

«Présent partout, et visible nulle part». Note sulla poetica di Flaubert

Subito riconosciuta dalla critica – «oeuvre [...] entièrement impersonnelle», scrive Sainte-Beuve nel maggio del 1857,¹ e la sua espressione è ripresa dal seguito dei primi recensori del romanzo² –, l'impersonalità flaubertiana fu ancora prima qualificata come reticenza morale dall'avvocato imperiale Ernest Pinard nella sua requisitoria: «si, dans tout le livre [...] il n'y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l'adultère soit flétri, – tuonò Pinard prima di essere ridicolizzato dalla replica del difensore di Flaubert, Jules Sénard – c'est moi qui ai raison, le livre est immoral !».³ E il libro era immorale, se la morale doveva essere quella di Pinard, o quanto meno Pinard era più vicino al vero di Sénard: che il libro cercasse «l'excitation à la vertu par l'horreur du vice»,⁴ come sostenne Sénard, era una tesi utile per l'assoluzione, ma che certo non corrispondeva alle intenzioni di Flaubert.⁵ Qui però non è necessario ripercorrere una vicenda processuale nota, il cui esito fu di procurare al romanzo, con lo scandalo, un successo di pubblico che per le sue motivazioni non poteva che irritare l'autore, e dunque noterò solo come la qualificazione giuridica pinardiana, che voleva condannare l'impersonalità della scrittura come reticenza morale, non fosse impropria per il fatto di imputare una natura appunto morale all'assenza nel romanzo di giudizi sull'adulterio, ma per il fatto di vedere la morale artistica flaubertiana solo in negativo, in quanto difforme dalla morale di cui Pinard voleva essere tutore. Che infatti l'impersonalità della scrittura flaubertiana avesse anche una natura morale è cosa che scrive lo stesso Flaubert nella sua corrispondenza. Nelle pagine che seguono vorrei quindi tornare su alcuni luoghi di quella corrispondenza per rimettere a fuoco la questione dell'impersonalità e il suo posto nella storia del romanzo come genere.

La formulazione più nota dell'idea flaubertiana di impersonalità è forse nella lettera a Louise Colet del 9 dicembre 1852. Dopo essersi scagliato contro la censura – «une monstruosité, une chose pire que l'homicide»⁶ –, Flaubert estende il suo rifiuto del moralismo al versante della scrittura, si sofferma sulla *Capanna dello zio Tom* e scrive:

¹ CHARLES AUGUSTIN DE SAINTE-BEUVE, *Madame Bovary, par M. Gustave Flaubert*, «Moniteur universel», 4 maggio 1857, pp. 346-363: 349.

² Per esempio J. Habans, sul «Figaro» del 28 giugno 1857, scrive di un «livre [...] impersonnel», di un'«analyse profonde et minutieuse» e di una «anatomie brutale» (p. 4), mentre Auguste Cuvillier Fleury, sul «Journal des débats» del 26 maggio, afferma che «[s]on rire [di Flaubert. N.d.R.] est "impersonnel" comme sa morale» (p. 3).

³ ERNEST PINARD, *Réquisitoire*, in GUSTAVE FLAUBERT, *Oeuvres*, I, a cura di Albert Thibaudet e René Dumesnil, Parigi, Gallimard, 1951, pp. 615-633: 632.

⁴ JULES SÉNARD, *Plaidoirie*, in GUSTAVE FLAUBERT, *Oeuvres*, cit., pp. 634-681: 634.

⁵ È noto peraltro che l'assoluzione non mancò anche perché la contingenza politica, complessivamente, era favorevole alla parte di Flaubert.

⁶ GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, II, a cura di Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1973-2007, p. 202.

Les réflexions de l'auteur m'ont irrité tout le temps. Est-ce qu'on a besoin de faire des réflexions sur l'esclavage ? Montrez-le, voilà tout. [...] Balzac n'a pas échappé à ce défaut, il est légitimiste, catholique, aristocrate. – L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie.⁷

