

PAOLA MARTINUZZI

Percezioni dello spazio nell'Éducation sentimentale

Premessa

Nella prospettiva letteraria, non univoca, del Realismo, se ci accingiamo allo studio di Flaubert cogliendone le istanze novecentesche, anticipatrici, non estraneo alle sue pagine è lo sguardo fenomenologico husserliano, con la sua percezione interiore che prevale sul mondo oggettivo e il punto di vista relativistico, soggettivo, einsteniano, che pone lo stesso mondo e il suo spazio nella dimensione di chi lo osserva. Viene così messa in dubbio quella realtà oggettiva di tipo euclideo, a lungo contemplata nell'epistemologia classica. L'*Erlebnisstrom* di Husserl avrà qualcosa in comune col flusso di coscienza di James nelle istanze narrative del dopo-Flaubert.

La "lettura" del testo flaubertiano, attraversato nelle sue pagine, mi ha portata a sentire come la multidimensionalità dello spazio, nell'*Éducation sentimentale*, viva in una particolare polifonia, che è propria di un orizzonte interiore, fluttuante, estetizzato e insieme drammatico, fortemente soggettivo, all'infinito proteso, che si scompone e ricomponde in straniate misure oniriche. Segno, questo, sensibile, di una «moderna»¹ evoluzione dei modi in cui si esprime, nell'Ottocento, il romanzo realista.

Alle soglie del Novecento, la crisi del sapere scientifico, che si assimila a una crisi della coscienza europea, investirà profondamente l'universo culturale nelle sue forme, dissolvendo, nel campo del Romanzo realista, ogni residua "verità" comtiana, ottimistica, positivista. Ne è paradossalmente anticipatore Gustave Flaubert, uno dei grandi maestri del realismo ottocentesco, maestro anche nel tematizzare, oltre la stupenda tessitura formale, quel metodo dell'*impersonalità* che vuole si obliteri la presenza soggettiva a vantaggio di una oggettività assoluta.

Si può dire che, nell'*Éducation sentimentale*, Flaubert percorra un cammino opposto alla corrente del suo tempo, naturalistica, non solo evolvendo le forme, anteriori, del realismo balzachiano, ma in evidente antitesi rispetto al coevo Zola.

Flaubert ha una posizione personale nei confronti del suo oggetto, come dice Auerbach². Nel suo romanzo si aprono i percorsi della coscienza. «Siamo posti in presenza di un duplice movimento: immaginante, da un lato, per cui Frédéric [il protagonista] si trova gettato nell'altro mondo dell'immagine; derealizzante, dall'altro lato, nella misura in cui non viene solo costituito un

¹ La definizione di «moderno», del realismo flaubertiano, è di AUERBACH (1940 [1984] 259), in *All'hôtel de la Mole*.

² *Ibid.*

mondo di fantasia entro cui il soggetto si eclissa, ma viene anche abbattuto, annientato il mondo esterno»³. Il “realismo” flaubertiano apre le prospettive del romanzo novecentesco.

In sintonia con l’idea essenziale di questa premessa, e con l’intento di verificarla, attraverso alcuni luoghi dell’*Éducation sentimentale*, dove si focalizza, nelle sue forme, la prospettiva spaziale.

³ CACCIAVILLANI (2000, 9ss.).

L'estensione dello spazio sfugge al nostro occhio, tagliata dalla linea dell'orizzonte. "Noi non cadiamo nell'errore realista, che consiste nel darsi delle direzioni nello spazio con lo spettacolo visivo"⁴.

Se bercer – s'égarer

L'*atelier* di Pellerin (I 5). Frédéric, per breve tempo apprendista pittore, lavora, stando spesso da solo, in una stanza traboccante di oggetti, colma di stampe, quadri, riviste⁵. La calma dell'ambiente, la completa solitudine, il silenzio, lo portano a sospendere il lavoro e a *contemplare*, assorto, quel luogo. ("Contemplare" presuppone la presenza di uno spazio interiore che si sovrappone alla visione oggettiva). Egli non *osserva* le opere d'arte ("osservare" è vedere con uno sguardo proteso all'esterno, neutralizzante); ne percepisce *come da lontano*, in una duplicazione dello spazio⁶ solo certi particolari, comuni, minimi, trascurabili, mentre si immerge in una sorta di «benessere intellettuale»⁷, in un moto della mente ripetuto, circolare, che con spinta interiore propulsiva, ritorna sempre al centro di una sfera immaginaria, dove segretamente è collocata Madame Arnoux. L'indicazione spaziale è intervenuta come motivo straniante della percezione reale e senza alcun traguardo siamo condotti nella sfera dell'immaginario. «La coscienza non ammette la separazione fra l'apparenza e la realtà»⁸.

