

Madame Bovary ce n'est pas moi

Gabriella Bosco

Nel penultimo romanzo di Philippe Forest, *Crue*, a un certo punto si legge:

Je ne sais pas trop comment se raconte une histoire. Je tente de mettre dans l'ordre des événements, des images mais sans savoir quel est l'ordre qui convient et même s'il existe un ordre selon lequel organiser le propos que je tiens. Comme je peux, je suis le fil, je le déroule mais il se défait sans cesse, s'effiloche, et le chemin que je croyais emprunter se ramifie, prend la forme de sentiers qui divergent, s'écartent et puis se rapprochent, avancent en parallèle, s'interrompent ou bien se croisent inextricablement, composant très vite comme un labyrinthe aberrant où moi-même je ne me retrouve plus¹.

Se cito questo brano, per introdurre riflessioni in merito alla scrittura flaubertiana, è per due ragioni. Da un lato la pertinenza del riferimento, su cui articolerò il discorso, dall'altro quella del dedicatario: è indubbio, ai miei occhi, che Flaubert apre nella storia del romanzo francese una breccia grazie alla quale oggi Forest può praticarlo; ed è altrettanto indubbio che, quando quest'ultimo esordì in Italia, una quindicina circa d'anni fa, a ridosso del debutto francese, Antonio Erbetta lo riconobbe subito. Nell'approcciare la figura del romanziere e del teorico – postbatailiano – immediatamente individuò, con rapidità e chiarezza, le potenzialità di un sentire comune e il cammino aperto per un dialogo fruttuoso².

Piantato nel muro il chiodo della citazione da *Crue*, e prima di tornare a utilizzarlo – mi limito per ora a far notare che si tratta di un titolo polisemico indicando

¹ Cfr. Ph. Forest, *Crue*, Paris, Gallimard, 2016, I, 9, p. 79. [“Non so bene come si racconta una storia. Tento di mettere in ordine avvenimenti, immagini, idee ma senza sapere quale sia l'ordine giusto e neppure se esista un ordine in base al quale organizzare le frasi. Seguo il filo come posso, lo srotolo, ma lui si disfa di continuo, si sfilaccia, e il cammino che credevo di aver imboccato si ramifica, prende la forma di sentieri che divergono, si allontanano e poi tornano ad avvicinarsi, avanzano parallelamente, s'interrompono oppure s'incrociano in maniera inestricabile, componendo quasi subito un labirinto aberrante in cui io stesso non mi ritrovo più”. Cfr. Ph. Forest, *Piena*, trad. it. di Gabriella Bosco, Roma, Fandango, 2018, p. 72].

² Basterà citare la scrittura romanzesca in prima persona con valore di testimonianza, come esempio di tematica capace di scaturire reciproco interesse.

sia il vocabolo che significa la “piena” di un fiume, di cui è questione nel romanzo, sia il participio passato del verbo *croire*, credere, dunque “creduta”, ed è la verità ad esserlo, come si scopre leggendolo (il romanzo), ma una verità particolare, certamente “piena” a sua volta, e però difficile da accettare, da credere insomma; ed è, ancora, *crue*, aggettivo femminile che vuol dire “cruda”, come lo è quella verità di cui si è detto; ed è inoltre omofono del participio passato anche di un altro verbo, *croître*, crescere, di modo che sta anche a voler dire che una certa persona, o cosa, è nel frattempo “cresciuta”, nel tempo passato cioè tra allora, quando tutto accadde, e oggi, presente in cui l’autore scrive (scrive il romanzo, questo) –; prima, dunque, di tornare al chiodo come appiglio, posso rivolgermi a Flaubert e alla sua forse più celebre frase, frase che mai lui scrisse né mai, verosimilmente, pronunciò: “Madame Bovary c’est moi”.

A tal punto, Flaubert non l’ha mai scritta né, verosimilmente, detta, che ha certo più senso declinarla in negativo: “Madame Bovary ce n’est pas moi”. Di questo spiegherò in un primo punto, per arrivare poi, successivamente, a correlare la falsa attribuzione con quella che è, al contrario, vera scrittura, e idea che la sottende.