Questa idea di un'«impassibilité cachée et infinie» presiede alla composizione di *Madame Bovary* fin dai suoi esordi e diventa per Flaubert criterio di lettura e di giudizio sulla letteratura in generale. Nella lettera a Louise Colet dell'8 febbraio 1852, a quattro mesi dal primo accenno all'idea che maturerà nel romanzo di Emma, Flaubert già scrive: «Je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre *un seul* mouvement, ni *une seule* réflexion de l'auteur».⁸ Il 27 marzo dello stesso anno, ancora all'amante, manifesta la sua ammirazione per l'«impersonnalité surhumaine» di Shakespeare e la sua soddisfazione per il consenso di lei all'idea che niente sia più debole, nella scrittura artistica, che l'esibizione dei propri sentimenti.⁹ Il 18 aprile del 1854 elogia Louise per essersi concentrata, nella *Paysanne*, più sulle passioni dei personaggi che sulle proprie.¹⁰ E nelle correzioni più puntuali ai lavori di lei il criterio dell'impersonalità determina interventi come la cassatura di *sinistre*, che gli sembra esprimere un sentimento e un giudizio morale autoriali, per un più distaccato *tranquille*.¹¹

Soprattutto, però, l'idea dell'impersonalità si lega alla critica ricorrente dei modi lamartini e di quel sentimentalismo romantico che crede che basti soffrire, o sentire, per fare poesia: errore degno di uomini e artisti mediocri come Musset e assioma che sul piano artistico non può portare a niente.¹² Flaubert appartiene a una generazione per la quale gli eccessi sentimentali e morali, il vizio e la passione, non sono più credibili e la noia, come ha scritto Jonathan Culler, è una sorta di condizione ereditaria.¹³ «La passion ne fait pas les vers»¹⁴ e il vizio nasce già dall'urgenza di sfuggire alla noia – «crever de débauche pour chasser l'ennui»¹⁵ –, noia baudelaireiana, noia «aigre» «qui nous ronge»,¹⁶ e non può durare. Quando la giovinezza volge al termine, sembra a Flaubert che la scelta sia di spararsi un colpo o lasciarsi tutto alle spalle e coltivare l'arte con passione ascetica. Decidersi per l'arte, tuttavia, non equivale a bruciare senza residui

⁷ Ivi, p. 204. Espressioni analoghe – «L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant» – ricorrono anche nella lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie del 18 marzo 1857; ivi, p. 691. Il moralismo di Harriet Beecher Stowe, invece, è stigmatizzato ancora nella lettera a Louise Colet del 14 marzo 1853; ivi, p. 273.

⁸ Ivi, p. 43. La prima allusione di Flaubert a *Madame Bovary* è nella lettera a Louise Colet del 20 settembre 1851. Sull'assenza di manifestazioni della personalità dell'autore in *Madame Bovary* Flaubert torna ancora nelle lettere a Louise del 19 marzo e del 18 aprile 1854.

⁹ Ivi, pp. 61-62. Cfr. anche la lettera a Louise Colet del 29 gennaio 1853.

¹⁰ Ivi, p. 555.

¹¹ A Louise Colet, 3 gennaio 1853; ivi, p. 228.

¹² Su Lamartine, cfr. le lettere a Louise Colet del 18 e del 22 aprile 1854. Su Musset e il sentimentalismo romantico, cfr. la lettera a Louise del 26 giugno 1852. Gli attacchi contro Musset, sia artistici sia personali, sono peraltro frequenti in tutta la corrispondenza con l'amante.

¹³ JONATHAN CULLER, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, Ithaca, Cornell University Press, 1974, 1 ss.

¹⁴ A Louise Colet, 6 luglio 1852; GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, cit., p. 127.

¹⁵ A Louise Colet, 3 novembre 1851; ivi, p. 15.

¹⁶ A Henriette Collier, 8 dicembre 1851; ivi, p. 20.

l'inquietudine e il sentimento giovanili. Alla parte di *Madame Bovary*, che rappresenta l'autocontrollo, la regola dell'arte e la misura stilistica più stretta, resta contrapposta come tentazione persistente, sebbene minore, la 'parte di sant'Antonio', alla quale Flaubert vorrebbe talvolta abbandonarsi come a una più spontanea inclinazione, salvo presentare la nausea che ne verrebbe infallibilmente: «Je te remets mon individu, – scrive a Maxime Du Camp a proposito della *Tentation* – dont je suis harassé». ¹⁷ La ricerca di impersonalità che pervade *Madame Bovary* è anche messa all'angolo, cercata da Flaubert, di una parte di se stesso, desiderio di liberazione dalla propria soggettività per trasfigurazione nell'oggettività dell'opera compiuta:

Rien de ce qui est de ma personne ne me tente. Les attachements de la jeunesse [...] ne me semblent plus beaux. Que tout cela soit mort et que rien n'en ressuscite ! À quoi bon ? Un homme n'est pas plus qu'une puce. Nos joies, comme nos douleurs, doivent s'absorber dans notre oeuvre. On ne reconnaît pas dans les nuages les gouttes d'eau de la rosée que le soleil y a fait monter ! Évaporez-vous, pluie terrestre, larmes des jours anciens, et formez dans les cieus de gigantesques volutes, toutes pénétrées de soleil. ¹⁸