Frédéric, progressivamente staccato dalla cornice dell'ambiente, cede alla avvolgente circolarità del moto interiore, che lo coinvolge sfumando i contorni e togliendo pregnanza al luogo reale e alla sua univoca configurazione. La sensazione di benessere intellettuale, nata dalla persistenza di una calma profonda, disegna un percorso che porta verso spazi invisibili, non raggiungibili, nel buio punteggiato di suoni.

La onirica concentricità, poi, si dilata: subentra una deriva dello sguardo che danza, e Frédéric, «abandonnant son ouvrage», passa dalle scaglie del muro ai ninnoli degli scaffali e ai busti coperti da un fitto velluto di polvere ammassata. Ancora, il dato oggettivo appena abbozzato si polverizza e si rifrange, non sembra aver presa negli occhi come immagine, e il paragone polverevelluto, cancellando l'inerzia dell'oggetto, riporta al centro della *cinesfera*⁹, a quella *stanza* segreta, che racchiude in primo luogo una idealizzata Madame Arnoux.

⁴ MERLEAU-PONTY (1945 [1980] 333).

⁵ Flaubert ama «la proliferazione oggettuale». «Il rischio di non esserci è sempre in agguato, minaccia di travolgerlo [...]. La fissità e la profondità della contemplazione può far scivolare la coscienza verso un altro tipo di noesi, verso un incremento di quelle facoltà visionarie di cui è ricco lo scrittore» (CACCIAVILLANI [2000, 60]).

⁶ «È una lontananza quasi cosmica quella vissuta da Frédéric, come se fosse stato esiliato in un altro mondo» (*Ibid.* 40).

⁷ Flaubert éd. par DORD-CROUSLE (2001, 115).

⁸ MERLEAU-PONTY (1945 [1980] 384).

⁹ LABAN (1966, 10ss.) Ch. I, *Principles of Orientation in Space*; Ch. II, *The Body and the Kinesphere*.

Il movimento del pensiero, ripetuto, dotato di quella sensibile direzione centripeta, è perfettamente rappresentato da Flaubert nella *comparaison* con il camminatore dei boschi, perduto «*et que tous les chemins ramènent à la même place*».

Questa danza delle forme esteriori, che si mescolano ai moti della coscienza, ritorna nel vagabondare notturno (I 5).

L'uso frequente che Flaubert fa, nelle sue pagine, dell'imperfetto, tempo fluido, che sfugge a una precisa puntualizzazione, crea un tracciato continuo che, con effetto ipnotico, rimanda allo stato interiore del personaggio.

Nelle infinite possibilità di «trace-forms»¹⁰, di «paths», di nuovi itinerari scritti nello spazio, vi è una serie incalcolabile di punti, di situazioni, «il percorso consiste in un infinito numero di apparizioni e di sparizioni, che chiamiamo *fluire* del tempo»¹¹.

Lo spazio così condensa in flussi energetici di varie, ed espressive, articolate intensità, la durata temporale.

Flaubert magicamente dinamizza la materia inerte, con percorso interiore ne esplicita le dinamiche, attraverso particolari reti semantiche, nella scelta dei verbi, degli avverbi, in particolare, giungendo così a un *impressionismo* verbale che pone la materia come «un composto di vibrazioni»¹².

E nulla è più, necessariamente, consequenziale. L'essenzialità non risiede nella continuità logica di un filo che regoli dall'esterno l'ordito dell'opera. Una nuova logica si dirama e sembra inoltrarsi nei territori inesplorati del sogno.

Così, nell'escursione al bosco di Fontainebleau (III 1), Frédéric e Rosanette vedono *scorrere* «avec un mouvement doux et continu» i fossati cespugliosi e i raggi di luce che «*traversaient comme des flèches*» il fitto fogliame. Un sentiero rettilineo compare a tratti, affiancato da erbe molli, «un chemin qui ne servait plus»; e c'è un gioco di simmetrie in questa trama di minute e imprevedibili percezioni, «de petits sentiers courbes», con ai lati pali che «*se penchaient comme des arbres morts*».

