

## FLAUBERT/ ARBASINO

Lo spirito critico come tale, perché non  
potrebbe, esso, suggerire invenzioni  
critiche cariche di mordente, e  
sorprendenti?  
Non può inventarle per se stesso?  
Non vi è invenzione anche della critica?  
L. Anceschi

Allora Flaubert aveva ragione! E com'è giusto che il 'jeu de massacre' del romanzo tradizionale cominci proprio quando l'autore di *Madame Bovary* ne affida il corpo ancora caldo a due esecutori testamentari finti-dissennati come Bouvard e Pécuchet, perché fra le loro manacce giudiziosamente incompetenti si spacchi da tutte le parti, si spalanchi in tutte le direzioni, a tutte le possibilità, proliferando selvaggiamente, procedendo per accumulo e congerie di frammenti, disponendosi a tutti i significati probabili, senza chiudersi nessuna strada, inglobando i materiali più sfacciatamente eterogenei<sup>1</sup>.

Così ugualmente «procedendo per accumulo e congerie di frammenti», Alberto Arbasino commenta la genesi del suo romanzo *Fratelli d'Italia*, (anch'esso, come *Bouvard et Pécuchet*, «pentolone e millefoglie, 'sistema smisurato' e 'mostruosa nebulosa' e Festino di Sardanapalo, 'summa', elenco, deposito, *anatomy*») in quel *journal du roman* che solo la dimensione (cospicua dell'uno e sfrenata dell'altro<sup>2</sup>) avrebbe trasformato nel

1. A. Arbasino, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, p. 43.

2. Come è noto, *Fratelli d'Italia* ha avuto finora tre edizioni, progressiva-

volume saggistico *Certi romanzi*.

Accanto a Proust e a Joyce, a Musil e a Conrad, ma anche a Cervantes e a Petronio, Flaubert sembra presiedere le porte infere del nuovo romanzo, quello che il Gruppo 63 insegue fra illuminazioni critiche e sperimentazioni linguistiche, passioni materiche e discettazioni metodologiche, e che Arbasino giustamente percepisce anche quale documento e prodotto di una precisa trasformazione economica e culturale. Come ricorda infatti nella *Postface 1977* al romanzo:

*Fratelli d'Italia* è stato scritto per la prima volta in un'epoca di spropositata euforia italiana, neanche tanto remota nel tempo (gli anni del Boom, tra la fine dei Cinquanta e i primi Sessanta)...

Proprio in quella fase così pionieristica e sperimentale, [...] la felicità della scoperta degli strumenti critici e tecnici proposti dal formalismo russo e dallo strutturalismo francese, sospingeva a una intensa 'progettualità' nella formalizzazione delle strutture narrative: però, per la prima volta, adoperando consapevolmente nella fase della 'messa a punto' creativa del romanzo, le medesime tecniche adoperabili nella 'messa a nudo del congegno' da parte del critico. [...] Così, questo romanzo progettato a lungo, [...] è stato eseguito in pochi mesi euforici tra il '61 e il '62, sulla spinta [...] di una coincidenza rigorosa, impressionante, fra il [suo] progetto empirico, e le analisi di Poulet e Rousset e Richard e Starobinski sui 'modelli' di Proust e di Flaubert<sup>3</sup>.

Il Flaubert evocato in questa e in tante altre pagine arbasiniane non è solo quello del *Bouvard et Pécuchet*, bulimico organismo romanzesco che ingloba trattatistica e saggistica, informazione di cronaca e documentazione enciclopedica: anche la *Corrispondenza* e persino un romanzo apparentemente chiuso come *Madame Bovary* riappaiono in una nuova ottica, dissacrante e rivivificante.

mente più ampie: nel 1963 e 1976 per i tipi di Einaudi e nel 1993 per i tipi di Adelphi.

3. A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., pp. 197-200.

Il romanzo tradizionale muore nel 1881, a metà dei *Fratelli Karamazov*, verso le tre del pomeriggio. [...] Ma già Flaubert doveva aver percepito 'qualche cosa di anormale': se è vero come ha constatato testi alla mano René Deschamps fin dal 1920 che *Madame Bovary* è soltanto una prova generale per *Bouvard et Pécuchet*: costruita mimando i romanzi sentimentali che l'Anti-eroina 'potrebbe aver letto', mettendole in bocca nei dialoghi più intensi le più imbecilli *idées reçues* prese 'di peso' dagli articoli del *Dictionnaire*<sup>4</sup>.