Questa idea di una trasfigurazione è essenziale. Se mancasse, il legame tra impersonalità e rifiuto di una parte di se stesso che Flaubert iscrive nella sua critica del romanticismo resterebbe confinato sul terreno del biografismo e della genesi della sua poetica, senza divenire dinamica di significazione. L'idea di una trasfigurazione della soggettività sposta invece il fuoco del discorso verso l'opera e consente di comprendere come l'impersonalità valga proprio a liberare l'opera dai limiti di una personalità che tenda a occuparla con la propria fisionomia: «Et nous évitons par là d'amuser le public avec nous-mêmes, ce que je trouve hideux, ou trop naïf. – Et la personnalité d'écrivain qui rétrécit toujours une oeuvre [sic]». ¹⁹ La vastità, al contrario, è la condizione spirituale a cui dovrebbe tendere l'artista: «Il faut que l'esprit de l'artiste soit comme la mer, assez vaste pour qu'on n'en voie pas les bords, assez pur pour que les étoiles du ciel s'y mirent jusqu'au fond». ²⁰ Astenendosi da qualsiasi giudizio che derivi da ciò che lo individua come persona – dalla sua appartenenza religiosa, dal suo sentimento patriottico, dalle sue convinzioni morali, dal suo genere – l'artista si sottrae ai limiti ristretti di quella individuazione. Il distacco dai modi del commento autoriale di tipo balzachiano è una conseguenza inevitabile di questa aspirazione alla vastità. ²¹

Comprendere, non giudicare, è il primo compito dell'artista, ma per comprendere è necessario sentire: «*Il faut sentir*», ²² scrive Flaubert, e «[n]otre coeur ne doit être bon

¹⁷ Lettera del 21 ottobre 1851; ivi, p. 12. E cfr. anche la lettera, di nuovo a Louise, del 13 giugno 1852. Il 6 luglio 1852, invece, Flaubert scrive all'amante: «J'ai eu aussi, moi, mon époque nerveuse, mon époque sentimentale, et j'en porte encore, comme un galérien, la marque au cou. Avec ma main brûlée j'ai le droit maintenant d'écrire des phrases sur la nature du feu»; ivi, p. 128.

¹⁸ A Louise Colet, 26 agosto 1853; ivi, pp. 415-416.

¹⁹ A Louise Colet, 16 novembre 1852; ivi, p. 177; corsivo mio.

²⁰ A Louise Colet, 13 settembre 1852; ivi, p. 157. Shakespeare non era «un homme, mais un continent. Il avait des grands hommes en lui, des foules entières, des paysages»; a Louise Colet, 25 settembre 1852; ivi, p. 164.

²¹ L'espressione *commento autoriale*, invece di *commento narratorio*, è intenzionale. Non potendo dilungarmi qui sulle ragioni di questa scelta, rimando chi fosse interessato alla questione a STEFANO BALLERIO, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

²² A Louise Colet, 3 gennaio 1853; GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, cit., p. 230.

qu'à sentir celui des autres». ²³ La liberazione dal giudizio è liberazione della sensibilità e consente di tendere a una «immense sympathie des choses et des êtres». ²⁴ Le scienze naturali sono proposte da Flaubert come modello per le scienze umane proprio in quanto il naturalista cerca di comprendere perché una forma di vita esista e non di giudicarla, ²⁵ non in quanto modello di impassibilità o di indifferenza. Niente forse è più lontano da Flaubert, dalla sua esperienza di scrittura, dell'indifferenza. A Louise Colet scrive di essersi talmente immedesimato in Emma, mentre lavorava alla scena del suo primo incontro erotico con Rodolphe, da temere di sentirsi male come lei: «j'étais si emporté, je gueulais si fort, et sentais si profondément ce que ma petite femme éprouvait, que j'ai eu peur moi-même d'en avoir une. [...] Je suis comme un homme qui a trop foutu (pardon de l'expression)». E di seguito descrive il sentimento che ha provato, di non essere più se stesso, ma i suoi personaggi e i loro cavalli e ancora le foglie, il vento e il sole. ²⁶ Rifiutata come vissuto da esibire romanticamente, la sensibilità dell'autore è così invocata per la comprensione della realtà altra che della rappresentazione sarà oggetto. ²⁷ Anche il passo che segue, da una lettera a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, è assai noto:

