è talmente carico di significati, col suo Dio morto, il suo Diavolo loquace, e le sue mistificanti ascensioni, tutto vi sembra così fabbricato, così impastato d'intenzioni quasi visibili, che la sostanza – essere o nulla – del Macrocosmo sembra riprodurre nella sua unità profonda i caratteri principali del microcosmo umano. La Materia, d'accordo: niente altro. Ma se l'uomo è materia pura, bisogna riconoscere che la materia, agli occhi di Gustave, si è antropomorfizzata. Così, traverso tutte le loro affermazioni assurde e sublimi, i naufraghi, andando a fondo, iscrivono o rivelano in cielo una giurisdizione metafisica, il primo principio della quale è che l'amore disperato dell'Impossibile comporta, nella sua stessa natura, il diritto di ottenerlo.

Nessuna traccia di ottimismo in ciò; nel regno di Satana tutto accade a rovescio: i diritti vi esistono, ma per esservi violati; il giovane Flaubert non si è preoccupato che di provare, con la grandezza del proprio desiderio, la sua qualità particolare; non potendo identificarsi ad Alfred, si è fatto il *negativo* del suo Signore; l'impossibilità di fondersi col suo amico si pone come suo merito e sua essenza singolare. Tuttavia – lo riconosce egli stesso – questo vuoto doloroso dell'anima è puramente immaginario. Non sono certo le «acide passioni» a mancargli, ma per far di se stesso *il nero raddoppio* di Alfred, bisogna che si sforzi di decifrarle altrimenti: si tratta, in quella gelosia, in quel furore passeggero o durevole, *di non più vedere* il prodotto di frustrazioni particolari e concluse, determinate esse stesse dalle strutture di una certa famiglia Flaubert: col soccorso del nuovo cifrario, egli si applica ad afferrare ogni sentita privazione di *qualche cosa* come il segno della sua elezione, vale a dire di una privazione quasi religiosa e che si estende a tutto. Così, per certi cristiani, l'amore che noi portiamo alle creature, mira, attraverso queste, all'essere assoluto che le ha create. Lo

schema è antico, lo sappiamo, poiché Gustave porta tracce incancellabili dell'ideologia feudale. Ma attinge qui tutta la sua forza: il minimo desiderio, l'invidia più banale, saranno, una volta per tutte, interpretati come manifestazioni del legame negativo e pio che unisce al macrocosmo troppo evasivo un microcosmo troppo esigente. Lo si vede spesso, nelle sue lettere di gioventù, trasformare su due piedi un'amarezza, nata da una vessazione, in richiamo infinito; ecco l'operazione: «Ho più paura delle punture di spillo che delle sciabolate... provo la verità di ciò assai crudelmente nella mia famiglia, dove subisco adesso tutti i fastidi, tutte le amarezze possibili. Ah! il deserto! il deserto! una sala turca! una gola tra i monti e l'aquila che stride fra le nuvole!». Monte Atlante? Monte Ararat? Asia? Africa? Poco importa: la nostalgia di Flaubert è cosmica; toglie occasione da una puntura di spillo (Hamard si propone di venire a Croisset, Achille non ha invitato suo fratello a un pranzo importante, la signora Flaubert si è mostrata paurosa e schifiltosa, ecc.), che gli dà la voglia di piantare la famiglia e andarsene per i fatti suoi non importa dove, per vestire codesta reazione negativa e difensiva di sontuosi orpelli. Del resto, per pazzie che gli sembrano, le sue aspirazioni sconcertano per la loro intima miseria, per la loro originaria aridità. Quando parla degli oggetti che appetisce, tornano sempre le medesime parole: divani in pelle di cigno, in piume di colibrì, amache in piume di colibrì. Che cos'è questo, in realtà? Niente. O piuttosto utensili mascherati, piuttosto brutti, il cui solo interesse, per lui, viene da ciò, che sono *segni* della rarità e, conseguentemente, della propria raffinatezza. Lo stesso accade per le «pietre preziose» che dice di bramare. Ma Flaubert, per l'appunto, *non era* un raffinato. Più tardi, riporterà dal suo viaggio delle bagatelle senza valore, dell'«Oriente grossolano», diranno i Goncourt. Si tratta dunque di recitare la bramosia, di «appetire» oggetti che non si conoscono – in mancanza di preparazione e di curiosità –, che non si possono né concepire né immaginare e che non si saprebbe, all'occasione, distinguere dai prodotti dell'«artigianato guidato».

Si preoccupa assai poco, d'altronde, di mascherare l'incoerenza delle proprie dichiarazioni e dei propri comportamenti. Nelle sue lettere a Louise fa alternare, secondo le necessità della causa, dichiarazioni contraddittorie:

a volte, eccolo pungolato da un'indicibile e dolorosa bramosia; e a volte scrive che la sua anima, per essere stata in altri tempi troppo concupiscente, è caduta nell'incapacità di desiderare checchessia. In effetti, nell'uno e nell'altro caso, «posa», passando dall'infinita indigenza – il suo ruolo – all'atarassia perfetta – il ruolo d'Alfred – come se, dopo l'allontanamento e poi la morte del suo amico, egli recitasse successivamente i loro due personaggi. Ma ecco qualcosa di più serio: nel momento stesso in cui vuole abbagliare Louise con brani di eloquenza che descrivono i suoi appetiti insaziabili – oro, palazzi, pietre preziose –, le dichiara che i suoi desideri sono appassiti e che non desidera più nulla se non vivere a Parigi con centomila franchi di rendita, «come tutti». Il suo folle amore del lusso lascia trasparire il suo gusto reale per le comodità.

Gli capita tuttavia di desiderare in concreto il superfluo. Ma allora, quale contrasto fra la modestia dei suoi voti e l'aria di gravità che assume per parlarne. Il 14 settembre 1846, per esempio, scrive: «Mi è stato annunciato, oggi, che tra quindici giorni riceverò da Smirne delle cinture di seta: Ciò mi ha fatto piacere. Confesso questa debolezza. Esistono così per me un mucchio di sciocchezze che sono serie». In effetti, questa stramberia, questo distacco pieno d'ironia, questa finta vergogna che gli fa chiamare «debolezza» la *qualità* di cui s'inorgoglisce, fanno sentire la stupefacente durezza dell'ambiente che lo condiziona: ci vogliono tante parole per dire che si aspettano delle cinture da Smirne e che ci se ne rallegra? Sì: ci vogliono queste parole e questa ironia, nel 1846, quando si hanno ventiquattro anni e che faticosamente ci si libera dall'utilitarismo familiare: amare un fazzoletto di seta, una sciarpa orientale, è fare della fronda. Ricostituiamo l'affermazione dissimulata sotto codeste negazioni leggere; ne risulta questo: per me, il superfluo è qualcosa di serio; sono capace di aspettare con impazienza delle bagatelle esotiche che non serviranno a nulla. Si direbbe l'eco lontana dell'orgogliosa confessione d'Alfred: «Ho dei ricordi di fatti insignificanti, forse perché ho sempre dimenticato le cose importanti». \*\*\*\*\* Agli occhi di Gustave, Le Poittevin rappresenta l'uomo di gusto. Nella misura in cui il cadetto vuol essere il negativo del più anziano, il gusto gli è indispensabile: come, altrimenti, si troverebbe egli

frustrato dai tesori *estetici* che i ricchi possiedono? Ora, il gusto è cosa sconosciuta nella famiglia Flaubert, e Gustave, lo vedremo tra poco, si lamenta, fin dal '38, di non averne. Questa è la ragione per cui *reciterà la parte* dell'esteta maledetto. In tal senso, l'influenza di Alfred avrà per effetto di spingere il suo amico a portare al massimo la propria irrealizzazione; in altri termini, il movimento personalizzante avvolge, in Gustave, un nuovo settore dell'immaginario. Lo abbiamo visto, bambino, darsi dei desideri irreali o, se si preferisce, compiacersi di immaginare delle concupiscenze che non prova affatto. Era allora una reazione alla propria situazione. Ora, questo lavoro diventa sistematico e riflettuto: non si tratta più di sognare come vien viene, ma di strutturarsi *nella propria persona*, come amatore d'arte illuminato e – altra faccia del medesimo ruolo – come dannato dell'infinito desiderio. Quando scrive: «Che cos'è il Bello se non l'impossibile?» la sua frase è a doppio senso: il Bello è ciò che non si può fare, ma è anche ciò che non si può avere.

## 2. Della gratuità come imperativo categorico

*Bisogna fare per essere.* Nel medesimo tempo in cui l'adolescente si sprofonda nell'immaginario per raggiungere il suo Signore o farsene il negativo, volge a proprio vantaggio la dubbia influenza di Alfred, per stabilire infine ciò che diverrà la sua *realtà*. Da qualche tempo Gustave ha deciso di essere un poeta. Ma egli tiene la poesia per un atteggiamento mentale; è un processo di derealizzazione che si manifesta quasi sempre come reazione difensiva: perseguitata dal reale, l'infanzia evade nella irrealtà. Questa iniziativa assomiglia a un'elevazione mistica, e lo sa Flaubert, il quale descrive il misticismo nei termini seguenti: «Vorrei proprio essere un mistico: vi debbono essere belle voluttà a credere nel Paradiso, ad *annegarsi* in nuvole d'incenso, ad annientarsi ai piedi della Croce, a *rifugiarsi* sulle ali della colomba... Avrei voluto *morire* martire». \*\*\*\*\* Le parole che impiega sono significative, la poesia è una fuga, essa trae la propria origine dalle ebetudini e può confinare con lo svenimento. Certo, egli è orgoglioso di codesti «stati d'animo» che lo

innalzano al disopra del volgare con la loro specifica *qualità*. Tuttavia, non ignora che essi non oltrepassano mai lo stadio della determinazione soggettiva, che non gli daranno mai, essendo immaginari, la minima possibilità di realizzarsi: «... Sapevo che cos'è essere poeta, io lo ero quanto meno dentro di me, nella mia anima, come tutti i grandi cuori lo sono... tutta la mia opera era in me, e io non ho mai scritto una riga del bel poema che mi diletta». L'estasi è sentita per se stessa, è l'oblio di sé, una morte squisita; Flaubert sa che essa non rappresenta che una certa maniera di vivere il suo smacco; egli non sogna dunque, veramente, di esteriorizzarla; *scrivere* il «bel poema di cui si diletta» non può, ai suoi occhi, far oggetto d'un imperativo, e ciò tanto meno in quanto è convinto che le parole lo tradirebbero.