Ripresa da Hugh Kenner, sviluppata da Mary McCarthy, la riletture di *Madame Bovary* affascina i lettori-scrittori degli Anni Sessanta. Il romanzo più compiuto e polito dell'Ottocento si rivela un'«Epopea del Luogo Comune ancor più sfrontatamente *bête* che il *Bouvard et Pécuchet*»<sup>5</sup>, un libro libresco fattosi intrigo banale e fatale fra gli abbonati a una biblioteca circolante: Emma (che «legge tantissimo – e dei libri tutt'altro che stupidi [...] che però le fanno malissimo»), Léon, Monsieur Homais («altro emblema funesto dei danni della lettura; e per di più scrive»).

Il percorso critico della McCarthy sembra parallelo a quello di Arbasino stesso, quando rilevava ne «Il Mondo» le «folli e acritiche e soprattutto bugiarde massime di buon senso rituale e tribale» sottese alle strategie diegetiche dei *Malavoglia*: smascherati, i Classici del romanzo moderno appaiono, tutti, specchi deformanti di un sapere libresco, indifferentemente mutuato dalla grande letteratura o da trattati scientifici, dall'epica o dai romanzi d'amore, dal giornalismo compiacente o almeno dai proverbi in vernacolo<sup>6</sup>...

4. *Ibidem*, p. 45.

5. *Et infra: Ibidem*, pp. 131-133.

6. «quella pesante e scostante cronaca di verismo isolano primordiale e orale [...] finisce per rivelarsi nella sua vera natura di vertiginosa *folie* flaubertiana: immenso delirio frenetico e lucido come un *Bouvard et Pécuchet* non letterario ma etnologico [...] con l'identico fine di svillaneggiare la *bêtise orale* (cioè il buon senso espresso per mezzo di proverbi imbecilli) in un enorme dilleggio perfettamente analogo alla vendetta flaubertiana sopra la *bêtise scritta*.» (*Ibidem*, p. 220).

Descritto così, il Proust di Rousset non pare dissimile dal Don Chisciotte di Blanchot. Per tutt'e due – commenta infatti Arbasino – , la vita e l'opera, la realtà e l'arte, sono sempre dei *libri*... E avvicinati insieme paiono ricostituire la coppia *eterna* Bouvard-Pécuchet nella loro folle illusione di inghiottire tutta la conoscenza sotto forma di carta stampata, quei ritagli che Flaubert ricava dai libri pre-esistenti alla sua impresa, col medesimo fine di costruire un enorme strumento scientifico-enciclopedico avente per oggetto la natura umana, cioè la sua stupidità<sup>7</sup>.

Alle analisi degli studiosi francesi e americani (già capitanati da Edmund Wilson e da Ezra Pound, lettori «flaubertianamente orientati» di Joyce<sup>8</sup>), si affiancano, in quella stagione, le pagine dei più stimolanti critici italiani. Giuliano Gramigna, per esempio, traccia in «Paragone» un giudizio perfettamente consonante:

L'ultimo libro di Flaubert – scrive nelle sue *Ipotesi sul romanzo* – ha rotto con le strutture canoniche: niente più trama, niente più svolgimento razionale, niente più durata logica, in una parola niente più *récit* secondo le norme; quello che a molti lettori è apparso appena un conglomerato gratuito [...] è invece il primo felice (per quanto poteva essere) tentativo di integrazione di materiali tecnico-vitali (dal giardinaggio alla filosofia, dalla politica alla pedagogia, dalla convivenza provinciale al disperato impegno di dare un significato alla propria esistenza), straordinariamente assunti in un'immagine romanzesca [...] Questa posizione significa che il romanzo non ha *un* linguaggio, *una* struttura, *un* metodo, ma che è l'organismo metamorfico per eccellenza<sup>9</sup>.

Non è un caso che Arbasino riprenda puntualmente in *Certi*

7. *Ibidem*, p. 123.

8. Entrambi avevano rilevato la similitudine strutturale fra *Bouvard et Pécuchet* e *Ulysses*; Pound segnalava inoltre, nei due scrittori, un'uguale dicotomia fra modelli tradizionali ed eccessi parodico-enciclopedici.

9. *Et infra*: G. Gramigna, *Qualche ipotesi sul romanzo* in A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., pp. 62-63.

*romanzi* le pagine di Gramigna, e che ne ripeta proprio le ipotesi estreme: «Ad assurdo, il limite estremo di questa narrazione è l'assorbimento di tutto il reale, compreso quel reale ipotetico che è il fare romanzo».