Eh bien ! je crois que jusqu'à présent on a fort peu parlé des autres. Le roman n'a été que l'exposition de la personnalité de l'auteur et, je dirais plus, toute la littérature en général, sauf deux ou trois hommes peut-être. Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité. Le poète est tenu maintenant d'avoir de la sympathie pour *tout* et pour *tous*, afin de les comprendre et les décrire. ²⁸

Niente ostacola la scrittura, inversamente, come la difficoltà a immedesimarsi nei personaggi. Nella stessa lettera a Mademoiselle de Chantepie, Flaubert spiega così il proprio scoraggiamento rispetto al compito intrapreso con *Salammbô*: «Ce n'est pas une petite ambition que de vouloir entrer dans le coeur des hommes, quand ces hommes vivaient il y a plus de deux mille ans et dans une civilisation qui n'a rien d'analogue avec la nôtre». ²⁹ La fiducia nel successo dell'impresa torna solo con il viaggio a Tunisi, dopo

²³ A Louise Colet, 6 novembre 1853; ivi, p. 463.

²⁴ A Louise Colet, 27 agosto 1853; ivi, p. 421.

²⁵ Cfr. le lettere a Louise Colet del 31 marzo, del 6 aprile e del 12 ottobre del 1853.

²⁶ A Louise Colet, 23 dicembre 1853; ivi, p. 483.

²⁷ L'umanitarismo non è neanche in discussione: cfr. anzi la lettera a Louise Colet del 12 luglio 1853; ivi, 381.

²⁸ A Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 12 dicembre 1857; ivi, pp. 785-786. Filosofia e religione, da questo punto di vista, sono «verres de couleur qui empêchent de voir clair»; ibidem. Discende da questa esigenza di comprensione simpatetica la postura contemplativa che Flaubert evoca spesso come propria dell'artista e che dagli uomini si estende alla natura e alle cose inanimate. A Louise Colet, il 26 maggio 1853, Flaubert scrive che gli è occorso di guardare un sasso, un animale, un quadro fino a sentire di entrarci; ivi, p. 335. E il 26 agosto 1853 aggiunge che si deve contemplare la natura per compenetrarsene: «La sève des arbres vous entre au coeur par les longs regards stupides que l'on tient sur eux»; ivi, p. 415.

²⁹ A Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 12 dicembre 1857; ivi, p. 784. E già 17 febbraio 1853, a Louise Colet, scriveva che per rappresentare certi stati d'animo «il faut surtout les sentir et j'ai du mal à *me faire sentir*»; ivi, p. 246.

il quale, come scrive a Ernest Feydeau, deve sì rifare tutto ciò che aveva scritto, ma almeno comincia a comprendere i personaggi e a interessarsene.³⁰

Ancora una volta conviene ripetere che il discorso non riguarda solo la genesi dell'opera, ma anche, conseguentemente, la sua fattura. Flaubert rivendica la propria superiore sensibilità e *di seguito* suggerisce che essa si riverserà nell'opera scritta: «Personne plus que moi n'a au contraire aspiré les autres. J'ai été humeur des fumiers inconnus, j'ai eu compassion de bien des choses où ne s'attendrissaient pas les gens sensibles. – Si la *Bovary* vaut quelque chose, ce livre ne manquera pas de coeur».³¹ L'impersonalità dello sguardo è imparzialità e astensione dal giudizio e non indifferenza, ancora una volta, e perfino l'ironia, sulla quale si è spesso insistito per rilevarne il tono negativo, anche a seguito di certa aneddotica biografica, non perviene mai ad annullare la pietà e il lirismo che pervadono il romanzo. Flaubert aspira al «comique arrivé à l'extrême, [...] qui ne fait pas rire», al «lyrisme dans la blague»,³² e ritiene che il fatto che il romanzo, primo nella storia, si prenda gioco dei suoi protagonisti, non ne sminuisca il patetismo: «L'ironie n'enlève rien au pathétique. Elle l'outré au contraire» e nella terza parte dell'opera, «qui sera pleine de choses farces», il lettore dovrà piangere.³³