Allo stesso modo, i suoi scritti dal '34 al '37, nati da una «ispirazione» passeggera, da una rabbia o da un'amarezza, non gli sembrano che un prolungamento delle sue agitazioni soggettive: vi si libera, vi si vendica, vi si martirizza quanto vuole; questi sogni consolidati sostituiscono l'impossibile rivolta; vi soddisfa irrealmente le sue pulsioni sessuali; l'opera emana da un autismo masturbatorio da cui essa lo libera in parte. Colpisce che Gustave abbia conservato fino alla fine della sua vita la mania di paragonare la «composizione» all'onanismo. Qualche cosa esce da lui, come sperma: non si può scrivere su comando – come non si può eiaculare a volontà. Fino a sedici anni, Gustave preferisce a tutto «l'improvvisazione»; egli scrive: «Vi è qualcosa di superiore al ragionamento, è l'improvvisazione».\*\*\*\*\* Intendiamo che egli non scrive per obbedire a un'esigenza trascendentale, ma per esuberanza. Un po' più tardi, d'altronde – in un'epoca in cui ha già profondamente modificato il suo punto di vista – vi torna su: «... giorno di stanchezza e d'angoscia – è un bisogno di scrivere e di sfogarsi e non so che cosa scrivere né cosa pensare».\*\*\*\*\* Nessun mandato: un bisogno, che egli chiama anche «istinto confuso»; una *vis a tergo* lo spinge a scrivere persino quando non ha argomenti in testa. È come una vaga germinazione e, in codesta prospettiva, l'opera, viscido frutto delle sue viscere, lo prolunga e non potrebbe conferirgli un nuovo *status*

ontologico. E, in un certo senso, ha ragione: la materializzazione dell'immaginario non ne è la realizzazione.

Ora, a partire dal 1837, tutto cambia: lentamente, certo, ma continuamente; il processo proseguirà fino alla crisi del '44, attraverso esitazioni e contraddizioni che dovremo precisare più tardi. Quello che qui ci interessa è di reperire il suo inizio: «A 15 anni, avevo certo più immaginazione di quanta ne abbia oggi. Via via che vado avanti, perdo in brio, in originalità, quel che forse guadagno in senso critico e in gusto. Arriverò, temo, a non osar più di scrivere una riga. La passione della perfezione fa detestare ciò che vi si avvicina».\*\*\*\*\* Quindici anni: li compie nel dicembre '36. La trasformazione si riallaccia dunque all'epoca dei colloqui dell'Hôtel-Dieu: regresso della potenza immaginativa, apparizione del «gusto». Egli comincia verso il '38 a parlare d'Arte.

È in questo momento che l'influsso di Alfred, o piuttosto la ruminazione piena di rancore della loro amicizia fallita a mezzo, diventa decisiva. Gustave ha voluto, con tutte le sue forze, imitare il suo Signore, essere egli stesso l'uomo del superfluo, quella graziosa finalit  senza scopo che gli pareva sfuggisse alle leggi della specie e planasse al disopra di questa. Non ha potuto: lo spirito di seriet  si   presto svegliato in lui; il figlio del chirurgo primario   stato allevato nel rispetto del lavoro intellettuale, egli non vorrebbe per niente al mondo essere un ozioso, un uomo che non fa nulla. E tuttavia, quanto   bello l'incomparabile Alfred! Tanto pi  crudelmente bello da essere inaccessibile. Si   appena sottratto; e Gustave, ulcerato ma ancora innamorato, non ha smesso di sognare un'impossibile identificazione.   allora che scaturisce l'idea, incerta e confusa, che egli a poco a poco render  esplicita. Al legame dialettico dell'avere e dell'essere, egli sostituir  quello dell'essere e del fare. Fino allora egli scriveva senza fatica, alla maniera di Milton che, se dobbiamo credere a Marx, produceva i suoi poemi come un uccello produce il suo canto. Ora, attraverso il suo doloroso legame con Alfred, per la paura che gli ispira l'immobilismo suicida di questi, eccolo rimandato all'etica dello sforzo e del merito. Gustave   un *lavoratore*; in lui, il lavoro si isola e si propone per s : «Non vi   di continuamente buono che l'abitudine d'un lavoro ostinato».\*\*\*\*\*

Egli non vede nel «*labor improbus*» l'unico mezzo possibile di riprodurre la propria vita, ma un'impresa che si deve a se stessi di portare a buon fine, col sudore della propria fronte, nel pianto, per *acquistare merito*. Solo un lavoro accanito e riuscito, quale che sia il terreno scelto, può surclassare la grossa fatica di Achille-Cléophas e di Achille. Poco male: l'uccello canterino si farà «artigiano»; metterà la morale austera dello scienziato, la coscienza professionale del medico, a servizio della pura gratuità. Alfred gli ha insegnato a rifiutare i fini umani, senza strapparli alla sua condizione di uomo mezzo. Mezzo resterà, ma non il «mezzo» d'un mezzo: egli sfuggirà al girotondo infernale dei mezzi-fini e dei fini-mezzi, se si fa mezzo unico ed essenziale di un fine assoluto, cioè a dire inumano, poiché esso non ha altro fine che se stesso. La gratuità s'impone allora come un imperativo categorico: affinché l'opera prodotta abbia in sé in maniera eminente l'impassibile immobilità di Alfred, bisogna che l'artista non abbia né motivi, né moventi *umani* di produrla. Ciò significa che i grandi dolori e le grandi collere non sono buoni consiglieri, quando si tratta di creazione artistica – ci torneremo lungamente su; essi possono strappare bei gridi, un movimento della penna, ma stoneranno nell'opera che necessita un ritrarsi dell'autore in rapporto a se stesso, vale a dire quasi una disincarnazione: allo stesso modo che, per Kant, ogni atto che nasce dalle nostre ordinarie motivazioni, anche se sembra conforme alla legge morale, cade al di fuori della moralità, così ogni invenzione che si ispira, nell'artista, al suo «*pathos*» vissuto – ed anche al bisogno di sognare – cade di fatto fuori dal dominio dell'arte. Si può proseguire nel parallelismo: per Kant il solo movente etico dev'essere determinato *a priori*, ed è il rispetto ispirato dalla legge morale stessa; ciò che invece Flaubert comincia a comprendere, è che il solo movente dell'artista dev'essere una determinazione *a priori* del *pathos*, vale a dire l'amore disperato che provoca in lui, a distanza, l'impossibile Bellezza. Non è questa una sublimazione del suo amore disperato per Alfred, l'amico impossibile? Non è uno sforzo nuovo per riavvicinarsi a lui? L'Arte, quale egli la concepisce, esige, in effetti, uno sforzo etico per innalzarsi al disopra delle passioni. Dio sa, tuttavia, quanto esse sono violente e quanto lo sconvolgono: Gustave non ignora che gli sarebbe impossibile sopprimerle e



che egli differisce in ciò – profondamente, definitivamente – dall’amico che non ne prova nessuna. Ma l’esigenza del Bello viene a trarlo d’impaccio: non è più questione per il momento di estirpargli le sue passioni, gli si domanda semplicemente, quando opera, di metterle tra parentesi, affinché l’ispirazione non provenga mai da esse. Così, nei momenti di concezione, composizione, ed esecuzione, egli *deve* raggiungere l’atarassia d’Alfred e, certo, tale atarassia non può essere che intermittente. Appena deposta la penna, il patetico torna in forze. Ma, se l’amore del Bello resta la determinazione essenziale e costante dei suoi sentimenti, se l’adolescente non dimentica mai, neanche nei peggiori disordini del cuore, di essersi *votato* totalmente, disperatamente alla Bellezza, se non cessa, mentre digrigna i denti, gode, o singhiozza, di ruminare la propria opera, le pulsioni selvagge, senza perdere della loro forza, sono colpite da una certa inefficacia: esse rimangono, ma svalorizzate, egli le subisce come mali inevitabili, ma senza lasciarsene prendere. Si ammirerà l’abilità del rovesciamento: egli raggiunge il suo amico sulle cime, poiché l’amore *a priori* – che altro non è nelle sue radici profonde se non l’amore che gli porta – gli conferisce una sorta di *atarassia ad honorem*. Ma poiché la gratuità si presenta come un imperativo, poiché esige da lui il sacrificio del suo Io, codesta atarassia prende agli occhi del cadetto Flaubert la serietà stessa che caratterizza le attività del *pater familias*, i «sacrifici» che questi s’impone per proteggere la propria famiglia, per investire una parte dei suoi guadagni nei beni immobili. In Alfred che è opera d’arte, l’atarassia è il suo scopo: tentare di giustificarla sarebbe un ricadere al livello della specie; precisamente perciò essa resta sospetta agli occhi del suo discepolo; un uomo-mezzo deve poter *giustificare* i propri comportamenti. Ora, strappandosi al lirismo romantico, facendo della gratuità una esigenza dell’oggetto, Gustave si dà una giustificazione dell’atarassia: essa rientra nell’universo dei mezzi, poiché è il mezzo necessario per l’opera da produrre. Con questo, nella prospettiva della necessità, l’indifferenza di Gustave verso i propri sentimenti gli pare meglio fondata che l’anoressia di Alfred: questa, dopo tutto, non è che un fatto: quella è un comportamento da tenersi e che si orienta verso uno scopo. Del resto, l’atteggiamento di

Flaubert non tarderà a radicalizzarsi: l'atarassia, mettendo fra parentesi la totalità della sua vita affettiva, congloba necessariamente l'Ego dell'Artista, che ne è il polo: donde quel consiglio, dato più tardi a Le Poittevin al termine della metamorfosi: «Manda tutto a farsi fottere, tutto e te stesso insieme, esclusa la tua intelligenza».\*\*\*\*\* Precetto, la cui appassionata urgenza non deve dissimularci l'intenzione condiscendente. Gustave non può ignorare che Alfred coccola il proprio io: egli prova una gioia reale nel pensare che il discepolo ha superato il Maestro, col considerare la propria persona come inessenziale, e squalificandola a profitto del lavoro. Anche lui, ora, non vuol più essere che un «io penso»; ma, mentre l'ex-Signore, praticando lo stoicismo dei Maestri, fa di questo «veicolo delle categorie» uno scopo insuperabile – bisogna arrivarvi e quando ci si è ridotti a non essere che questo, si contempla il mondo e il proprio ombelico – l'antico vassallo fa dell'«io penso» (manda tutto a farsi fottere... tranne la tua intelligenza) un'attività sintetica che guida e controlla il lavoro: insomma, il mezzo di produrre l'opera; per questa via egli sente di sfuggire al quietismo: egli penerà altrettanto e più di coloro che «servono» («pensa, lavora, scrivi, tira su la tua camicia fino alle ascelle, scolpisci il tuo marmo come il buon operaio che non volta la testa e che suda ridendo sul proprio compito»),\*\*\*\*\* egli si alienerà totalmente a uno scopo trascendente, ritroverà il progetto e il superamento, ma l'inutilità stessa della sua fatica lo fa accedere, con buona coscienza, all'universo proibito della spesa improduttiva: Alfred spende una parte dei profitti paterni e la sua propria vita *per nulla*. Gustave spenderà, *senza nessun profitto per nessuno*, le sue forze e la sua vita nel produrre costosamente splendide inanità. Non è un caso se le parole «buon operaio» tornano così spesso sotto la sua penna: la letteratura è un artigianato, la scrittura è assimilata a uno sforzo fisico: si taglia a colpi di scalpello nel marmo del linguaggio. E qual è il risultato? Un oggetto che è il proprio scopo, come Alfred pretende di essere il proprio. Così, non soltanto la negazione paziente dello schiavo penetra e trasforma l'etica del Padrone ma, più profondamente ancora, lo schiavo *produce* il Padrone.\*\*\*\*\* Gustave non si identificherà mai col proprio amico – in questo se ne sente inferiore – ma ognuna delle sue opere sarà come la ri-

creazione simbolica di lui – ciò che è una superiorità manifesta: non posso essere ma posso *generarti*, amante ingrato! La tua immobile, superba impassibilità, io la interiorizzo, non quale mia essenza, ma come quella degli oggetti inutili che usciranno dalle mie mani; la tua organizzazione singolarmente fine e delicata», io non la possiedo, poiché io sono un Flaubert, ma l'ho amata abbastanza per interiorizzarla: essa sarà lo schema direttivo delle mie imprese, la matrice da cui usciranno le mie opere. Tu hai il gusto, io no; ma lo acquisterò: *labor improbus vincit omnia*; io mi perdo perché tu sia *ad aeternum*. È forse ciò che spiega l'insistenza di Flaubert nel presentare l'invenzione artistica sotto forma di erezione; l'amante disprezzato prende la propria rivincita, facendosi il genitore dell'amato: la scrittura è la virilità di Gustave.