Come si è detto, uno degli aspetti più interessanti della stagione letteraria definibile dal nome del Gruppo 63 è proprio lo stretto rapporto fra critica e creazione, in un'operazione non solo di generale sprovvincializzazione della cultura italiana, ma anche di lucida sperimentazione che sfiora quasi tutti i generi, pur privilegiando il romanzo. Il discorso critico-poetico che finisce per materiare le pagine di *Fratelli d'Italia* (prima di farsi appassionata teorizzazione in *Certi romanzi*) indica non solo il senso dell'operazione arbasiniana, ma anche la collocazione del testo in un genere composito, ove la tessitura romanzesca assimila la pagina documentaria ed esalta quella critica.

Se *Fratelli d'Italia* era nato – come più volte ricorderà l'autore – quale omaggio ai maestri del romanzo moderno, tale omaggio non poteva essere che emulo della loro lucidità critica e complice della loro bulimia cartacea. Così le ipotesi, variamente esaminate, di modellare il testo in sottogeneri illustri come il romanzo di viaggio, il *Bildungsroman* o il romanzo conversazione, si sarebbero integrate nella scelta finale:

Romanzo saggio, come scelta critica inevitabile: perché – arrivati a un certo punto 'critico' nella dissoluzione interna del romanzo tradizionale e della sua 'perdita del centro' – la sola indicazione possibile appare questa reintegrazione strutturale del gran coacervo informale narrativo-critico (e tragicomico, e appassionatamente conoscitivo) tra il *Bouvard* e Musil<sup>10</sup>.

L'ennesima citazione flaubertiana nelle pagine di *Certi romanzi* non è una ridondanza: se il progetto di un romanzo di sole citazioni (cioè un Flaubert ripensato attraverso Walter Benjamin)

10. *Ibidem*, p.91.

aveva sollecitato l'Arbasino dell'*Anonimo Lombardo*, se la riletura strutturalistica e tematica della *Bovary* ne aveva acuito il gusto della combinatoria e il piacere della contaminazione, è soprattutto il modello del *Bouvard* a proporsi come determinante per *Fratelli d'Italia*, «per l'umor nero perversamente 'enciclopedico' e 'selvaggio' della sua decisione di *ammazzare* ogni *materiale pubblicato* (cioè ogni *bêtise*) con la sola arma della *ristampa*<sup>11</sup>».

Ma quel modello a un tempo meta e infra-romanzesco, quel «coacervo infernale» a cui sono ricondotti tutti i grandi modelli narrativo-critici della modernità si rivela anch'esso un preciso sottogenere, o meglio un genere per cui, qualche decennio prima, era stato proposto un nome nobile e antico: satira menippea.

Ed ecco allora riapparire la Satira Menippea secondo la teoria dei Generi di Frye: non già trovarobato di eccentricità stravaganti ai margini di 'generi' quali il Novel e il Romance, bensì 'forma' tradizionale illustre, secondo i modelli proposti da Petronio e Apuleio e Luciano e Macrobio; e via, lungo la genealogia tra Boezio, Castiglione, Erasmo, Burton, Rabelais, Sterne, *Bouvard et Pécuchet*<sup>12</sup>.

Grazie a Nortrop Fry, il modello flaubertiano<sup>13</sup> era stato già ricollocato nel vasto panorama di un genere che travalicava due millenni di storia letteraria, per riapparire di un'inquietante modernità:

La funzione della satira menippea nel romanzo è enorme – aveva decretato lo studioso americano nel suo *Epos e Romanzo*. – Per la prima volta l'oggetto della raffigurazione letteraria, seria (anche se nello stesso tempo comica) è dato senza alcuna distanza, al livello dell'età contemporanea, in una zona di immediato e brutale contatto [...] La satira menippea è dialogica, piena di parodie e di travestimenti, pluralistica, e non teme neppure gli elementi del bilinguismo. Che la satira menippea possa crescere in un enorme affresco che riflette realistica-

11. *Ibidem*, p 136.

12. *Postface* 1977 a "*Fratelli d'Italia*", *Ibidem*, p. 202.

13. Compreso certo recupero "allucinato" di *Madame Bovary*.

mente il mondo socialmente molteplice e discordante dell'età contemporanea, è attestato dal *Satyricon*<sup>14</sup>.