La tensione che si genera tra ironia e patetismo, che si intrecciano senza annullarsi, è poi raddoppiata da una seconda tensione insita nello stile del romanzo, il quale deve procedere «sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire».³⁴ Ecco la contraddizione che determina lo stile di *Madame Bovary*: «comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit ? Il le faut pourtant, il le faut».³⁵ La contraddizione si manifesta più chiaramente nel dialogo perché nel dialogo la volgarità del soggetto borghese, questa materia «ingrate pour les effets de style»³⁶ e nella quale il tragico deve essere sostituito dalla «hideur»,³⁷ diventa parola e, inevitabilmente, se la scrittura deve essere veritiera, parola *volgare*, ma si situa alla radice di tutto il testo, perché «[i]l faut [...] que tout sorte du sujet, idées, comparaisons, métaphores, etc.».³⁸ Flaubert rifiuta di comprare la bellezza dello stile al prezzo della sua veridicità rispetto alla materia e conseguentemente si trova a perseguire un ideale stilistico «monstrueux»,³⁹ che nasce dall'incrocio di due esigenze eterogenee e inconciliabili: rappresentare la volgarità del soggetto senza infingimenti retorici o morali e tuttavia comporre una prosa che non manchi mai della bellezza necessaria all'arte. Le spinte opposte create da queste due diverse esigenze non solo non possono convergere, ma anzi si accentuano simmetrica-

³⁰ A Ernest Feydeau, 20 giugno 1858; ivi, p. 817.

³¹ A Louise Colet, 8 maggio 1852; ivi, p. 84.

³² A Louise Colet, 8 maggio 1852; ivi, p. 85.

³³ A Louise Colet, 9 ottobre 1852; ivi, p. 172. Cfr. anche la lettera a Louise Colet del 6 giugno 1853, dove dice che, attraverso la «chimie du style», spera di costringere i suoi lettori a versare lacrime disinteressate per Charles.

³⁴ A Louise Colet, 20 marzo 1852; ivi, p. 57. Anche questa tensione sembra radicarsi nella personalità di Flaubert, che il 16 gennaio 1852, a Louise Colet, scrive che in lui convivono due uomini: uno che ama il lirismo e lo stile sonoro e grandioso e un altro che cerca i fatti e il vero e vuole far sentire «matérielle-ment» le cose che rappresenta; ivi, p. 30.

³⁵ A Louise Colet, 13 settembre 1852; ivi, p. 156. Per considerazioni analoghe, cfr. anche le lettere a Louise del 19 settembre 1852, del 27 marzo 1853, del 12 luglio 1853 e del 12 settembre 1853.

³⁶ A Louise Colet, 26 ottobre 1852; ivi, p. 173.

³⁷ A Louise Colet, 29 novembre 1853; ivi, p. 469.

³⁸ A Louise Colet, 19 giugno 1852; ivi, p. 110.

³⁹ A Louise Colet, 30 settembre 1853; ivi, p. 444.

mente, perché la proprietà del linguaggio diviene tanto più essenziale quanto più triviale è la materia.⁴⁰ L'ideale di prosa che Flaubert descrive per sé mostra sempre i tratti antichi di questa contraddizione essenziale: lo stile a cui pensa deve essere «boutonné», diritto e preciso come il linguaggio delle scienze, ma ritmato come la poesia e con timbri di violoncello e iridescenze;⁴¹ scevro da arcaismi e capace di idee contemporanee, ma privo delle brutte parole che si accompagnano a quelle idee e di qualsiasi «mot commun» e inoltre chiaro, denso, nervoso e scintillante di colore.⁴² Alla radice di tutte queste determinazioni divergenti si ritrovano sempre la volontà di rappresentare veridicamente una materia vile e l'imperativo estetico della bellezza dello stile.

Deriva da ciò un'impresa artistica doppiamente ingrata e spossante: in primo luogo, perché rendere veridicamente la materia vile del soggetto borghese impone a Flaubert di immedesimarsi in personaggi che lo disgustano profondamente, ciò che gli causa un malessere fisico;⁴³ in secondo luogo, perché il linguaggio generato da questo processo di comprensione e rappresentazione deve poi essere trasfigurato da un ritmo, da una sonorità e infine da una bellezza contro cui la materia prima di quel linguaggio oppone un'intrinseca resistenza.⁴⁴ Lo stile che tuttavia ne emerge non solo presenta quei tratti di verità e di bellezza che Flaubert aveva cercato, ma esibisce anche una terza proprietà, che è la sua figuralità.