Resta il fatto che questa bella costruzione lascia all'inizio da parte le questioni capitali: se l'ispirazione dell'Artista non viene da Dio né dalle passioni, da dove viene? E qualora se ne rifiutasse persino il concetto, che cos'è un creatore che non è ispirato? Niente paura, Gustave ritroverà quelle passioni, esse lo condurranno fino ai limiti della pazzia. Per ora, quel che gli importa è la metamorfosi dell'oggetto letterario: esso era *traduzione* lirica, modellatura dei suoi sogni; ora nasce *ex-nihilo*, da un lavoro d'oreficeria eseguito su quelle pietre preziose, le parole. Niente trampolino, niente slanci: la caparbia; forse, alla lunga, una forma si disegnerà all'esterno, sotto alle cesellature. Il suo orgoglio gli viene dall'aver scelto la strada più difficile: produrre un oggetto «fatto di nulla». Ora, egli si permette le intuizioni estetiche del suo ex-Signore: si trovano parecchie allusioni, dopo il '42, e soprattutto dopo il '44, alla «visione artistica». Ma, là dove Alfred intellettualizza-gode-a-tutto spiano, Gustave ha la sensazione di esercitare il proprio mestiere: mettendo da parte le proprie passioni per ridurre il mondo a spettacolo, egli crea i materiali di cui si servirà la sua Arte. L'atteggiamento dell'esteta è un mezzo necessario all'Artista: forse è lì che bisogna cercare il sostituto dell'ispirazione detronizzata.

Cheché ne sia, a partire dal '38, grazie ai suoi rancori che gli permettono di liberarsi un poco del Maestro e di assumere un leggero distacco in rapporto all'insegnamento magistrale, Gustave scopre a poco a poco la

propria *realtà*: egli sarà l'Artista. Certo, non abbandonerà così facilmente la commedia del Desiderio infinito: perché essa gli è ispirata dalla sua insoddisfazione originaria e dal suo amore per Alfred. Ma il movimento della sua personalizzazione si richiude ora su due postulati: l'uno che lo conduce, una volta di più, all'essere *immaginario*, poiché, per desiderio isterico di imitare l'amato, e per riconosciuta impotenza d'innalzarsi fino a lui, Gustave tenta di fondare il proprio essere sul *non-avere*; l'altro, che, suscitato certo dall'amore, ma anche dal rancore, e dal bisogno di superare insieme l'amato e se stesso, mira a dargli un fine assoluto che, con le proprie esigenze, definisca il lavoro di lui e contemporaneamente il suo essere reale. Egli sarà l'operaio dell'immaginario – perché il solo irreale può essere pura gratuità –, colui che dà la vita per istituire dei centri di derealizzazione permanenti. Noi non consideriamo qui che le motivazioni soggettive del secondo postulato; se ne vedrà in un capitolo ulteriore <sup>\*\*\*\*\*</sup> le motivazioni direttamente *sociali*. Resta il fatto che non si tratta, né può trattarsi, che di una *domanda*: Gustave postula lo *status* ontologico dell'Artista; non lo otterrà prima di essere *riconosciuto* (da chi? altra domanda non formulata) come produttore *reale* di oggetti *irreali* e *belli* (o che si avvicinino il più possibile alla perfezione). Ciò suppone dunque una nuova figura del balletto dell'essere e del non-essere: poiché egli vuole giungere all'essere attraverso il fare, ed è cosciente di non avere ancora fatto nulla, l'adolescente è condotto contemporaneamente a *recitare* la parte dell'Artista per anticipazione, e a soffrire *realmente* di non esserlo (che cosa dunque gli prova che lo *diventerà*?). Ma codesta evoluzione concerne il rapporto dialettico di Gustave con le opere nelle quali si obietta; il suo legame con Alfred non vi sostiene che una parte indiretta e secondaria che va attenuandosi e finisce con lo scomparire. Qui non ne parleremo. <sup>\*\*\*\*\*</sup> Ciò che conta è che, nonostante l'aspetto ludico di questa anticipazione, essa riposa su un progetto saldo e preciso, le cui basi non cambieranno più e che non cesserà di arricchirsi.

*Anche* da questo punto di vista, l'influsso intellettuale di Alfred è innegabile: è attraverso lui che il bollente Gustave è condotto a fondere insieme il classicismo e taluni aspetti del romanticismo, per foggiare un'idea

nuova della bellezza. Infatti, Le Poittevin, nella sua aridità, si apparenta, tanto con le sue poesie post-byroniane che con la sua prosa, agli scrittori del Settecento. È per suo tramite, senza il minimo dubbio, che Flaubert scopre l'*Essai sur le Goût*, di Montesquieu; senza di lui, Gustave avrebbe verosimilmente trascurato l'*Art poétique* di Boileau, che veniva «spiegata» in collegio e che doveva quindi restare intaccata dalla cupa noia che distillano le spiegazioni dei testi e le recitazioni. \*\*\*\*\* E, certamente, è per essere stato modellato dal suo amico, che gli succede, studente, come ne testimonia Du Camp, di difendere con slancio il classicismo contro i suoi compagni che romanticizzavano ancora. Il gusto, il lavoro, l'oggetto artistico come fine a se stesso («Ogni poesia brilla della sua propria bellezza»), la condanna del puro lirismo e della nuda ispirazione, \*\*\*\*\* la volontà di nutrire il suo talento con la lettura e, per questa via, di riattaccarsi agli Antichi, di produrre l'opera come la quintessenza di una cultura più di due volte millenaria: ecco quel che i classici apportano a Flaubert. Ma egli rifiuta il loro umanesimo naturalistico: a questo sostituisce la misantropia tipo «Giovane Francia», e la gratuità pura del Bello, scopo inumano, idolo che divora i propri sacerdoti. Per il resto, come sappiamo, la messa tra parentesi delle passioni gli permetterà di farne il materiale dell'arte: il *distacco*, foss'anche provvisorio, dà il diritto di riprodurle. Ciò che conduce Gustave a questa definizione dell'opera perfetta: «Bisogna esser freddi come Boileau e scapigliati come Shakespeare». \*\*\*\*\* Freddi come Alfred, scapigliati come Gustave. Gelido ardore. Congelato dal linguaggio. Furori romantici, trasformati in pure apparenze dallo sguardo impersonale, impassibile del classico. Tale è, al livello della razionalizzazione culturale, il programma che corrisponde al secondo postulato amoroso di Flaubert.

Si è egli, con questo, riavvicinato all'amato? No: se ne allontana e lo sa. Non è senza malizia che consiglia a questo narcisista di mandare il suo io a farsi fottere. Ambedue si richiamano all'Arte, ma per uno dei due, il quale non è che un esteta, l'Ariel e del capitalismo familiare, l'artista è colui che è; per l'altro, colui che *fa*. Si indovina fino a qual punto i consigli di Flaubert abbiano dovuto, verso il '45, infastidire il suo ex-Signore. Per costui, le opere, ammesso che ne faccia, non saranno mai che i sotto-prodotti

del suo *essere-artista* e, sebbene il parto gli riesca penoso, egli preferisce passare sotto silenzio il momento del travaglio. Gustave si tira addosso, un giorno, questa risposta altezzosa: «Non ne voglio più sapere della gloria, che forse coglierei stendendo la mano». Con queste parole – che non sono state scelte per riscuotere simpatia – l'amico più anziano mira a ristabilire le distanze: egli plana al disopra dell'Arte e la disprezza; il cadetto resta al disotto; mobilitato da non si sa quale passione popolare, egli si affatica invano, e a malapena potrà raggiungere – nel migliore dei casi – la condizione triviale dell'orefice. Ma per Flaubert, ora, è il contrario: l'ex-Signore demerita non utilizzando i doni che la natura gli ha dato. Vi è di peggio: i suoi scritti, quando gli viene in mente di farne, non sono belli; e poi, se parla di pubblicarli, lascia scorgere una flessibilità che a Gustave non piace: «(Il mio romanzo) sarà meno lungo di quanto avevo creduto, perché voglio prima sondare il gusto del pubblico, salvo a fare una seconda Promenade de Bélial». E che? Vuol *piacere*? Se piace, finirà l'opera, e altrimenti la pianterà in asso? Che cos'è questo servilismo? A lusingare il lettore, Gustave non ci ha mai pensato: egli teme, scandalizzato, che Alfred non trasferisca in letteratura lo spirito di compromesso che manifesta nei suoi rapporti familiari e mondani. «Cura bene il tuo romanzo – risponde non approvo quell'idea di una seconda parte: mentre ti senti in vena, esaurisci il soggetto, condensalo in una sola.» Gli è che, per il cadetto – il quale si trova al livello del fare – non vi è luogo di preoccuparsi dell'approvazione pubblica: il piacere dei lettori è, ai suoi occhi – al contrario stavolta del pensiero classico – una determinazione soggettiva e dunque senza grande importanza. Ciò ch'egli vuole è *obiettivarsi* in un'opera concepita ed eseguita secondo *tecniche del Bello* che avrà provate e messe a punto lui stesso. Alfred, aristocratico dell'essere, cioè a dire della morte, non domanda ai propri scritti, tutto sommato, che di dargli le soddisfazioni accessorie della vanità.