Di fronte ai Grandi Libri che fondano o riproducono una cultura in forma alta e chiusa (sacra rivelazione, viaggio iniziatico o ciclo epico), si proporrebbe dunque, nel panorama letterario che Arbasino disegna sulle orme di Fry, una serie parallela di testi satirici, ibridi, parodici:

La satira menippea – o l'anatomia – rappresenterebbe un rovescio ironico 'endemico' per i grandi libri della nostra civiltà: come le 'parodie enciclopediche' di Apuleio e Rabelais e Cervantes e Swift e Flaubert e l'*Ulysses* e *The Waste Land*, dove costantemente i Grandi Temi che Travagliano l'Umanità vengono con enfasi perversa contrappuntati con i più triviali dettagli<sup>15</sup>.

Ritrovandosi affratellato a una così vasta serie testuale, in un genere provocatoriamente travalicante confini tradizionalmente istituiti<sup>16</sup>, il *Bouvard et Pécuchet* rivela ancor più decisamente il suo ruolo nella genesi di *Fratelli d'Italia*.

Vi è innanzitutto – come già si è accennato – un paese, un momento storico, un'ideologia socioeconomica di cui il romanzo si fa lo specchio trasfigurante. Gli entusiasmi dei primi anni Sessanta, l'atmosfera di un'Italia approdata dalle fatiche della ricostruzione postbellica all'euforia del Boom avrebbero potuto tradursi facilmente in pagine esemplate sulle perfide fabulazioni di *Madame Bovary* (come la celebre scena dei *Comices Agricoles*, contrappunto di seduzioni sentimentali e di celebrazioni politiche); ma il *Bouvard* è ancor più stimolante e disperante nel suo modello di mero regesto di una cultura fantasmaticamente improntata alla Scienza e alla Tecnica.

14. N. Frye, *Epos e Romanzo*, 1938.

15. A. Arbasino, *Certi romanzi*, cit., p. 171.

16. La satira menippea consente l'alternanza di verso e prosa, il passaggio dal romanzo al trattato, i rovesciamenti brutali di tono e di registro, la messa in discussione di ogni patto col lettore.

Come i due onnivori copisti introducevano a certo mito progressista della Francia post-romantica<sup>17</sup>, due inquieti intellettuali consumano e commentano, in *Fratelli d'Italia*, le esperienze culturali di un paese che torna ad affacciarsi sull'Europa. In entrambi i romanzi, una nazione colta in un momento di prosperità (forse fugace) e di ottimismo diffuso (forse mendace) è vista attraverso l'avventura di conoscenza esperita da una coppia quasi indiscernibile (un duo maschile, unito da comuni interessi e legami, nonché itinerari diegetici; e non è un caso che già la coppia Bouvard e Pécuchet apparisse unita anche per scelta sessuale, pur se certa frase troppo esplicita dell'avantesto fu successivamente tagliata da Flaubert).

Arbasino ha scritto che il romanzo è stato costruito su quattro personaggi: un musicista tedesco, Klaus; una bellissima aristocratica, Desideria; due intellettuali – molto caratterizzati – d'area italiana e francese, Andrea<sup>18</sup> e Jean-Claude. Il problema della scelta del narratore («non sapevo assolutamente a chi far raccontare la storia») avrebbe poi introdotto un nuovo personaggio, «un testimone-partecipe simile al *gossip* provinciale che racconta i *Demoni*»<sup>19</sup>.

Ma, agli occhi di ogni lettore, il romanzo appare piuttosto il percorso di una coppia in cui ogni esperienza riverbera, si riflette, si fa gioco verbale, per poi magari rifrangersi in interventi di personaggi minori. Klaus, Desideria, Jean-Claude ma anche il “Gitone” Roberto o l'Elefantino svizzero ereditato dal precedente *Anonimo Lombardo* intervengono nel *récit* o nel commento, nella conversazione o nella micro-trattatistica, senza scalfire il peso di quel «noi» che apre il romanzo e ne distribuisce le parti.

17. Mito del Lavoro e del Progresso (quello stesso celebrato dall'oratore dei già citati *Comices Agricoles*) puntualmente contraddetto dalla grande letteratura d'epoca, a partire da quel Baudelaire la cui consonanza con Flaubert non è da dimostrare.

18. Antonio nella prima e terza stesura del romanzo.

19. *Ibidem*, p. 104.