Il primo a rilevare la figuralità della scrittura flaubertiana fu Marcel Proust, che si soffermò sull'«éternel imparfait»⁴⁵ dell'autore di *Madame Bovary* e vi riconobbe un modo di vedere la realtà. Se infatti l'imperfetto può servire semplicemente a rappresentare uno stato di cose che duri nel tempo, l'uso insistito che ne fa Flaubert finisce per generare un'idea della temporalità dell'esistenza che pervade tutto il racconto, riverberandosi anche sugli altri tempi verbali. Già nei primi capitoli di *Madame Bovary*, e in particolare nel capitolo del matrimonio di Emma e Charles, l'imperfetto non crea uno sfondo sul quale si stagliano gli eventi riferiti al passato remoto, ma un tessuto nel quale alcuni eventi emergono solo fittiziamente. Flaubert usa il passato remoto per eventi che hanno una durata, si ripetono, si inseriscono in serie cronologicamente disordinate o hanno un soggetto indefinito e quindi finiscono per essere percepiti come altri fili del tessuto dell'imperfetto, fili il cui diverso aspetto grammaticale appare meramente casuale. Come notava ancora Proust, «[p]arfois le parfait interrompt l'imparfait, mais devient alors comme lui quelque chose d'indéfini qui se prolonge».⁴⁶ L'esito ultimo di questo uso dei tempi verbali è una sorta di negazione dell'idea stessa di evento significativo,⁴⁷

⁴⁰ A Louise Colet, 10 aprile 1853; ivi, p. 301.

⁴¹ Cfr. le lettere a Louise Colet del 31 gennaio e del 24 aprile del 1852; ivi, pp. 40 e 79.

⁴² A Louise Colet, 13 giugno 1852; ivi, p. 105.

⁴³ Cfr. le lettere a Louise Colet del 26 agosto, del 21 settembre e del 17 ottobre 1853.

⁴⁴ Sulla difficoltà di questo lavoro sullo stile, sulla sua spiacevolezza e sulla costanza che esso richiede, Flaubert torna nel corso di tutta la sua corrispondenza con Louise: cfr. le lettere del 20 settembre, del 23 ottobre e del 3 novembre 1851; del 25 gennaio 1852; del 25 marzo, del 21 maggio, del 7 luglio e del 18 dicembre 1853; e del 7 aprile 1854. Quando infine il romanzo comincia ad apparire sulla «Revue de Paris», Flaubert non tarda a dichiararsi insoddisfatto del proprio lavoro: molte frasi, scrive a Louis Bouilhet il 5 ottobre 1856, sarebbero «à recaler»; ivi, p. 639.

⁴⁵ MARCEL PROUST, *À propos du «style» de Flaubert*, in IDEM, *Contre Sainte-Beuve*, a cura di Pierre Clarac e Yves Sandre, Parigi, Gallimard, pp. 586-600: 590.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Va da sé che questa parafrasi in forma proposizionale degli effetti dell'uso flaubertiano dell'imperfetto costituisce una forzatura.

la quale si delinea mentre le aspettative di Emma, ansiosamente protesa verso un evento che realizzi i suoi confusi desideri, sono continuamente deluse (e il matrimonio è la sua prima delusione). L'imperfetto, in questo modo, esemplifica una dinamica generale della scrittura flaubertiana: gli usi linguistici che la caratterizzano divengono espressione di una visione della realtà, ovvero contribuiscono a determinare i contorni del mondo rappresentato nell'opera: ne sono figura.⁴⁸

Se torniamo all'idea di un autore «présent partout, et visible nulle part», vediamo come questa figuralità, in quanto emerge dal sistema degli usi linguistici riconoscibili nel testo, costituisca proprio una forma di presenza diffusa dell'autore nella sua creazione, ma anche come essa cancelli ogni visibilità della sua persona in quanto tale, realizzando il desiderio flaubertiano di una trasfigurazione della soggettività nell'oggetto dell'opera compiuta. Inoltre, appare chiaramente come Flaubert sia assai più vicino a Proust che non a Balzac: «le style», scrive Flaubert, è «une manière absolue de voir les choses»;⁴⁹ e Proust: «le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision».⁵⁰ Nei romanzi di Balzac, al contrario, la persona dell'autore è sempre assai esposta, come notava criticamente Flaubert, e non troviamo l'idea di figuralità dello stile che vale per Flaubert e per Proust. È ancora Proust, e non per caso, a rilevarlo: lo stile di Balzac «ne suggère pas, ne reflète pas [diversamente da quello di Flaubert. N.d.R.]: il explique»;⁵¹ e Balzac non si accontenta di ispirare nei lettori il sentimento che vuole che essi provino per una cosa: «il la qualifie immédiatement».⁵² Se vuole suggerire che il quartiere della Maison Vauquer sia orribile e susciti tristezza o inquietudine, per esempio, Balzac non cerca di evocare nel lettore i sentimenti corrispondenti lavorando sullo stile come avrebbero fatto Flaubert e Proust,⁵³ ma scrive direttamente che il quartiere è «horrible», che l'uomo che vi passi «s'y attriste» e che la via Neuve-Sainte-Geneviève, con i suoi «couleurs brunes» e le «idées graves» che richiama, è il solo quadro adatto a preparare al racconto l'animo del lettore.⁵⁴ Anche per Balzac sembra valere cioè quell'idea di linguaggio «as a purely referential medium» che secondo Ian Watt valeva già per Defoe, Richardson e Fielding; anche la sua prosa, detto altrimenti, tende a spogliarsi di qualsiasi figura retorica per limitarsi «almost entirely to a descriptive and denotative use of language».⁵⁵