Di colpo, in quella atarassia che metteva il suo amico al disopra degli uomini, il giovane scrittore non vuol più vedere che l'anorexia. La realtà di Alfred è la pigrizia. Peggio: non sarebbe, molto semplicemente, un borghese, come aveva sempre temuto Gustave? Subito, nel 1843, egli lo tradisce: con

un nuovo amico, Maxime Du Camp, del quale abbiamo parlato e riparleremo. Vi sarà tuttavia un riavvicinamento, l'ultimo, fra Gustave e Le Poittevin, a partire dal maggio del '44, quando Maxime fa il suo primo viaggio in Oriente. Flaubert scrive ad Alfred: «Avremmo veramente torto di lasciarci». Alfred riconosce di esser rimasto ferito dall'amicizia di Gustave per Maxime. \*\*\*\*\* Maxime, messo al corrente, è pazzo di gelosia. Scrive da Costantinopoli: «Tu hai visto il bello dove non era. Ti sei entusiasmato per cose trascurabili, e il cui lato artistico non dovrebbe far dimenticare l'orrore e il ridicolo. Hai mentito al tuo cuore, hai spietatamente scherzato su cose sacre; tu che hai un'intelligenza d'eccezione hai scimmiettato un essere corrotto, un greco del *basso impero*, come dice lui stesso; e ora, te ne do la mia sacra parola, Gustave, egli ti prende in giro, e non crede una parola di tutto ciò che ti ha detto. Mostragli questa lettera e vedrai se osa smentirmi. Perdonami, mio caro figliolo... ma l'amicizia è inesorabile e ho dovuto parlarti così». \*\*\*\*\* Una domenica del maggio '46 – la fiammata del '44-'45 si è già spenta – Flaubert sente la notizia: Le Poittevin si sposa. Egli se ne affligge profondamente. Dobbiamo credere che abbia visto nella decisione del suo antico Signore un'«apostasia» che fu per lui «qualcosa di simile alla notizia, per la gente pia, di uno scandalo suscitato da un vescovo»? È ciò che scriverà più tardi a sua madre, aggiungendo: «La morte di Alfred non ha cancellato il ricordo dell'irritazione che ciò mi ha causato». Ma io non ci credo affatto: nel '46, Gustave era lucido; del resto, l'abbiamo visto, una diecina di anni prima, nelle sue dediche, già molto diffidente: «più tardi, quando sarai sposato...». Prende la penna, la sera di quella domenica e scrive al vescovo apostata: «Disgraziatamente io ho la vista lunga, – credo che tu sia in preda a un'illusione, ed anche enorme, come tutte le volte, del resto, che si compie un'Azione, qualunque essa sia. Sei sicuro, oh grand'uomo, di non finire col diventare borghese? In tutte le mie speranze d'arte, io ti univo. È questo lato che mi fa soffrire... Sempre mi ritroverai. Resta a sapere se io ti ritroverò... Vi saranno ancora tra noi quelle idee e quei sentimenti arcani, inaccessibili al resto del mondo?...». Va da sé che codeste interrogazioni sono delle negazioni mascherate. Non dice forse, al principio della lettera, di avere «delle previsioni» in riguardo all'avvenire

d'Alfred? ed aggiunge: «Disgraziatamente io ho la vista lunga», ciò che vuol dire contemporaneamente che egli è sicuro del fatto suo e che d'altronde se l'era sempre immaginato. Non ti ritroverò! Tu sei perduto per l'Arte e per me stesso! Perderai a poco a poco quelle idee arcane che ammiravo in te, e t'imborghesirai! Ecco le profezie e le maledizioni che si nascondono sotto questa inquieta sollecitudine. E, più profondamente: «Scopro oggi che tu sei borghese, che lo sei sempre stato e mi accorgo che da molto tempo lo sapevo». No, l'apostasia di Alfred non è, per Gustave, che l'ultima di una lunga serie di tradimenti che comincia nel '38: dopo tale data, essi non hanno cessato di allontanarsi l'uno dall'altro. Pertanto l'«irritazione» di Gustave è tale che non sarà cancellata neanche dalla morte del suo amico. Nel 1863, egli fa conoscere a Laure il vero motivo dei propri furori: la *gelosia*. «Ho avuto, quand'egli si è sposato, una profondissima crisi di gelosia; è stata una rottura, uno strappo! Per me, egli è morto due volte...» In effetti, egli lo amava ancora, senza illusioni. Ma il colpo è stato di una tale violenza da provocare in lui una lacerazione interiore: è la prima morte di Alfred. Egli si sforza persino di disprezzarlo: «Il nobile Alfred è a La Neuville, dove non fa quasi niente ed è sempre il medesimo essere che tu conosci», e, il 28 aprile: «Ho visto Alfred giovedì scorso... ha sempre la medesima idea fissa, vegeta come in passato, e ancor più che in passato, in una profonda pigrizia. È deplorabile...». Seguiva un commento che ha dovuto spaventare l'editore, giacché l'ha soppresso. Per fortuna il resto è chiaro: a ventisei anni, Gustave dà un giudizio spietato sul Maestro tanto amato: vivere senza vivere significa semplicemente vegetare. La condanna è retroattiva: essa si estende, se non a tutta la vita, per lo meno a tutta la giovinezza di Alfred. Meglio, è una sentenza ontologica: Alfred voleva soltanto *essere*: ebbene, è nel suo essere che Gustave lo attacca. È una così grande fortuna per quel «poveraccio» aver ricevuto, o essersi dato, l'essere di un legume? Qualche anno prima, al tempo di matrimonio di Achille, il suo fratello minore emetteva sentenza con viva soddisfazione. Ora, le sue feroci previsioni – «diverrà un uomo assestato e rassomiglierà al polipo aggrappato agli scogli» – sono quelle stesse che egli riprende per descrivere l'avvenire di Alfred. E non è forse una vendetta, il richiedere, contro il suo antico Signore, la complicità di



Ernest? Non è *fin troppo sicuro* di trovare un alleato in quel Sostituto Procuratore – pomposo imbecille, che egli disprezza, e invidia di tutto cuore? La sentenza che emette sul suo migliore amico, in nome dell'Arte, non gode egli di farsela confermare da un altro, in nome della morale utilitaristica? E codesta complicità non è forse *intenzionalmente* che egli l'ha imposta a colui che ha osato a Parigi, dal '38 al '40, sostituirlo presso Alfred?

Quel che è certo, è che quell'anima ulcerata ha troppo sofferto nel '46 per sentire profondamente la seconda morte del suo amico. La sua lettera del 7 aprile '48 ne testimonia: egli annuncia a Maxime la morte di Alfred in questi termini: «Io l'ho sotterrato ieri...».\*\*\*\*\* L'amante abbandonata esulta: essa ha recuperato l'amante infedele. «Quando si è fatto giorno, verso le quattro, *io e l'infermiera*\*\*\*\*\* ci siamo messi all'opera. Io l'ho sollevato, rivoltato, avvolto. L'impressione delle sue membra fredde e irrigidite mi è rimasta tutto il giorno sulla punta delle dita. Egli era spaventosamente decomposto, gli abbiamo messo due sudari. Quando è stato così sistemato, rassomigliava a una mummia egiziana stretta nelle sue bende, ed ho provato non posso dire quale enorme sentimento di gioia e di liberazione per lui.» *Per lui?* Ne è ben sicuro? Certo, in una lettera a Ernest del 10 aprile, Gustave scrive: «Ha orribilmente sofferto e si è visto morire».\*\*\*\*\* Si potrebbe dunque esser tentati d'interpretare l'ultima frase nel senso più banale: finalmente egli è liberato delle sue sofferenze. Ma, oltre che questa interpretazione non terrebbe conto dell'«enormità» di quella gioia – non potrebbe trattarsi che di un semplice sollievo – è *alla morte* di Alfred, il lunedì sera a mezzanotte, che egli avrebbe sentito codesta liberazione. Osservate al contrario che la congiunzione *e*, in questa frase, riunisce un'azione e un sentimento che, a prima vista, fanno a pugni: *dopo* averlo avvolto come una mummia – e come un neonato nelle sue fasce –, *dopo* aver simbolicamente ridotto quel cadavere, ancora troppo vivo, all'impotenza, all'inerzia inorganica della *cosa*, Gustave prova, ad un tratto, un «enorme sentimento» di liberazione *per* Alfred. È dunque liberato, quel Maccabeo che ha appena insaccato? «Mi sono detto questa frase del suo *Bérial*: “Andrà, gioioso uccello, a salutare i pini nel sole nascente”, o

piuttosto udivo la sua voce che me lo diceva, e ne sono stato tutto il giorno *deliziosamente* ossessionato.» Ora, se l'anima di Alfred esiste, non è al momento della messa nel sudario che essa ha abbandonato quel corpo, ma molto prima, fin dal lunedì sera. Come mai Gustave, che ha vegliato due notti la spoglia del suo amico, leggendo e meditando, non ci ha pensato nel corso delle sue meditazioni? La verità è che la gioia e la liberazione, dedicate forse al Signore abolito, sono quelle del solo Gustave: è per questa ragione che egli le prova *dopo* l'operazione che esegue sul cadavere. Con questa egli lo *foggia* e lo restituisce simbolicamente alla sua condizione di puro oggetto. Contemporaneamente come una madre – non era lui stesso oggetto di cure per la signora Flaubert? – e come un artista che crei un *oggetto artistico*, modellando la vita sotto la luce nera della morte. Si verifica in lui, attraverso i gesti che esegue, una interpenetrazione di due simboli: Alfred si abbandona senza riserve nelle sue mani, Gustave finalmente lo possiede; scomparse quella fredda noncuranza, quella «chiarezza mentale», che li separavano e, nello stesso tempo, i dubbi sentimenti che il discepolo invidia (si è notato che, sia nella lettera a Maxime, sia nella lettera ad Ernest, Gustave non fa il minimo accenno alla *moglie*?\*\*\*\*\* Dov'era dunque costei?). Adesso, il maschio, il padrone, è l'antica schiava, è essa che agisce sul Signore assonnato, il quale ha bevuto il filtro dei lotofagi; una sola coscienza veglia, la sua; d'altro canto Gustave, così come gli psicagoghi di certe società, si sente incaricato di ricondurre Alfred al suo vero essere, che altro non è se non il nulla; con questo, il «buon operaio» fa di quella spoglia la *propria opera*: la messa nel sudario è un rito di passaggio; senza di essa Alfred non sarebbe stato che una carogna molto qualunque; Gustave, circondandola di fasce, l'ha consacrata, l'Artista si è fatto sacerdote senza cessar di agire da artista. Immediatamente, la liberazione gli irrompe nel cuore; egli è liberato dalla sua gelosia, se non dai suoi rancori,\*\*\*\*\* liberato dalle sue acide passioni, dalla sua sofferenza ancor viva. La morte di Alfred gli *dà ragione*: la strada che questi si ostinava a seguire non poteva menarlo che alla catastrofe. Gustave ha *vinto*, lo schiavo trionfante seppellisce il proprio padrone: la prova è raggiunta che il vero Artista era lui. Non stiamo a supporre per questo che Gustave si proponga di