Doppio lombardo di un Andrea lombardo-romanizzato, doppio appena più giovane di un Andrea già entrato nel suo ruolo intellettuale<sup>20</sup>, il narratore di *Fratelli d'Italia* vive di un «noi» che non solo rinvia alle coppie itineranti già studiate come caratteristiche della satira menippea, ma a quel disinvolto uso della prima persona plurale con cui procede Flaubert.

È un «nous», infatti, quello che, nell'*incipit* del primo grande romanzo flaubertiano<sup>21</sup>, racconta al lettore l'imbarazzato apparire di Charles Bovary, dando voce a un collettivo da cui quest'ultimo sarà impietosamente escluso<sup>22</sup> («Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra»); è un «nous» quello che chiude l'*Education sentimentale*, dilatando in meditazione d'esperienza generale quello che il romanzo aveva tracciato come percorso individuale («C'est là ce que nous avons eu de meilleur! [...] Oui, peut-être bien? C'est là ce que nous avons eu de meilleur!»).

Quanto alla coppia Bouvard e Pécuchet, è un «nous» implicito, sotteso alla narrazione in terza persona, quello che salda i due copisti in un'unità emotiva e operativa; mentre la loro avventura imprenditoriale-tecnico-scientifico-conoscitiva (e, come avrebbe allora scritto Arbasino «chi più ne ha più ne metta») si conclude nel ritorno all'unico sapere professionale acquisito, e ne rifà una

20. L'uno studente fuori corso, l'altro letterato che opera fra collaborazioni giornalistiche e consulenze editoriali, i due protagonisti sono appunto uomini «di carte», prodotti e produttori di sapere libresco.

21. Primo romanzo pubblicato, *Madame Bovary* è anche il primo frutto di quell'«exercice assommant» che fa, di un innamorato della letteratura, uno scrittore.

22. Non è qui rilevante se il «nous» della scena scolastica che apre *Madame Bovary* sia stato ripreso da un'analoga scena dovuta alla penna di Maxime Du Camp; come giustamente ha osservato Paul Valéry, «il leone è fatto di pecora assimilata». È invece interessante la sua funzione introduttiva a un romanzo in cui il «punto di vista» costituirà proprio la novità rivoluzionaria; la disparizione del «nous» non appena prende peso il personaggio di Charles Bovary è poi decisa da Flaubert con quella sua caratteristica noncuranza per le simmetrie narratologiche.

coppia di mani ri-scriventi, la loro enciclopedica *bêtise* trova sede in un autonomo Dizionario, affermandosi come retaggio comune di tutta un'epoca o, più probabilmente, di «noi» tutti.

All'avventura sedentaria e cartacea della coppia Bouvard-Pécuchet, il «noi» dei *Fratelli d'Italia* sembra opporre un'aristocratica mobilità da Grand Tour: soggiorni in città d'arte e di moda, frequentazioni di feste e festival «giusti», pranzi con cardinali in palazzo, con nobildonne in villa, e con artisti in casa. Ma non solo è un Grand Tour riveduto e corretto dalla sua traduzione moderna, che si apre su un semplice viaggio da Roma all'aeroporto («Siamo qui a Fiumicino senza colazione aspettando due amici d'Andrea che arrivano adesso in ritardo da Parigi»); non solo il tema del viaggio in Italia (annunciato dall'arrivo dei francesi) è ulteriormente banalizzato dalla sua riduzione a pretestuoso repérage cinematografico («ma si farà mai questo film *L'Italia si chiama Amore*»); giuste le connotazioni della satira menippea, anche l'avventura di *Fratelli d'Italia* è un percorso eminentemente libresco, condotto non fra i lemmi di un'enciclopedia ma in un catalogo di generi e sottogeneri letterari.

L'*incipit* narrativo-diaristico introduce infatti a una multipla e mimetica esemplificazione testuale: dalla conversazione alla documentazione storico-artistica (con gustose predilezioni per le arti o i generi minori), dai *cultural studies* alla poetica *en abyme*, il romanzo procede per accostamento di pezzi di bravura con materiale apparentemente *brut*<sup>23</sup>, contaminando generi, citando temi ed evidenziando meccanismi narrativi.

Proprio quel partito preso di difformità testuale che apparenta i due romanzi (difformità risolta, in entrambi, da una sovrana padronanza stilistica) può indurre ad altre, fin troppo facili analogie.