⁴⁸ Albert Thibaudet ci ha dato la più ricca descrizione dello stile di Flaubert (*Gustave Flaubert*, traduzione di Maria Ortiz e Niccolò Gallo, Milano, Il Saggiatore, 1960), ma mi sembra che nessuno abbia espresso come Proust questa idea della sua figuralità: «Queste particolarità grammaticali [di Flaubert. N.d.R.] – scrive Proust – traducono in realtà una visione nuova»; *À propos du «style» de Flaubert*, cit., p. 592. Per una discussione più ampia, comunque, rimando ancora a STEFANO BALLERIO, *op. cit.*, pp. 92 ss. (che ri-prenderò anche altrove in questo articolo).

⁴⁹ A Louise Colet, 16 gennaio 1852; GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, cit., p. 31.

⁵⁰ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, III. *Le temps retrouvé*, a cura di Pierre Clarac e André Ferré, Paris, Gallimard, 1954, p. 895.

⁵¹ MARCEL PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, in IDEM, *Contre Sainte-Beuve*, cit., pp. 209-312: 269.

⁵² Ivi, p. 270.

⁵³ Sulle specifiche risorse stilistiche da usare, naturalmente, restano differenze rilevanti, a cominciare dall'importanza che Proust, diversamente da Flaubert, attribuisce alla metafora.

⁵⁴ HONORÉ DE BALZAC, *Le Père Goriot*, a cura di Rose Fortassier, in IDEM, *La Comédie humaine*, III, a cura di Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, pp. 1-290: 50 e 51.

⁵⁵ IAN WATT, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, The Hogarth Press, 1987, pp. 28-29.

Rispetto alle forme della significazione, dunque, l'opera di Flaubert sembra corrispondere a uno spartiacque nella storia del romanzo. Una conferma di questa posizione è nel cambiamento di statuto artistico che il romanzo in quanto genere attraversa proprio a seguito della sua opera. Con Flaubert si passa cioè da una situazione in cui la presentazione del romanzo come arte deriva tipicamente da un'esigenza difensiva, contro le censure estetiche o morali di cui il genere è oggetto,⁵⁶ a una diversa situazione in cui le rivendicazioni sono più ambiziose, non nascono tanto da un'esigenza difensiva quanto dalla consapevolezza del proprio lavoro e incontrano un consenso diffuso. Nella sua corrispondenza Flaubert parla sempre di *Art*, con lettera maiuscola, e solo dopo di lui i fratelli Goncourt potranno scrivere, nella prefazione a *Germinie Lacerteux*, che «le Roman [...] cherche l'Art et la Vérité».⁵⁷ La gerarchia classicista dei generi letterari, nella quale il romanzo era entrato come genere basso, ha ormai ceduto a uno spazio nel quale la divisione fondamentale separa la letteratura di consumo, o di intrattenimento, dalla letteratura di ricerca, o di valore artistico (e la stessa dinamica, notoriamente, si riscontra nelle arti figurative) e Flaubert sceglie decisamente di stare dal lato della ricerca e del valore artistico. Certo il cambiamento di statuto che quindi interessa tutto il genere non può essere ridotto a conseguenza esclusiva dell'opera di Flaubert, ma nemmeno si può dubitare che essa abbia svolto un ruolo decisivo. Flaubert fu «the novelist's novelist», come scrisse Henry James, e *Madame Bovary* «the most literary of novels»:⁵⁸ quello che più di tutti, e per tutti, rivendicò la dignità artistica del genere.