Ai crocevia, «une croix *étendait* ses quatre bras», come fosse vivente. Il verbo (*étendre*), in una intensità spaziale, racchiude qui il senso di una dinamicità drammatica, non disegna la staticità di una forma.

La luce acquista un valore “architettonico”, produce la distanza, la profondità, i volumi, ed essa stessa ha più qualità, si addensa, o evapora; cadendo a picco sulla vegetazione, «*éclaboussait*»

¹⁰ LABAN (1966, 7).

¹¹ «The path consists of an infinite number of appearances and disappearances, which we called the flux of time». (LABAN [1966, 28 Ch. III, *Exploration of the Dinamosphere*]).

¹² *Ibid.* 4, *Introduction*.

«les larges verdure», «*suspendait des gouttes argentines*», «rayait le gazon», «*jetait des taches d'or sur les couches de feuilles mortes*». Flaubert sembra così voler dare una vitalità non solo energetica ma corporea, alla profondità della luce. L'incorporeo e il materico, in un intreccio che, in antitesi al realismo, fa qui pensare al preziosismo di Moreau, si scambiano le loro qualità, in un vasto tessuto percettivo e analogico, in una dimensione onirica dello spazio.

“La sensation affective”

Les données de la vue et du toucher sont celles qui s'étendent le plus manifestement dans l'espace, et le caractère essentiel de l'espace est la continuité. [...] Sans doute cette continuité change d'aspect. [...] La vérité est que l'espace n'est pas plus en dehors de nous qu'en nous, et qu'il n'appartient pas à un groupe privilégié de sensations. Toutes les sensations participent de l'étendue; toutes poussent dans l'étendue des racines plus ou moins profondes.

Esse non sono dati isolati, come vuol far credere il «realismo volgare»¹³.

«L'*Éducation sentimentale* consiste nella proposta di nuove assiologie spazio-temporali. Lo spazio-tempo non è più monocentrico o unilineare, come in Balzac o in Stendhal, ma procede per nuclei irraggianti e relazionali, in continua espansione e contrazione, convergenza e divergenza»¹⁴.

Frédéric, a Parigi, sogna di vedere, lungo gli Champs Élysées, la *silhouette* di Madame Arnoux (I 3). Nell'ansia della sua ricerca, tutto si estende e si moltiplica, le presenze si affollano indistinte, le immagini divenute fluttuanti si perdono coi confini delle cose reali:

des femmes [...] dans *des* calèches, et dont *les* voiles flottaient au vent, défilaient *près de lui* [...]. Les voitures devenaient *plus nombreuses*, et [...] elles occupaient *toute la voie*. Les crinières étaient *près des* crinières, les lanternes *près des* lanternes.

In questa sempre ondeggiante continuità («bercement insensibile»), si addensano altri particolari più minuti, parti minime di un insieme, «*les étriers...*, *les gourmettes...*, *les boucles*» coi loro punti luminosi. Lo sguardo vagante di Frédéric giunge infine alle «*têtes féminines*». Una folla anonima, senza volto, lo sommerge, lo cancella, rinnovando la sua intima sensazione di dispersa lontananza; eppure, «*près de lui*» passano infinite carrozze, e innumerevoli teste di donna.

Questa multipla rifrazione della figura femminile nello spazio urbano non fa che accentuare l'assenza dell'unica forma ricercata e inseguita; emerge questa assenza, nell'inseguimento, e così

¹³ BERGSON (1970, 332s.; 350).

¹⁴ CACCIAVILLANI (2000, 22).

dalla fuorviata percezione nasce l'intimo sgomento, l'incentivo al rifugio nella memoria, dove continua a cercare.

Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons *mille et mille* détails de notre expérience passée. Le plus souvent, ces souvenirs déplacent nos perceptions réelles. [...] Conscience et matière, âme et corps entr[ent] ainsi en contact dans la perception¹⁵.

Una presenza evocata può durevolmente permeare lo spazio, divenuto memoria, dove essa era stata reale. «Quand il fut remonté dans son cabinet, il contempla le fauteuil où elle s'était assise et tous les objets qu'elle avait touchés. Quelque chose d'elle circulait autour de lui» (II 3). Frédéric *contempla* il luogo che ha appena lasciato Madame Arnoux. La *contemplazione* è un modo estatico di accedere all'aura della sacralità. In tutto il romanzo, questa sacralità traccia un campo semantico riferito a Madame Arnoux, figura femminile da Frédéric ammirata nella sua veste di madre e vista come un'icona sacra.