Per esempio, la categoria dell'«enormità», così spesso attribui-

23. L'esempio più famoso è il finale del libro: il suicidio di Desideria fa parte del *récit* o delle schede preparatorie alla stesura di un romanzo?

ta al romanziere normanno (sulla bulimia documentaria di Flaubert si ricordi il magistrale saggio di Jean-Pierre Richard, apparso proprio in quegli anni)<sup>24</sup>, parrebbe trovare un'analogia, o meglio una sua simmetria, in quella arbasiniana dell'espansione post-*editum*. Il lavoro di riscrittura dichiarato necessario per un secondo *Fratelli d'Italia*<sup>25</sup> appare, infatti, piuttosto un processo d'integrazione al romanzo di ulteriori quantità del materiale accumulato in fase documentaria che di trasformazione testuale in rapporto ad altri «possibili» romanzeschi<sup>26</sup>; l'impressione è confermata dalla dilatazione proposta nella terza edizione del romanzo, allorché lo snello volume del 1963, già ampliato nella versione del 1976, giunge alle 1371 pagine. In quest'ultima edizione, non solo l'autore sembra aver profuso senza risparmio quei «materiali da costruzione che erano serviti per fabbricare l'edificio, corse frenetiche, conversazioni lunghissime, accumulo di idee, sperpero di energie, feticismo di merci consumistiche, ingordigia di 'particolari'»<sup>27</sup>, ma aver aggiunto al «repertorio, cantina, soffitta, baule, documentario, 'affresco', deposito di fi-

24. Partendo dalla constatazione che «si mangia molto nei romanzi di Gustave Flaubert», Jean-Pierre Richard aveva costruito in *Littérature et sensation* il mirabile affresco di uno scrittore ossessionato dall'inglobamento di una sterminata documentazione di cui l'incompiuto *Bouvard* darebbe estrema testimonianza. Il lettore desideroso di pretestuosi esercizi d'apparentamento letterario potrebbe percorrere *Certi romanzi* secondo lo stesso modello tematico: vedrebbe anche qui una rilevante presenza di metafore gastrico-gastro-nomiche, dai «millefoglie», «minestrone», «strutture a pinnacolo tipo pasticceria barocca» che dipingono i generi letterari, fino agli elenchi di letture che si chiudono con «Volenti o no, comunque, tutto il gaspillage apparente si risolve in un colossale banchetto».

25. «*Fratelli d'Italia* [...] mi sembrava il meno 'scritto' dei miei libri. Che non dovesse essere poi troppo 'scritto' [...] era già nei propositi [...]. Però, poi, è risultato un po' troppo poco scritto» (*Postface 1977 a Fratelli d'Italia*, cit., pp. 207-208).

26. Ragione invocata da Arbasino nella già citata *Postface*.

27. *Et infra: Certi romanzi*, cit., p. 208.

gurine che tutti buttavano via» e che egli aveva un tempo raccolto, altri oggetti solo apparentemente d'epoca...

Un altro esempio potrebbe essere offerto dall'invito arbasiniano a identificare, entro ogni proliferante eccesso riconducibile alla satira menippea, quell'episodio minore che racchiude l'opera tutta. E vivace si fa la tentazione di eleggere a quel ruolo proprio l'*incipit* del romanzo, con l'arrivo nella capitale italiana di un intellettualino francese (ben nutrito di letteratura franco-francese sull'Italia), ennesima incarnazione di quel mito dello scrittore che appare tanto più centrale quanto più crudelmente è anatomizzato e parodicamente rovesciato in tutta l'opera flaubertiana...

Ma se il gioco del romanzo di sole citazioni può impunemente generare un divertimento critico fatto (quasi) di sole citazioni, come queste pagine, l'applicazione degli schemi ermeneutici proposti dalla *Nouvelle Critique* è forse gratuito rinvio agli anni della genesi dei *Fratelli d'Italia*.

Quando una scrittura si muove, come quella arbasiniana, nell'area consapevole della critica e della poetica, anzi proprio della critica fattasi poetica prima che fabulazione romanzesca, ha già assimilato preventivamente quelle zone d'ombra che l'occhio del critico vorrebbe sorprendere e rivelare.

Al di là di analogie probabili e di simmetrie possibili, il rapporto fra Arbasino e Flaubert è tutto nell'area consapevole dell'assaggio, del riutilizzo, dell'omaggio a un maestro della modernità; se, accanto a questo percorso lucido e volontario, sono rilevabili altre consonanze, esse sembrano rinviare al massimo a quella zona di «poétique insciente», che proprio Gustave Flaubert snidava in sé e indicava agli altri dal cuore della sua enorme *Correspondance*.

Maria Teresa Giaveri  
Istituto Universitario Orientale, Napoli