*dimenticare* Alfred. Niente affatto: il travaglio del lutto, in lui, accade in tutt'altro modo. Le Poittevin morto si trasferisce *nel mondo immaginario* del suo amico: obbedirà alle leggi vigenti e si piegherà ai capricci del nuovo Creatore. Già nelle *Mémoires* questi aveva detto quanto «si divertiva, nelle ore di noia» coi propri ricordi: «All'evocazione di un nome, tutti i personaggi tornano, coi loro costumi e il loro linguaggio, per recitare la loro parte come la recitarono nella mia vita, ed io li vedo agire dinanzi a me come un Dio che si divertisse a guardare i suoi mondi creati». E, nella medesima opera – ci torneremo su – riconosce che non amava Maria (Elisa Schlésinger) finché essa disturbava i suoi sogni con la propria presenza inopportuna: allora ne era troppo ferocemente geloso per sentire veramente il proprio amore. Ma, due anni dopo, quando egli torna a Trouville, lei ha la discrezione di non esserci. «È allora che l'amavo, che la desideravo; che, solo sulla riva... me la creavo là, che camminava al mio fianco, parlando, guardandomi.» Così per Alfred: Gustave se ne impadronisce e lo irrealizza: lo «crea» a propria guisa; Signore dell'Immaginario, darà all'immagine amata i colpi di pollice necessari, senza temere una smentita dell'interessato. Già nella lettera trionfale del 7 aprile, si sente che il lavoro è incominciato: Le Poittevin, dal fondo del suo nulla, invia a Flaubert dei messaggi per dargli assicurazione del proprio amore e per incaricarlo di rappresentarlo sulla terra. La cagna, per prima cosa: «Essa gli si era affezionata e lo accompagnava dappertutto quando era solo». Ora, «il mercoledì, ho passeggiato tutto il pomeriggio (e essa) mi ha seguito senza che io la chiamassi». Poi, i libri: «L'ultima notte, ho letto *Les Feuilles d'automne*. Capitavo sempre sulle liriche che egli amava di più, o che avevano rapporto per me con le cose attuali». E come se questi avvertimenti non bastassero, il morto prende lui stesso la parola: Gustave ascolta la sua voce, ossessione «deliziosa», che gli ripete una frase del *Bérial*: e giacché è a questo punto, perché non farlo entrare nella santa coorte dei defunti Flaubert? giudicatene da questa «coincidenza» significativa: «(Quando lo vegliavo) ero avvolto in un cappotto che è appartenuto a mio padre e che egli non ha indossato che una volta sola, il giorno del matrimonio di Caroline». Il matrimonio di Caroline: primo tradimento, origine di tutte le catastrofi: Achille-Cléophas

vi portava quel cappotto, e poi è morto; e Caroline è morta; e Gustave se ne avvolge a sua volta mentre Alfred si decompone. Operazione chiusa. Si capisce che Flaubert vi abbia passato «due giorni abbondanti» e che abbia avuto «delle appercezioni inaudite e dei barbagli d'idee intraducibili». Di ritorno a Rouen, egli cade sul letto, dorme tutta la notte e tutto il giorno successivo. Come ha fatto dopo il suo baccalaureato; come farà dopo il suo viaggio a Cartagine: è il suo modo di chiudere le partite.

A partire da quel momento, effettivamente, Alfred disincarnato passa al rango di mito. Gustave scrive nel 1857: «Non ho mai conosciuto nessuno (e conosco parecchia gente) di uno spirito così trascendentale...». Nel 1863: «Non c'è giorno, e oso dire quasi non c'è ora, in cui non pensi a lui. Adesso conosco coloro che si è convenuto di chiamare “gli uomini più intelligenti dell'epoca”, li misuro sulla sua statura e li trovo, in paragone, mediocri. Non ho sentito vicino a nessuno di loro l'illuminazione che tuo fratello mi procurava. Quali viaggi mi ha fatto fare nell'azzurro, lui... Mi ricordo con delizia e malinconia insieme le nostre interminabili conversazioni... Se io valgo qualche cosa, è senza dubbio grazie a questo... Noi eravamo bellissimi; non ho voluto decadere».

Come si vede, lo schema è fissato di buon'ora e non varierà: nel '57, Gustave, nonostante quel che dice, non conosce molta gente; è tuttavia inteso che il suo amico è superiore a tutti i rappresentanti della specie. Nel '63, egli conosce, effettivamente, gli «intellettuali rappresentativi del suo tempo: ammetto che son meschini – si hanno gli intellettuali che si meritano – ma i Sainte-Beuve, i Michelet, i Renan, i Taine valgono abbondantemente il giovane Le Poittevin. Non importa: li si attacca al suo carro di trionfatore, perché *ciò era deciso in anticipo*. Si noterà che le terribili corse «negli spazi» si cambiano col tempo in «viaggi nell'azzurro». Il Diavolo, riscattato, torna ad essere un Arcangelo. Forse che Gustave gli dedica un culto? Niente affatto. Non c'è che da rileggere l'ultima citazione: «Noi eravamo bellissimi; non ho voluto decadere». Chi dunque potrebbe ammettere, conoscendo i primi venti anni di Flaubert, che egli scriveva per restare all'altezza del suo amico? La verità è che ha inghiottito e digerito il Maestro morto, al punto da non saper più bene distinguersi da lui. La prova c'è fornita dalla famosa

lettera del 2 dicembre '52, che manda alla Musa «cinque minuti dopo aver terminato *Louis Lambert*». Riassumendo a modo suo il romanzo di Balzac, scrive: «È la storia di un uomo che diventa matto a forza di pensare alle cose intangibili». Per aggiungere immediatamente: «Questo Lambert è, più o meno il mio povero Alfred». È un dimenticarsi che il «povero» Alfred non è *mai* diventato matto e d'altronde non pensava affatto alle cose intangibili; e anche che Balzac precisa bene che Lambert è pazzo agli occhi del mondo, ma non a quelli della sua compagna: per lei «che vive nel suo pensiero, tutte le sue idee sono lucide. Io seguo, ella dice, il cammino percorso dal suo spirito e, benché non ne conosca tutte le svolte, so tuttavia trovarmi alla meta con lui... Contenta di sentir battere il suo cuore, tutta la mia felicità è di essere accanto a lui. Non è forse tutto mio?». È un dimenticarsi, alla fine, o  *fingere* di dimenticarsi, che il narratore, in quella storia, si presenta come un antico compagno di Lambert e suo amico intimo; parla in prima persona ed è a lui che tocca l'onore di strappare all'oblio quel «fiore nato sulle rive di un abisso e che doveva ricadervi sconosciuto...». Ora, durante gli anni di collegio, la fraternità dei ragazzi era stata così grande «che i nostri compagni unirono i nostri due nomi; l'uno non si pronunciava senza l'altro; e, per chiamare uno di noi, gridavano: "Il Poeta-e-Pitagora"». \*\*\*\*\* Insomma uno solo in due, una sola vita comune, tranne che il Poeta sopravvive e testimonia per Pitagora, realizzando così, a proprio vantaggio, la simbiosi di cui parla: due uomini in uno solo, lui. Una sola vita per due, la sua. A partire di qui, il lettore Gustave può darsi alla pazza gioia: non c'era che un solo essere, nel 1836, ed era Gustave-Alfred, Pilade-Oreste, il Poeta-e-Pitagora. Leggiamo la sua lettera: egli comincia col situare Louis: è Alfred. Terza persona singolare; Alfred è oggetto. Da qui, slittamento alla prima persona plurale: unità intersoggettiva. «Vi ho trovato una delle *nostre* frasi... (le loro) conversazioni sono quelle che facevamo noi, o analoghe.» Come dev'esser rimasto colpito nella sua androginia da queste frasi di Balzac: «Non esisteva alcuna distinzione tra le cose che venivano da lui e quelle che venivano da me. Contraffacevamo vicendevolmente le nostre due calligrafie, affinché l'uno potesse fare da solo i compiti di tutti e due». Una sola calligrafia non è forse il miglior simbolo di un'unità carnale? E, d'altronde,

Balzac non dice, per definire il rapporto tra il Poeta e Pitagora: «la coniugalità che ci legava l'uno all'altro»? Nulla può turbare di più il cuore di Flaubert: la coniugalità, non è forse il legame di Henri e di Jules, quello di Deslauriers e di Frédéric? E, senza dubbio, anche qui l'*anima* è del poeta, l'*animus* dell'intelletto. Ma quel che incanta il nostro lettore è che egli può, favorito da questa simbiosi, medicare vecchie ferite dell'orgoglio. Una parola lo ha sicuramente sconvolto: «ebetudine». Egli legge, stupefatto: «E tutti a ridere, mentre Lambert guardava il professore con aria inebetita». Ecco qualcosa che gli ricorda, fulmineamente, le risate dei collegiali, quando il maestro di classe lo coglieva a sognare. Ma quel che allora lo faceva andare in bestia – vi torneremo nel prossimo capitolo – era la propria incapacità radicale di dimostrare la superiorità del sogno sulla realtà. Qui, Lambert è misconosciuto, dileggiato per una qualità incontestabile: ha la meglio sugli altri, come Alfred, per la sua intelligenza. «Ci sbrigavamo dei nostri compiti come d'una tassa imposta sulla nostra tranquillità. Se la mia memoria non è infedele, spesso essi erano di una superiorità notevole, quando era Lambert a compilarli. Ma, presi entrambi per due idioti, il professore analizzava sempre i nostri compiti in preda a una prevenzione fatale e li riservava addirittura per divertire i nostri compagni.» *Dunque*, quando si canzonava Gustave, era *per la sua superiorità intellettuale*: non era affatto un idiota di genio, come gli si faceva credere, come Alfred stesso, con la sua semplice esistenza, gliene dava la sensazione. Ma un genio e basta – ampiezza dell'immaginazione, e profondità del pensiero. Le parole che egli legge, beninteso, non fanno che placare dei fantasmi: Alfred e Gustave non si frequentavano in collegio, ma all'Hôtel-Dieu, e non hanno conosciuto l'unione deliziosa e clandestina di due amanti contro l'opinione pubblica. Resta il fatto che la scossa è stata forte, perché, nella lettera a Louise, dopo aver notato la rassomiglianza tra Lambert e il suo amico, Gustave passa dall'«egli» al «noi» e, all'improvviso, dal «noi» all'«Io». Lambert, adesso, è *lui*, è Flaubert in persona: «C'è la faccenda di un manoscritto rubato dai compagni... *che mi è accaduta*, ecc., ecc. Ti ricordi che ti ho parlato di un romanzo metafisico, in cui un uomo, a forza di pensare, giunge ad avere delle allucinazioni, in fondo alle quali il fantasma