Gli oggetti, la stanza, diventano il veicolo attraverso cui il ricordo e il presente, l'assenza e la presenza, vengono messi a contatto, come in un atto magico, nel pensiero. Una carica di affettività pervade lo spazio esterno («la *caresse* de sa présence durait encore») che assume la connotazione di cosa vivente, adatta a ricevere il tocco di quella carezza e a conservarne il sentore, mentre Frédéric è sommerso da «flots de tendresse».

Talora, questa *tenerezza* muta oggetto, in Frédéric, nei momenti in cui la sua emotività viene coinvolta nella vicenda storica. Ecco, allora, uno sprazzo improvviso di entusiasmo per la proclamazione della Repubblica, dopo le giornate rivoluzionarie. È il febbraio del 1848. L'intreccio della Storia sfiora l'ordito profondo della "coscienza" senza lasciarvi un solco durevole, se non nell'analogia di uno scacco generazionale. Si tratta di un coinvolgimento avvenuto per riflesso, in cui Frédéric appare spettatore "inetto" e passivo; di un trasporto effimero che trova il suo corrispettivo nell'intensità visiva e prospettica delle immagini, assai più che in un movente emergente, etico; esso è destinato a diradarsi come quegli «énormes tourbillons de fumée noire, qui emportaient des étincelles» sopra il Palais Royal (II 1). È l'aria, carica di polvere da sparo, ad assumere una valenza aggressiva: «la sonnerie des cloches faisait, au loin, comme des bêlements effarés». In questo spazio "estetico", in questo poetico e non eroico «air orageux», Frédéric, esaltandosi, può sentirsi per un momento vicino all'umanità intera e fare anch'essa partecipe di quel rigurgito di sentimenti nato dalla tenerezza amorosa: così, Frédéric «sentit bondir son sang gaulois» (c'è una sfumatura ironica in questa asserzione), e «frissonnait sous les effluves d'un [...] *attendrissement* suprême et universel».

¹⁵ BERGSON (1970, 184; 352).

La prosa fortemente venata di poesia che Flaubert usa per descrivere gli alberi della foresta di Fontainebleau (III 1) ripropone il motivo estetizzante, che nello stile di Flaubert accompagna sempre la corrispondenza fra mondo esterno e stato interiore del personaggio (punto focale privilegiato della sua narrazione). Si trasformano ancora i dati oggettivi; c'è analogia, qui, fra vegetazione e opera d'arte, e trasfigurazione degli elementi naturali; le piante sono plasmate scultoreamente come statue, producono musica, danzano. In primo piano, non è tanto visibile il loro profilo esteriore, quanto una sorta di intenzionalità interna, posseduta, vivente, che caratterizza ogni presenza vegetale e che la mette in comunicazione dinamica ed espressiva con lo spazio che la circonda. Il movimento che ciascuna di queste forme vegetali genera (espresso da verbi indicanti dinamicità: *se hérissier, s'incliner, se balancer, se courber, s'étirer, s'étreindre, se lancer*) non isola, ma compone un insieme.

La séparation entre la chose et son entourage ne peut être absolument tranchée; [...] l'étroite solidarité qui lie tous les objets de l'univers matériel, la perpétuité de leurs actions et réactions réciproques, prouve assez qu'ils n'ont pas les limites précises que nous leur attribuons¹⁶.

Puis venait une file de minces bouleaux, inclinés *dans des attitudes élégiaques*; et les pins, symétriques *comme des tuyaux d'orgue, en se balançant* continuellement, *semblaient chanter*. Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui *se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient* les uns les autres, et [...] pareils à des torsos, *se lançaient avec leurs bras nus* des appels de *désespoir*, des menaces *furibondes*, comme un groupe de Titans immobilisés dans leur *colère*.

I gruppi architettonici, scultorei, coreografici presenti nel paesaggio di Fontainebleau, compenetrandosi si amalgamano in un insieme che produce senso, e un eccesso di senso, che è poesia. «Ce qui est donné, c'est la totalité des images du monde matériel avec la totalité de leurs éléments intérieurs»¹⁷.

Anche la Parigi degli eventi, delle barricate del giugno, (la città del suo "patriottico" *attendrissement*) è sentita da Frédéric come spazio da *contemplare*, non come luogo dell'essere o dell'agire storico.