Ci si potrebbe chiedere, ora, se questo duplice processo di affermazione dello statuto artistico del romanzo e di forme di significazione figurale nella scrittura romanzesca non si leghi a una specificazione delle funzioni del genere, o dei suoi usi, nell'insieme delle pratiche discorsive. Se all'inizio del secolo il romanzo poteva ancora essere, per esempio con Scott, discorso veridico sulla realtà storica – discorso affine, nei suoi modi di significazione, al discorso storiografico –, e se, ancora nella prima metà del secolo, per esempio con Balzac, esso poteva comprendere ancora un discorso morale pronunciato come tale, sebbene frammentariamente e nel corpo della narrazione, ora il romanzo, nelle sue esperienze più consapevoli e innovative,⁵⁹ dismette queste funzioni, che

⁵⁶ Perfino Walter Scott, che come romanziere ebbe un successo senza uguali, nella prima metà dell'Ottocento, fu sempre restio ad assumersi pubblicamente questo titolo. E lo stesso Balzac, che rivendicò sempre il valore artistico della propria opera, preferiva parlare di sé come di *historien de mœurs* o *auteur*.

⁵⁷ EDMOND DE GONCOURT e JULES DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux*, a cura di Enzo Caramaschi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1982, p. 2.

⁵⁸ HENRY JAMES, *Gustave Flaubert*, in IDEM, *Notes on Novelists*, New York, Biblio & Tanner Publishers, 1969, pp. 65-108: 108 e 90. Quanto all'importanza dell'idea flaubertiana di impersonalità per il modernismo inglese, basterà ricordare che Joyce, nel *Portrait of the Artist As a Young Man*, scrive: «The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails» (JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist As a Young Man*, New York, Bantam Books, p. 209); mentre Virginia Woolf, avendo letto alcuni passi di *Hilda Lessways*, afferma con fastidio che «we cannot hear her mother's voice, or Hilda's voice; we can only hear Mr Bennett's voice [la voce dell'autore, N.d.R.] telling us facts about rents and freeholds and copyholds and fines» (VIRGINIA WOOLF, *Character in Fiction*, in EADEM, *The Essays of Virginia Woolf*, III, 1919-1924, a cura di Andrew McNeillie, Londra, The Hogarth Press, pp. 420-438: 430).

⁵⁹ È ovvio infatti che questa ipotesi non potrà valere per l'intera produzione romanzesca di fine Ottocento e inizio Novecento, ma solo, e dubitativamente, per quella che in vario senso ha un precedente importante in Flaubert e che comunque comprende almeno Proust, come si è visto, e il modernismo inglese.

lascia ad altre pratiche discorsive delle scienze umane, e si specifica come rappresentazione figurale. Inversamente, e proprio per la nuova idea di scrittura letteraria che sopravviene nel romanzo (ma il processo interessa anche la lirica, a conferma della diminuita importanza delle distinzioni di genere), si amplia all'infinito il dominio di ciò che è artisticamente rappresentabile: «il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art», scrive Flaubert, e «l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit. *L'artiste doit tout élever*». ⁶⁰ La specificazione delle funzioni del genere sembrerebbe cioè correlata allo sviluppo di forme di significazione proprie – la figuratività è tendenzialmente marginale nel discorso delle altre scienze umane e del tutto esclusa da quello delle scienze naturali – e ciò potrebbe infine legarsi all'accentuarsi della divisione del lavoro intellettuale nelle società borghesi europee di fine Ottocento, per cui figure come quelle dello storico, del filosofo morale e del romanziere, che all'altezza di Scott o Balzac potevano ancora fondersi in una persona, tendono ora a dividersi, anche per effetto della specializzazione accademica.

Qui non è possibile approfondire questo versante sociologico del discorso, ma si può almeno osservare come esso riconduca verso quell'impersonalità dalla quale avevamo preso le mosse. La posizione sociale di quella figura di artista che nasce con *l'art pour l'art* e le vicende di Flaubert e di Baudelaire, infatti, si definisce come posizione antagonista entro la società borghese e l'antagonismo consiste proprio nel rifiuto di fare della propria arte un discorso in qualche senso – economico, politico, morale – utile per quella società: «votato al suo lavoro in maniera totale ed esclusiva, indifferente alle esigenze della politica e alle ingiunzioni della morale, non disposto a riconoscere altra giurisdizione che la norma specifica della propria arte», ⁶¹ l'artista moderno è un antagonista per i suoi rifiuti e il primo di questi rifiuti è quello di offrire ai lettori un insegnamento morale. Il povero Pinard, alla fine, non aveva tutti i torti. Ciò che gli sfuggiva era come quel racconto, liberato dalle angustie del giudizio, potesse offrire ai suoi lettori, più preziosa di qualsiasi insegnamento, una possibilità di elevazione.

⁶⁰ A Louise Colet, 25 giugno 1853; GUSTAVE FLAUBERT, *Correspondance*, cit. p. 362. Cfr. anche la lettera a Louise Colet del 27 marzo 1853, in part. p. 284.

⁶¹ PIERRE BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, traduzione di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 137.