del suo amico gli appare per trarre la conclusione (ideale, assoluta) dalle premesse (mondane, tangibili)? Ebbene... tutto questo romanzo – Louis Lambert – ne è la prefazione. Alla fine, l'eroe vuole castrarsi per una specie di mania mistica. Ho avuto, a diciannove anni, questa voglia... Aggiungi a ciò i miei attacchi di nervi, i quali non sono che slittamenti involontari d'idee, d'immagini. L'elemento psichico, allora, salta al disopra di me e la coscienza scompare col sentimento della vita».\*\*\*\*\* E, per concludere l'identificazione con Louis: «Oh! come ci si sente vicini alla follia, io soprattutto». Ma, come non afferma esplicitamente codesta identità così egli non abbandona l'affermazione iniziale: «Lambert è il mio povero Alfred». In realtà, riprende il tema sopra il piano mistico: «Questo diavolo di libro mi ha fatto sognare di Alfred tutta la notte. È forse *Louis Lambert* che ha chiamato Alfred stanotte (otto mesi fa, ho sognato dei leoni e, nel momento in cui sognavo, il battello che portava un serraglio passava sotto le mie finestre)?». Insomma gli piacerebbe di immaginarsi che il libro, per un qualche potere magico, abbia convocato il suo amico morto. Nulla segna meglio di questa lettera scarmigliata la sua implicita determinazione di recitare i due ruoli volta a volta o, se è possibile, simultaneamente: egli sarà consacrato androgino se è Alfred e Gustave nell'unità dialettica di una medesima persona. O, se si preferisce, s'egli è Gustave, depositario di Alfred. Le ultime pagine di *Louis Lambert* han dovuto inebriarlo: «La vista di Louis aveva esercitato su di me non so quale sinistra influenza. Temevo di ritrovarmi in quell'atmosfera inebriante in cui l'estasi è contagiosa. Chiunque avrebbe provato come me la voglia di precipitarsi nell'infinito, allo stesso modo che i soldati si uccidevano tutti nella garitta dove si era suicidato uno di loro nell'accampamento di Boulogne. Si sa che Napoleone fu obbligato a far bruciare quel legno, depositario d'idee giunte allo stadio di miasmi mortali. Forse accadeva nella stanza di Louis lo stesso che in quella garitta? Questi due fatti sarebbero delle prove in favore del suo sistema relativo alla trasmissione della volontà. Vi ho sentito dei turbamenti straordinari, che superano i più fantastici effetti causati dal tè, dal caffè, dall'oppio, dal sonno e dalla febbre, agenti misteriosi le cui terribili azioni infiammano così spesso le nostre teste. Forse avrei potuto trasformare in un

libro questi frammenti di pensiero, comprensibili soltanto per certi spiriti avvezzi a curvare sull'orlo degli abissi, nella speranza di vederne il fondo. La vita di quell'immenso cervello che, senza dubbio, si è incrinato da ogni parte come un impero troppo vasto, vi sarebbe stata sviluppata dal racconto di quell'essere, incompleto per un eccesso di forza o per debolezza; ma mi è piaciuto di più render conto delle mie impressioni che di fare un'opera più o meno poetica. Lambert morì all'età di ventott'anni... Non aveva voluto spesso tuffarsi con orgoglio nel nulla per perdervi i segreti della propria vita?». \*\*\*\*\*

In quei «turbamenti straordinari», provati nella camera di Louis, Flaubert avrà, senza alcun dubbio riconosciuto le «appercezioni inaudite» che egli ha «ricevute» nella camera mortuaria di Alfred e, nella tentazione del narratore: «trasformare in un libro quei... pensieri comprensibili soltanto per (alcuni) ...» non ha forse trovato come un'eco del post-scriptum della sua lettera a Maxime (7 aprile '46): \*\*\*\*\* «ho un gran desiderio di vederti, perché ho bisogno di dire delle cose incomprensibili»? Egli ha, in ogni caso, tenuto a mente la conclusione di Balzac: la vita di Louis-Alfred è uno smacco; l'infelice era incompleto per difetto o per eccesso (in verità, non può trattarsi che di una *manca*za: troppo forte per essere semplicemente un uomo, Louis-Alfred non lo è abbastanza per attingere all'angelismo o alla sovrumanià). Ma quel che piace sicuramente a Gustave è l'improvvisa affermazione di se stesso con la quale il narratore conclude: egli sarebbe stato capacissimo di «trasformare in libro» quei frammenti di pensiero, insomma di restituirli nella loro integralità, di leggere a pagina aperta in quell'immenso cervello. È ciò che pensa anche Flaubert: fondamentalmente, egli può riprendere e concludere il compito e, con questo, la propria superiorità sul cervello abolito si trova ben stabilita. Le appercezioni che egli riceve sono un mandato: ho fallito il colpo, finisci tu il *job* al mio posto. Così si spiega il «non ho voluto decadere» della lettera a Laure. È un dimenticare volutamente che Alfred non lo ha incaricato di nulla e che egli si giudicava superiore all'Arte stessa, come Lambert, il quale finisce per disinteressarsi dell'espressione medesima del proprio pensiero.



Non importa: incorporando l'essere di Alfred, Gustave ne interiorizza la gratuità: bambino, egli si sentiva in soprannumero; era una ossessione a cui egli non poteva sfuggire che gettandosi tra le braccia raramente aperte di Achille-Cléophas; respinto, egli ha conservato il sentimento di essere «di troppo» nella sua famiglia e nel mondo: egli conduce una vita senza autentica, esiste senza permesso di esistenza. Dandosi la missione di istituire Alfred, non avrà forse la fortuna di trasformare l'esser-di-troppo in esser-di-lusso? Lo vedremo ben presto ri-installare in sé, come elevate virtù, il vuoto e la noia del suo amico morto. Forse che, prima, non si annoiava? Sì, ma come un uomo qualsiasi: la noia che lo «gonfiava» era il sapore stesso della sua contingenza. Ora, vi vede i suoi quarti di nobiltà: è la prova che il suo orgoglio lo mette al disopra degli uomini. Ma il «buon operaio» non abbandonerà il proprio compito: questo vuoto è il segno della sua elezione attraverso il fine assoluto. Egli può pensare, secondo il proprio desiderio del momento, che la sua gratuità lacunare sia l'interiorizzazione dell'imperativo artistico, o che sia essa a designarlo perché sia «artigiano». Saremo colpiti dalla sua nuova superbia, se rileggiamo la sua lettera del 15 dicembre 1850 alla madre:

«Quando si vuole, piccoli o grandi, impicciarsi delle opere del buon Dio, bisogna cominciare, non fosse che sotto il profilo dell'igiene, col mettersi in una posizione tale da non restarne imbrogliati. Dipingerai il vino, l'amore, le donne, la gloria, a condizione, brav'uomo, che tu non sia né ubriacone, né amante, né marito, né fantaccino. Mischiati alla vita, la si vede male; se ne soffre o se ne gode troppo. L'artista, secondo me, è una mostruosità, qualcosa di fuori della natura».\*\*\*\*\* Ciò che questo grido d'orgoglio riassume bene: «Noi, gli artisti, siamo gli aristocratici del buon Dio». Questo cottimista delle lettere si prende, quando gli salta, per un principe. Non lo è affatto, grazie a Dio, ma vi sono momenti in cui bisogna che egli lo creda o che crepi. Alfred, *incorporated*, favorisce le sue illusioni: è l'*Altro*, in Flaubert, ad essere principesco.

La personalizzazione conquistatrice di Gustave integra dunque Alfred, secondo tre dimensioni distinte, di cui due sono immaginarie: il giovane morto è all'origine del Gran Desiderio – o privazione infinita – egli è

istituito dal suo amico e in lui, come l'essere dell'Artista – vale a dire come la sua inerte e nobile gratuità di oggetto artistico. La terza dimensione, reale o, quanto meno, in via di realizzazione, è a determinarla la gratuità dell'*opera da farsi*. Privo di tutto, superfluo per nascita e sdegnoso del necessario, Gustave *non è*, in verità, null'altro che un lavoratore dell'immaginario, cioè il mezzo di un fine inumano. Tutto accade come se, alla morte del suo amico, egli avesse deciso di restare due uomini in uno solo, una coppia che non avesse che una vita, insomma Gustave e Alfred contemporaneamente. La cosa gli è facilitata dallo sdoppiamento perpetuo del suo Ego, cioè dal passaggio permanente, in lui, dall'*Io* all'*Egli* e viceversa. Resta il fatto che la disparità della coppia è innegabile, e che è dovuta alla disparità delle condizioni sociali. La strada verso l'alto rimane chiusa all'uomo del necessario: Gustave lo sa dal '49 in poi, benché non lo dica. Vedremo nella terza parte di quest'opera che non ha potuto sfuggire alla sua classe, se non precipitandosi *al disotto di essa*, cioè, facendosi squalificare del tutto e gettare nelle spazzature, come *mezzo inutilizzabile*.

Ha imparato allora che la via verso la «sovrumanià» passa in primo luogo dal basso, presso i sub-uomini. Non importa: l'istituzione di Alfred fa di questi, per Gustave, il tutore del suo orgoglio. Il sopravvissuto accresce senza tregua i meriti dello scomparso per accrescere se stesso, suo pari agli occhi del mondo, nella stima degli altri e nella propria.

---

\* Nato il 29 settembre 1816.

\*\* Su ciò che Gustave pensava del suo padrino non abbiamo che una sola informazione: la sua lettera del 24 marzo 1837. Ernest vorrebbe leggere Byron; egli risponde: «... Potrei prendere quello di Alfred, ma per disgrazia egli non c'è, e la sua biblioteca è chiusa. Era ancora aperta ieri, ma t'immaginerai facilmente che suo padre, che è partito oggi per Fécamp, ha riposto questa chiave come quella degli altri locali del suo alloggio; perciò, *Amen*». Niente altro: ma quel «t'immaginerai facilmente» ci fa capire che l'avarizia e la meticolosità borghese dell'industriale erano argomento di scherzo per i due compagni. O piuttosto *per i tre*: come potrebbe Gustave conoscere i difetti del padre se non attraverso le confidenze del figlio? Come oserebbe canzonare quegli, se non con l'autorizzazione, o addirittura gli incoraggiamenti, di questi? Come, *in quest'epoca* (l'epoca dell'amore ardente e senza riserve del vassallo per il Signore) si permetterebbe di ricercare la complicità di Ernest contro un membro della famiglia Le Poittevin, senza che Alfred sia d'accordo? In altri termini, questi imponeva senza parere al discepolo le sue preferenze personali per gli elementi femminili della sua famiglia: sua madre, Laura. Di suo padre, il meno che si possa dire è che non lo rispettava.

\*\*\* René Descharmes fa notare che, a partire dal '42, egli era *contemporaneamente* avvocato e terzo applicato del Procuratore Generale del Re presso la Corte Reale di Rouen. E Flaubert scrive a Chevalier, il 24 febbraio di quello stesso anno: «Alfred lavora presso il Procuratore Generale e passa il suo tempo a fare degli atti d'accusa». Il 25 egli debuttava, come avvocato stavolta, «in una faccenda di furto in cui un adolescente ha rubato qualche moneta da cinque franchi». Ma le arringhe non lo interessano, dice, più delle requisitorie: «Noi non spoglieremo mai la vedova e l'orfano, ma non ce ne interesseremo per niente».