Dopo il sacco delle Tuileries (III 1), la città è caduta in un silenzio abnorme, rotto e pervaso da rumori non consueti, lontani: il galoppo delle staffette, il rombo «sourd et formidable» dei cannoni in marcia. «Ces bruits [...] semblaient même élargir le silence, qui était profond, absolu, – un silence noir».

¹⁶ *Ibid.* 344.

¹⁷ *Ibid.* 187.

All'orecchio di Frédéric (l'imperfetto segnala ancora una distanza che sfuma nel sogno il momento reale) i suoni paradossalmente allargano il silenzio, ne estendono la portata drammatica, dilatando la dimensione spaziale. Le vie di Parigi diventano un territorio di confine fra la vita e la morte («absolu»), in cui le presenze che dovrebbero essere reali, segni tangibili dello stato di guerra, perdono consistenza, si spostano come se fossero senza peso, spettrali: «des hommes en blouse blanche abordaient les soldats, leur disaient un mot, et s'évanouissaient comme des fantômes».

Percezione e immaginazione

È molto frequente che in Frédéric l'attenzione per ciò che lo circonda si affievolisca, al punto di cedere il posto alla produzione di immagini autonome, collocate in uno spazio irreali, veicolo di una evasione e di una fuga del personaggio. Questa evasione Frédéric ama fantasticarla portando con sé, coinvolgendo l'immagine di Madame Arnoux.

Quand il allait au Jardin des plantes, *la vue d'un palmier l'entraînait* vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées (I 5).

«Le fantasie possono comparire tra i vissuti (Erlebnisse) dell'intenzionare percettivo rivolto a reali oggetti del mondo, senza connessione con questi, dirigendosi ai *ficta*»¹⁸. E l'oggetto contemplato si pone fra il suo «orizzonte interno» e un «orizzonte esterno indefinitamente aperto di oggetti coesistenti»¹⁹.

Dalla palma reale, percepita, il pensiero scivola verso spazi di fantasia, non determinati nelle loro parti come può essere per quelli reali: come in una favola, Frédéric e Marie viaggiano su dromedari in «paesi lontani» (senza nome), attraversano «arcipelaghi blu». I plurali allargano i confini e la dimensione delle immagini, le fanno sconfinare le une nelle altre, senza legami causali, producono «contaminazioni»²⁰ creando non una successione, ma una composizione disarticolata. Dal deserto, agli arcipelaghi, ai paesaggi (greci?) disseminati di rovine in cui inciampano i muli che portano Frédéric e Marie: il paesaggio è mutevole, instabile, incoerente: accanto al dromedario, l'elefante; accanto agli yacht, i somarelli. Questa «evasione» si definisce, nelle immagini di Frédéric, con una intensità sentimentale che assume una connotazione marcata, una carica particolare.

¹⁸ HUSSERL (1948 [1960] 183).

¹⁹ *Ibid.* 28.

²⁰ SARTRE (1940 [1964] 145).

«Il résolut de la posséder à lui seul, et d’aller vivre ensemble *bien loin, au fond d’une solitude*; il cherchait même sur quel lac *assez bleu*, au bord de quelle plage *assez douce*» (II 3).

«Lo spazio in immagine ha un carattere molto più qualitativo dell’estensione della percezione: ogni determinazione spaziale dell’oggetto in immagine si presenta come una proprietà assoluta»²¹.

La *lontananza* ricercata dalla mente è assoluta: non solo si vuole senza legami con altri luoghi, ma è «au fond d’une solitude», in fondo a un eremo – iperbole romantica, che porta con sé l’intensificazione del «blu» e del «dolce». E le fantasie romantiche agevolmente attingono dalla memoria letteraria di Frédéric i paesaggi spagnoli (Mérimée?), svizzeri (Rousseau?), o l’imprecisato «Oriente»²² (Hugo?).

L’autoesaltazione di Frédéric si può compiere solo nell’immaginazione, ad occhi chiusi e in quel «palazzo» irreal della sua vita sognata. Aprire gli occhi e vedere il luogo esatto in cui si trova («au bas de la côte de Sourdun» – sta tornando da Nogent, a Parigi) lo delude e lo indispettisce («il fut indigné»); la carrozza procede troppo lenta verso la città, e questa lentezza allontana immediatamente la vertigine del suo rapimento. Gli spazi reali scorrono ai lati della vettura, e Frédéric, pur osservandoli, li deforma, li trasfigura, come se stesse sognando.

Il n’apercevait au-delà que les crinières des autres chevaux qui ondulaient *comme des vagues blanches*; leurs haleines formaient un *brouillard* de chaque côté de l’attelage. [...] Le four d’un boulanger projetait des lueurs d’*incendie*, et la *silhouette monstrueuse* des chevaux courait sur l’autre maison en face.

L’onorica metamorfosi si realizza con la moltiplicazione, l’ingigantimento, l’intensificazione, e dalla percezione, si giunge a una sorta di allucinazione.

«In una percezione, ogni cosa si dà come quel che è; il che significa che occupa una posizione rigorosamente definita nel tempo e nello spazio e che ognuna delle sue qualità è rigorosamente determinata: è il principio di individuazione». «Non può essere essa stessa e altro contemporaneamente»²³.

Questa attenzione percettiva, che individua ogni cosa e ogni elemento di essa con la loro specifica funzione, in relazione strumentale con l’“orizzonte” in cui sono inserite, è tipica del romanzo realista di Balzac, che intesse reticolati significanti che collegano oggetti, luoghi, persone, eventi sociali e storici.

²¹ SARTRE (1940 [1964] 199).

²² Flaubert éd. par DORD-CROUSLE (2001, 255).

²³ SARTRE (1940 [1964] 143).

In Flaubert, invece, si verifica un paradosso che coinvolge l'*oggettività* e l'attenzione per l'interiorità, scombinando le regole della scrittura realista.

Nel pensiero di Frédéric, osserviamo, sono frequenti gli slittamenti dal piano percettivo, che "osserva" e "apprende" gli oggetti analizzandoli, a quello immaginativo, che astrae dallo spazio reale l'oggetto, ponendolo «al centro della coscienza», con un «atto sintetico»²⁴. L'immagine, dice ancora Sartre, è «il limite superiore verso cui tende l'affettività quando cerca di rendersi conto di sé»²⁵.

Nel romanzo di Flaubert, il mondo esterno viene recepito e filtrato attraverso un'attivazione dell'affettività del personaggio. Ma allo stesso tempo (il romanzo è scritto in terza persona), questa operazione viene fatta dalla voce del narratore, che può oggettivizzare tutto, anche i sogni, essendo esterna al personaggio. La focalizzazione interna non cede il posto al flusso di coscienza, ma rende visibili le analogie fra la ricchezza concreta, assidua, pregnante, oggettuale, presente nell'ordito della narrazione, e lo spazio interno della coscienza. Proprio questa assidua interferenza di uno spazio interiore toglie all'oggettività ogni sicurezza della sua riproducibilità, nelle forme in cui si bilancia e struttura il romanzo dell'Ottocento realista. È lo spazio interiore ad assorbire il mondo, con le innumerevoli, tangibili cose che lo affollano. Esse non perdono la loro consistenza, non si rarefanno nello spazio interiore. Ma quella di Flaubert è la concretezza dei sogni, puntualizzante, in cui nessun dettaglio cessa di esistere.

Nelle fantasticherie di Frédéric, come sottolinea Genette, l'immagine non si scarnifica, «non viene meno la precisione dei particolari». L'«eccesso di presenza materiale in visioni che dovrebbero essere del tutto soggettive, e in cui la verosimiglianza esigerebbe invece evocazioni vaghe, imprecise, inafferrabili, è uno degli aspetti più marcati dello stile di Flaubert»²⁶.

Il cofanetto

Marie, che è stata collocata da Frédéric «en dehors des conditions humaines», adempie, nel romanzo, al suo ruolo di santità (II 3). Figura sublimata, «une sorte de paradis sous forme humaine» (II 6), il suo corpo è un luogo d'ombra, segreto. («Il ne pouvait se la figurer autrement que vêtue, tant sa pudeur semblait naturelle, et reculer son sexe dans une ombre mystérieuse», I 5). Anche il nome – Marie – possiede una "estensione" spaziale mistica: «semblait contenir des nuages d'encens, des jonchées de roses» (II 6).

²⁴ *Ibid.* 24.

²⁵ *Ibid.* 117.

²⁶ GENETTE (1966 [1973] 206s.).

Madre e Madonna, è venerata accanto ai suoi figli, e «tous ses mouvements étaient d'une majesté tranquille» (II 2, p. 224).