\*\*\*\* Apparso nel *Colibri* del 1837.

\*\*\*\*\* 11 settembre '42: «Ti avevo pregato di distruggere la lettera dove si trovavano i cambiamenti al mio ditirambo. Ti prego di volere annunciarmi nella tua prossima lettera se hai eseguito la tua promessa a questo riguardo».

8 dicembre '42: «È superfluo farti osservare che queste pagine non sono da comunicare a nessuno».

Senza data (verso il '44): «Se leggi tutto ciò al signor Baudry o a qualcun altro, non sia che per una sola volta, in modo che nessuno possa farne una copia e neppure ricordarsene. Questa raccomandazione è di rigore».

\*\*\*\*\* *La Promenade de Bélial* rende un suono diverso. Vi torneremo su tra poco.

\*\*\*\*\* Anche lui è follemente orgoglioso, ma il suo orgoglio è un altro.

\*\*\*\*\* Se tenta di ri-isciversi nel '46 è probabilmente in occasione del suo matrimonio.

\*\*\*\*\* Si sa di salute delicata: «Essendo sempre malato, comincio a essere stanco della vita che conduco» (28 luglio '43). E l'anno successivo deve rinunciare alla sua professione d'avvocato. È precisamente l'epoca in cui si ubriaca o frequenta i bordelli, per distruggersi.

\*\*\*\*\* «Non ti par di vedere il giorno della mia sepoltura? Eh!»

\*\*\*\*\* «Perché mai quella giovinetta che non conosco mi è rimasta in tal modo nella memoria? Non lo so, e, senza dubbio, alcune ore di più me ne avrebbero disincantato come delle altre. Ma insomma, mi compiaccio di pensarvi di quando in quando. È forse perché le ho indirizzato due poesie? e questo ricordo di lei non è che una nuova forma della vanità?»

\*\*\*\*\* «Sei stato dalla Delille? Hai rivisto la signora Alphonse? Sono delle preziose conoscenze: non ci si va che quando se ne ha voglia, senza che venga loro l'idea di restituire la visita.» Ecco la verità di questo «amore filosofico per le puttane» che <sup>Gustave</sup> attribuisce ad Alfred.

\*\*\*\*\* Roger Kempf: «La doppia scrivania», in *Cahiers du Chênevis*, ottobre '69.

\*\*\*\*\* *Ibidem*.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia. Descharmes crede di poter spiegare la crisi del '40-'45 con un amore infelice. Ipotesi puramente gratuita e che diventa comica quando il brav'uomo, nel suo desiderio di giustificarla ad ogni costo, insinua che la bella crudele fosse per l'appunto Flora.

\*\*\*\*\* Va da sé che quando i due compagni *comunicano*, il piacere è un fatto d'intersoggettività; il desiderio di ciascuno si muta in quello dell'altro e lo stesso accade degli orgasmi, se si sono intonati. Alfred si preoccupa così poco delle sue venali amanti da credersi capace di farle godere, se si degnano di farlo. Non scrive forse che va in deliquio «come una franca puttana»? Le puttane non sono franche (non è certo quel che si domanda loro) e i loro deliqui su ordinazione sono generalmente finti. Il cinico Le Poittevin cade nell'ingenuità per indifferenza.

\*\*\*\*\* Fécamp, 26 settembre '42.

\*\*\*\*\* Vedremo che Alfred scriveva assai di rado.

\*\*\*\*\* 7 giugno '43.

\*\*\*\*\* Pubblicata da Descharmes (*Promenade de Bélial*), p. 218 e datata da lui nel '43.

\*\*\*\*\* Vi torna in *Bélial*: «Vi è a questo proposito la morale degli uomini, osserva il Diavolo. Poi... vi è l'altra».

\*\*\*\*\* Per motivi che non mi sembrano decisivi e che d'altronde egli non dà per tali. Sembra più probabile – come egli l'ha pensato dapprima – che sia stata scritta nel '45. In ogni modo, la faccenda mi

sembra poco importante: sono lontano dal pretendere, come si vedrà, che l'atteggiamento positivo di Alfred abbia fatto la sua comparsa in una data precisa, e che egli lo abbia, a partire da quel momento, costantemente mantenuto. Ottimismo e pessimismo si alterneranno fino alla sua morte e, senza alcun dubbio, non hanno aspettato il 1843 per succedersi. Basta mostrare che il giovane, *all'ingrosso*, si orienta verso un'interpretazione positiva della propria esperienza: ciò che appare evidente quando si legge *Bérial*.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è sua.

\*\*\*\*\* *Ibidem*. E il punto interrogativo è suo.

\*\*\*\*\* Lettera <sup>xxxiii</sup>, p. 212: «Non ho riso, perché l'Arte al suo grado più alto non eccita né tristezza né pietà».

\*\*\*\*\* 14 aprile 1847.

\*\*\*\*\* 23 settembre 1845.

\*\*\*\*\* Colpisce il fatto che egli non abbia, neanche nei peggiori momenti della sua breve esistenza, mai dubitato del proprio genio. La sua sicurezza di sé traspare in ciascuna delle sue lettere. Eccone un esempio: il 13 settembre 1847 – ha ripreso *Bérial* – scrive: «Non leggo nulla, beninteso. Il comporre esclude questo passatempo, e quanto si meditano delle opere non ci si può occupare di quelle degli altri. Uno per volta: i modelli che ammiriamo hanno agito come noi che, *sempre per analogia*, abbiamo pure il diritto di procedere come loro quando ci occupiamo della posterità». Traduciamo: Hugo, quando scriveva *Les Feuilles d'automne*, che io ammiro in modo del tutto particolare, non si divertiva a leggere le opere dei suoi predecessori; ed io, futuro Hugo, non ho il tempo, quando compongo, di leggere le nuove produzioni di Hugo.

\*\*\*\*\* Certamente, siamo all'aurora dell'accumulazione primitiva: ben presto la concorrenza diventerà più severa, ma, per il momento, un fabbricante mira a mantenere il proprio mercato più che ad allargarlo. La meccanizzazione dell'industria tessile ha luogo spesso malgrado i proprietari di filande, in ogni caso sotto l'influenza delle crisi (1827, 1832, 1837, 1847). Del resto, la Normandia è in ritardo sull'Alsazia e persino sul Nord: 3.600 rocchetti a Rouen per una fabbrica media, nel 1834, contro 4000 a Lille. È vero che il «telaio automatico», inventato da un inglese nel 1826, è apparso in Normandia (1836) più presto che nel basso Reno, ma se ne costruiscono pochi modelli. Gli industriali, anch'essi, diffidano delle macchine: hanno paura di accrescere la disoccupazione che fomenta i torbidi sociali; in Francia, i salari restano bassissimi e l'economia della mano d'opera interessa poco; in più il «telaio automatico» abbisogna di molta forza motrice. Tuttavia, nonostante le crisi, il danaro affluisce. I progressi dell'industrializzazione, reali ma lenti, non possono assorbire, sotto forma di reinvestimento, la totalità del profitto. In questo confuso periodo, i fabbricanti, nella misura stessa in cui resistono alla meccanizzazione, hanno il potere – limitatissimo di consacrare una parte del plus-valore alle spese improduttive. La maggior parte del tempo si limiteranno a creare, per un'aumentata domanda, nuovi servizi, sempre utili, ciò che avrà per effetto la promozione e l'accrescimento delle classi medie. Non importa: la futura classe dirigente, tra il 1820 e il '30, prendeva lentamente coscienza del proprio potere di opzione. Non sarà più del tutto così sotto Luigi Filippo, quando l'accumulazione e la concentrazione distruggeranno il capitalismo familiare per sostituirvi le società anonime. Ma la «libertà di scelta» tornerà lentamente, a partire dal Secondo Impero.

\*\*\*\*\* *L'Imaginaire*, pp. 243-246.

\*\*\*\*\* Il ricorso intermittente all'immaginario non era, fino allora, che *tattico*.

\*\*\*\*\* Sta scrivendo *Bérial*.

\*\*\*\*\* È anche col ricordo dei «verdi paradisi» perduti che spiegherei la credenza poetica e intermittente di Baudelaire nella metempsicosi.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* «Sei andato... a complimentare Gautier per la sua crescente esasperazione contro i progressi della specie umana?», 6 agosto '42.

\*\*\*\*\* Descharmes, p. 222. Queste frasi figurano in una versione del capitolo <sup>IV</sup>, che Alfred ha soppresso nel manoscritto definitivo.

\*\*\*\*\* 7 giugno 1843.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, tomo <sup>III</sup>, pp. 56-58.

\*\*\*\*\* *Il nostro amico*: Louise detestava Maxime; Gustave non gli perdonava d'aver giudicato il *Saint Antoine*: è questo che significa il *corsivo*. Si sarà notato che il giovane prende la sua rivincita: occhio per occhio, dente per dente; tu hai condannato l'opera mia; mi hai obbligato a seppellirla; e io annesso la tua. Ma non può impedirsi di alterare la verità. Scrive, in effetti, nel medesimo paragrafo: «... Se mai mi domanderà quel che ne penso, ti prometto che gli dirò il mio modo di pensare per intero e che non sarà dolce. Come non mi ha risparmiato minimamente i consigli, *quando non lo pregavo affatto di darmeli*; sarà una restituzione». La sottolineatura è mia: certo, <sup>M</sup>axime ha dato a Flaubert dei consigli che non erano sollecitati. Ma il «parere» principale, quello di cui Gustave gli serba un rancore indigerito, si sa che egli è stato *pregato* in piena regola di farlo conoscere: Du Camp e Bouilhet sono stati convocati insieme a Croisset per subirvi la lettura del *Saint Antoine* e per comunicare all'autore il loro giudizio sulla sua opera.

\*\*\*\*\* Diciamo che egli *desiderava* crederlo: sarebbe stata la sua rivincita sull'amico fellone che gli aveva rubato Caroline.

\*\*\*\*\* Freud a Dora, in *Cinque Psicanalisi*: «Chi imitate?».

\*\*\*\*\* 4 giugno 1850.

\*\*\*\*\* La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Cioè a dire sulla famiglia di Achille.

\*\*\*\*\* Inizio del novembre '51.

\*\*\*\*\* È il termine di cui fa uso Baudelaire per caratterizzare Emma Bovary.

\*\*\*\*\* Kempf: articolo citato. Ricordiamoci i «fidanzamenti» di Gustave e Maxime.