Nell'*Éducation sentimentale* c'è un oggetto che nel suo segreto simbolizza il personaggio di Marie. Esso racchiude lo spazio più piccolo e nello stesso tempo più vasto del romanzo: si tratta del «coffret à fermoirs d'argent», «un cadeau [d'Arnoux], un ouvrage de la Renaissance». Compare quando Frédéric è invitato per la prima volta a casa degli Arnoux (I 4, p. 104); è collocato nel *boudoir* che è in fondo alla casa, un luogo riservato, rischiarato da un lume lattiginoso. A rinforzare il senso di una raccolta segretezza, Flaubert aggiunge che attorno al cofanetto «des choses intimes traînaient: une poupée au milieu de la causeuse, un fichu contre le dossier d'une chaise, et, sur la table à ouvrage, un tricot de laine». Tutti gli oggetti formano insieme un quadro «paisible, honnête et familier», compongono un universo femminile che si dispone attorno al *coffret*, nucleo indecifrabile, spazio chiuso e segreto.

Flaubert non dedica molte parole alla descrizione di questo oggetto: non ne dirada il mistero.

C'è «omologia tra la geometria del cofanetto e la psicologia del segreto», dice Bachelard. «Nel cofanetto si trovano le cose *indimenticabili*. [...] Il passato, il presente, un avvenire sono condensati lì: il cofanetto diventa in tal modo la memoria dell'immemoriale. [...] Ogni gran ricordo – il ricordo puro bergsoniano – è incastonato nel suo piccolo cofanetto. Non si *vuole* comunicare il ricordo puro, immagine che appartiene soltanto a noi. [...] Ogni segreto ha il suo cofanetto, e tale segreto assoluto, ben celato, sfugge ad ogni dinamismo. [...] Intorno a certi ricordi del nostro essere, noi abbiamo la sicurezza di un *coffret* assoluto. [...] Lo scrigno, il cofanetto soprattutto, di cui si acquista una più completa padronanza, sono *oggetti che si aprono*. Quando il cofanetto si chiude, viene restituito alla comunità degli oggetti e prende il suo posto nello spazio esterno». Ma quando viene aperto, emerge la sorpresa: «il fuori è cancellato d'un tratto, [...] non significa più niente e perfino le dimensioni e il volume, supremo paradosso, non hanno più senso, perché si è appena aperta una dimensione: la dimensione dell'intimità», che pervade lo spazio esterno, che può essere «infinita»²⁷.

Dice Jean-Pierre Richard: «non giungiamo mai al fondo del cofanetto»²⁸. Bachelard cita anche Charles Cros che nel *Coffret de santal (Poèmes et prose)*, così osserva: «una volta chiuso il cofanetto, il poeta suscita una vita notturna nell'intimità del mobile» e, mentre tutto attorno tace ed è fermo, «alcuni personaggi di taglia e di aspetto insoliti vengono fuori»²⁹. Ci sono dei mondi, nel *coffret*. Interno ed esterno si invertono.

²⁷ BACHELARD (1957 [1975] 107; 111s.).

²⁸ J.-P. Richard citato da BACHELARD (1957 [1975] 111).

²⁹ *Ibid.* 111s.

Ma la realtà è smagante; può involgarire una immagine preziosa, togliere ogni misticità a un reliquiario. Portato da Arnoux nella casa di Rosanette (II 6), il *coffret* d'argento, posto in anticamera, alla vista di tutti, è spudoratamente messo in mostra «entre un vase plein de cartes de visite et une écritoire», in uno spazio desacralizzato, antitetico rispetto alla segretezza del *boudoir*. Frédéric, che pure era tentato di aprire l'oggetto prezioso, tanto vicino al sogno della sua vita, da tenerne prigioniero tutto il segreto, non osa toccarlo, sentendo nell'atmosfera che ora lo circonda, «comme le scandale d'une profanation».

Questa emozione di Frédéric è ancora più forte nell'episodio della vendita all'asta dell'arredo di casa Arnoux (III 5). «Le partage de ces reliques, où il retrouvait confusément la forme de ses membres, lui semblait une atrocité, comme s'il avait vu des corbeaux déchiquetant son cadavre».

Il *coffret* viene messo davanti ai rigattieri e la nuova profanazione dell'oggetto continua ad animare nella mente di Frédéric una metafora sulla morte. Irrimediabilmente chiuso, in questa vicenda il *coffret* è come un oggetto funebre, un'urna («ne pas dépouiller les morts de leurs secrets»); e «un gran freddo» può attraversare il cuore quando «le marteau d'ivoire s'abattit», come nella chiusura di una bara, e l'oggetto è aggiudicato a Mme Dambreuse.

Il *coffret* resta dunque emblematico del personaggio a cui era appartenuto e al quale è stato sottratto. Continua a conservare il suo segreto che non invade lo spazio esteriore, rendendolo infinito. Questa stretta appartenenza perdura anche dopo la vendita dell'oggetto che Mme Dambreuse porta via con gran fretta, «comme un voleur». Risulta ancora evidenziato il contrasto con Madame Arnoux. Rimanendo chiuso, quel cofanetto conserva e racchiude sempre l'essenza, qualcosa del modello femminile idealizzato di chi riservatamente, gelosamente, lo aveva posseduto; («les affections profondes, osserva con focalizzazione esterna lo scrittore, ressemblent aux honnêtes femmes, elles passent dans la vie les yeux baissés», II 3).

Possiamo vedere condensato in questo simbolo un significato dell'intera opera; l'importanza del non-visibile, del non-reale, dell'*immaginario* che sfugge all'ipotesi conclusiva.

Dice Bachelard: «vi saranno sempre più cose in un cofanetto chiuso di quante se ne potranno trovare in un cofanetto aperto. La verifica condanna a morte le immagini. *Immaginare* sarà sempre più grande che vivere. Il lavoro del segreto procede senza fine dall'essere che nasconde all'essere che si nasconde. Il cofanetto è una prigione di oggetti ed ecco che il sognatore si sente nella prigione del proprio segreto. Lo si vorrebbe aprire e ci si vorrebbe aprire»³⁰. E qui tocchiamo l'intensità maggiore da contrapporre alla "positività". «Il nascosto nell'uomo e il nascosto nelle

³⁰ *Ibid.* 113.

cose» appartengono «alla medesima topo-analisi, non appena si penetri nella strana regione del superlativo»³¹.

Troviamo in Flaubert una misura di *realismo* alternativa al Realismo: quello sconfinamento nello spazio dell'immaginario che non ammette una neutralizzata visione.

Paola Martinuzzi

Università di Venezia

Dipartimento di Studi Europei e Postcoloniali

Dorsoduro 1405

I – 30123 Venezia

paolam@unive.it

³¹ *Ibid.* 113.

Riferimenti bibliografici

Auerbach, E. (1940) *Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern. A. Francke (trad. it. [1984]) *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino. Einaudi.).

Bachelard, G. (1957) *La poétique de l'espace*. Paris. PUF (trad. it. [1975] *La poetica dello spazio*. Bari. Dedalo Libri).

Bachelard, G. (1960) *La poétique de la rêverie*. Paris. PUF (trad. it. [1972] *La poetica della rêverie*. Bari. Dedalo Libri).

Bachelard, G. (1966) *L'intuition de l'instant*. Paris. Gonthier (trad. it. [1973] *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*. Bari. Dedalo Libri).

Bachelard, G. (1967) *La psychanalyse du feu*. Paris. Gallimard (trad. it. [1973] *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*. Bari. Dedalo Libri).

Bergson, H. (1970) *Matière et mémoire* (1896). In *Œuvres*. Ed. par A. Robinet. Paris. PUF.

Cacciavillani, G. (2000) *La coscienza immaginante nell' "Educazione sentimentale"*. Rimini. Panozzo Editore.

Cacciavillani, G. (a cura di) (2003) *Spazi di memoria*. Venezia. Cafoscarina.

Collot, M. (1989) *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris. PUF.

Dord-Crouslé, S. (éd.) (2001) *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale*. Paris. GF Flammarion.

Genette, G. (1966) *Silences de Flaubert*. In Id., *Figures*. Paris. Editions du Seuil. 223-43 (trad. it. [1973] *Silenzi di Flaubert*. In *Figure I. Retorica e strutturalismo*. Torino. Einaudi. 203-22).

Husserl, E. (1948) *Erfaung und Urteil*. Hamburg. Claasen & Goverst (trad. it. [1960] *Esperienza e giudizio*. Milano. Silva).

von Laban, R. (1966) *Choreutics*. Ed. by Lisa Ullmann. London. Macdonald & Evans.

Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris. Gallimard (trad. it. [1980] *Fenomenologia della percezione*. Milano. Il Saggiatore).

Sartre, J.-P. (1940) *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris. Gallimard (trad. it. [1964] *Immagine e coscienza: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino. Einaudi).