\*\*\*\*\* Salvo forse in un brano ambiguo che Kempf cita senza giudicarlo convincente: «Un uomo simile (dice Frédéric di Deslauriers) valeva tutte le donne». Bisognerà vedervi l'incondizionata «virilità» di Frédéric? oppure questa confessione: essere l'amante di un tale uomo mi darebbe più godimento del possesso di tutte le altre donne, mie sorelle? Bisogna notare che nella *Education sentimentale*, Deslauriers cerca di possedere le donne che Frédéric ama. Fa fiasco con la signora Arnoux, ma riesce con <sup>Ros</sup>anette (Frédéric gli aveva permesso di tentare). Ora, non c'è dubbio che questo genere di terzetto piacesse a Gustave. Lettere inedite di Bouilhet dimostrano che questi è stato a letto con la Musa e che Gustave lo ha saputo. Allo stesso modo, Maxime è stato a letto con la moglie divorziata di Pradier, la quale non amava che Gustave, e questi gliene ha dato il permesso.

\*\*\*\*\* Queste citazioni sono fatte secondo la fotocopia degli autografi che Roger Kempf mi ha cortesemente comunicato. Le si troveranno anche, con molte altre, nel suo articolo citato.

\*\*\*\*\* A Louise, 1° settembre '52. *Correspondance*, t. <sup>III</sup>, p. 11.

\*\*\*\*\* Ci torneremo su più avanti.

\*\*\*\*\* Il quale, d'altronde, ne conviene lui stesso, poiché il titolo della sua conclusione è «Dopo tutto, perché no?».

\*\*\*\*\* Cfr. la prima *Education*: «Dovevamo abitare nella stessa casa...», ecc.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, Supplemento, 15 giugno '43.

\*\*\*\*\* In altri termini, ad Alfred non è neanche venuto in mente di pregare espressamente il suo padrino di fare quella commissione. Era atteso, e non è venuto, senza avvisare.

\*\*\*\*\* È un mettere sul medesimo piano i malesseri di Caroline (di cui non si conosceva ancora la gravità) e la malattia di Gustave.

\*\*\*\*\* Genova, 1° maggio 1845, <sup>I</sup>, 167.

\*\*\*\*\* Milano, 13 maggio 1845, <sup>I</sup>, 171.

\*\*\*\*\* Croisset, settembre 1845, <sup>I</sup>, 192.

\*\*\*\*\* A mia conoscenza, non disponiamo di nessun ritratto di lui. Ma Gustave ha tale disgusto della bruttezza, una tale attrazione per la bellezza *visibile*, che non ha potuto dedicare un tale amore se non a un giovane di vantaggioso aspetto. Non ha detto più tardi che Maupassant era l'immagine vivente di suo zio? Ora, il nipote, come si sa, era un bellissimo uomo.

\*\*\*\*\* Dedica delle *Mémoires*: «Ricordati che è un pazzo ad aver scritto queste pagine».

\*\*\*\*\* Non si è notato che Mathurin, nelle sue prime ore, riassume in sé, in maniera sorprendente i due atteggiamenti complementari di Alfred? Sapendo di star per morire, egli si uccide con l'alcool e professa un edonismo sinistro che altro non è se non una giustificazione del suicidio, nello stesso momento in cui «spingendo all'estremo il suo cinismo», raggiunge l'eternità attraverso la morte. La felicità sessuale, attraverso l'orgia demoniaca e sublime, la calma atarassia delle vette: l'attimo e l'eterno, mirandosi l'uno nell'altro, non è il ritratto stesso d'Alfred, quale Gustave poteva dipingerlo nel 1839 – cioè a dire retrocedendo di un anno in riguardo alle conversazioni dell'Hôtel-Dieu? Ciò che appartiene in proprio al cadetto Flaubert è il *pathos* del personaggio, e il suo stile «grottesco».

\*\*\*\*\* Questo, Alfred lo sa così bene, che gli scrive il 7 giugno '43: «Che ne dici della procedura in cui devi procedere con passo flaubertiano e promettere a tuo padre un rivale del suo stesso nome in un altro settore? Che ne dici del Codice Penale!?!». Naturalmente, l'intenzione è ironica, ma in due direzioni: padre e figlio sono discretamente canzonati su due piani differenti. Di fatto, Flaubert disprezza il Diritto, questo «altro settore», ma è vero che desidera rivaleggiare con suo padre o addirittura vincerlo. Per lui, l'«altro settore» è l'Arte. L'Arte – e non il Diritto – si oppone alla Scienza. Naturalmente il giovane si guarda bene dal presentare le cose sotto quest'altro angolo visuale.

\*\*\*\*\* La citazione latina è inesatta, ma resta significativa.

\*\*\*\*\* Roger Kempf mostra molto giustamente che Frédéric, Deslauriers e la signora Arnoux formano, a un certo momento, un trio dove domina l'elemento pederastico. Ma stavolta il rapporto è rovesciato: Deslauriers, turbato dalla femminilità di Frédéric, e geloso dell'amore che questi porta alla giovane donna, vuole sedurla; se la possiede, è Frédéric che egli possiederà carnalmente. Questo rovesciamento dei ruoli non cambia nulla all'allucinazione: esprime semplicemente il voto profondo di Flaubert. È questo genere di gelosia dominatrice ch'egli avrebbe desiderato suscitare in un amico virile.

\*\*\*\*\* Ciò che può intendersi in due maniere; o: «Gemetti sotto le sue carezze», ma egli non ne è apparso turbato – oppure: «Mi sono offerto ed egli ha finto di non accorgersene».

\*\*\*\*\* 8 maggio '44. Alfred si disgusta delle prostitute. Donde questa frase, abbastanza sciocca, che potrebbe servire di epigrafe per un manuale della «*distinzione*» borghese.

\*\*\*\*\* Nulla di più falso: la paura di restar senza danaro lo attanagliava. Si conoscono d'altronde le sue disperazioni del 1875.

\*\*\*\*\* Cfr. anche 7 dicembre '46: «Passiamo (Maxime ed io) il nostro tempo in conversazioni di cui quasi mi vergognerei, in follie, in sogni imperiali. Costruiamo palazzi, ammobiliamo palazzetti veneziani, viaggiamo in Oriente con scorte, e poi ricadiamo, bocconi, sulla nostra vita presente e, in definitiva, siamo tristi come cadaveri...».

\*\*\*\*\* 15 settembre '45. I fatti insignificanti che riferisce in questa lettera costituiscono, beninteso, uno spettacolo estetico: una vecchia carrozza per strada, degli amici che cantano, «le praterie coperte d'acqua».

\*\*\*\*\* *Souvenirs*, pp. 60-61. La sottolineatura è mia. Cfr. lettera a Louise Colet (27 dicembre '52): «Senza l'amore della forma, sarei forse stato un grande mistico».

\*\*\*\*\* *Souvenirs*, p. 64.

\*\*\*\*\* Ivi, p. 102.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>1</sup>, p. 17, settembre 1846. A Louise Colet.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>11</sup>, 26 luglio '51.

\*\*\*\*\* Settembre '45.

\*\*\*\*\* 13 maggio '45.

\*\*\*\*\* È l'idea stessa di Hegel, trasportata su un piano d'idealismo e di sessualità: lo schiavo, col suo lavoro, riproduce la vita del Padrone.

\*\*\*\*\* «Dal poeta all'Artista» (seguito).

\*\*\*\*\* Cfr. libro <sup>III</sup>: «La prenevrosi», interamente dedicato a ritracciarne il corso.

\*\*\*\*\* Gustave ha sempre avuto – come per Voltaire – sentimenti ambivalenti per Boileau. Nei *Souvenirs...* gli attribuisce il «gusto attico» pur preferendogli Racine, che è creatore. Nel '43, si indigna contro quel «pezzo di ghiaccio» che «ha cancellato» Ronsard. Ma, quando dà consigli a Louise, è Boileau che le porta ad esempio: «Quel vecchio parruccone di Boileau vivrà quanto chiunque altro, perché ha saputo fare quel che ha fatto», 18 settembre '52. Lo rilegge volentieri, d'altronde, «quel buon Boileau, legislatore del Parnaso».

\*\*\*\*\* *Un poema eccellente...*

*Non è di quei lavori creati da un capriccio,*

*Richiede tempo e cure...*

*Ma spesso... un Poeta senz'arte*

*Che un bel fuoco talvolta ha scaldato per caso...*

*Art poétique, Canto III, «Pléiade», p. 176.*

\*\*\*\*\* A Louise, *Correspondance*, t. <sup>III</sup>, p. 46, senz'altra precisazione di data.

\*\*\*\*\* Lettera inedita. Bibl. Naz. Parigi, N.A.F. 25 285.

\*\*\*\*\* Lettera inedita del 31 ottobre '44, collez. Spoelberch de Lovenjoul, bibl. dell'Istit. di Chantilly.

Questa lettera non è andata giù a Flaubert. Essa spiega in parte perché questi, nella precitata lettera a Louise, è passato così presto da Maxime ad Alfred, e perché si è riconosciuto un grande talento d'imitatore: gli è che Maxime gli rimproverava di *scimmiettare* Alfred.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>II</sup>, p. 81. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* *Ibidem*. La sottolineatura è mia.

\*\*\*\*\* Ripresa – a tre giorni di distanza – la formula «Io l'ho sotterrato», che figura anche in questa lettera, testimonia a sufficienza di una deliberata intenzione di recupero.

\*\*\*\*\* Con qual piacere, al contrario, accennerà, nel '53, al secondo matrimonio di questa: si ricorda un viaggio da Rouen alle Andelys, in battello, con Alfred, poi, senza transizione: «Lei era a Trouville, la moglie di Alfred, col suo nuovo marito. Non l'ho veduta». *Correspondance*, t. <sup>III</sup>, p. 332. Si sarà notata la struttura passionale della frase e quel «Lei» che sorge d'un tratto, indeterminato, e che Flaubert non determina che per farsi capire da Louise. Per lui, la signora Le Poittevin, nata Maupassant, è «lei». Niente di più. E ciò che egli vuol mostrare alla Musa e che codesta puttana è infedele ad Alfred (avrebbe dovuto restar vedova per tutta la vita) come Isabellada lo fu un giorno a Pedrillo. Ultima vendetta: neanche *questo*, l'amore duraturo d'una sposa, Alfred avrà avuto.

\*\*\*\*\* Parzialmente soddisfatti dalle manipolazioni reificanti che egli esegue sull'amato.

\*\*\*\*\* Due soprannomi, piuttosto, ciascuno dei quali basta per dipingere il carattere del bambino al quale si applica.

\*\*\*\*\* Nulla di più sospetto: Gustave, tranne che in questo brano, ha *sempre* affermato che restava cosciente durante le sue crisi.

\*\*\*\*\* Balzac, «Pléiade», t. <sup>X</sup>, pp. 455-456.

\*\*\*\*\* È quella che partecipa a Du Camp la morte di Alfred.

\*\*\*\*\* *Correspondance*, t. <sup>II</sup>, p. 268.

Convertito in ebook nel mese di febbraio 2019  
presso Nascafina servizi editoriali  
[www.nascafina.it](http://www.nascafina.it)