Perché Flaubert non è Madame Bovary

All’origine della frase incriminata c’è una chiacchiera: quella intercorsa, pare, tra lo scrittore e una sua amica, Amélie Bosquet. La confidenza – Flaubert avrebbe rivelato a questa amica, la quale a sua volta lo avrebbe riferito a una persona di sua conoscenza di cui però non si sa il nome (nessuno lo ricorda, dunque nessuno lo conosce), che Emma era lui – venne riportata, malgrado l’approssimazione, in una biografia. La prima, del Nostro, scritta trent’anni circa dopo la sua morte. Da René Descharmes, colui che afferma di aver raccolto la dichiarazione dell’autore senza citare però, direttamente, la fonte:

Une personne qui a connu très intimement Mlle Amélie Bosquet, la correspondante de Flaubert, me racontait dernièrement que Mlle Bosquet ayant demandé au romancier d’où il avait tiré le personnage de Mme Bovary, il aurait répondu très nettement, et plusieurs fois répété: “Mme Bovary, c’est moi! – d’après moi!”³.

Tre trasmissioni, di cui una generica, sono troppe, e questo inficia – va da sé – la validità del dato. Resta vero che, a partire da una fonte così poco attendibile, la frase ha fatto il giro del mondo ed è stata, ed è, sempre citata: anche in sede critica ha finito per venire assunta e commentata come fosse stata realmente pronunciata o scritta dall’autore.

³ Cfr. R. Descharmes, *Flaubert, sa vie, son caractère et ses idées avant 1957*, Paris, Librairie des Amateurs, 1909, p. 103, nota 3. [“Una persona che ha conosciuto molto intimamente Mlle Amélie Bosquet, la corrispondente di Flaubert, mi raccontava qualche tempo fa che, avendo Mlle Bosquet chiesto al romanziere da dove aveva tratto il personaggio di Mme Bovary, lui avrebbe risposto molto chiaramente, ripetendolo più volte: ‘Mme Bovary, sono io! – da me!’”].

Per lo più – al di là del significato letterale e delle interpretazioni più immediate – la frase è servita a corroborare un'opinione molto diffusa fino agli anni Ottanta almeno del Novecento, secondo cui Flaubert sarebbe stato uno dei rappresentanti, se pur non il migliore, del realismo ottocentesco, quello contro cui senza mezzi termini si scaglia André Breton nel primo *Manifesto del Surrealismo*. In quest'ottica, la chiave di lettura della trasposizione autore/personaggio, o meglio del nascondimento dell'autore dietro il personaggio, veniva a corrispondere a un principio mimetico, quello notorio secondo cui il romanzo è uno specchio portato lungo un cammino. Il realismo di Emma sarebbe stato così tanto e così fortemente perseguito da portare il suo autore a mettere se stesso in lei, farle provare le sue emozioni, pensare i suoi pensieri. Il modello era quello balzacchiano, della narrazione in terza persona e della sempre evocata onniscienza da parte dell'autore/narratore, il quale, cioè, è assente ma tutto sa del personaggio.

Basta invece leggere l'incipit del romanzo per accorgersi subito, e facilmente, che *Madame Bovary* non segue in alcun modo quel modello:

Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre. Ceux qui dormaient se réveillèrent, et chacun se leva comme surpris dans son travail.

Le Proviseur nous fit signe de nous rasseoir; puis, se tournant vers le maître d'études:

– Monsieur Roger, lui dit-il à demi-voix, voici un élève que je vous recommande, il entre en cinquième. Si son travail et sa conduite sont méritoires, il passera *dans les grands*, où l'appelle son âge.

Resté dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait à peine, le *nouveau* était un gars de la campagne, d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous tous⁴.

Sin dalla prima parola, Flaubert ci avverte che *dentro* a quel racconto c'è qualcuno. Il pronome “nous” è anzi ripetuto numerose volte, perché anche il più distratto dei lettori si accorga, senta, che qualcosa è cambiato rispetto ai tanti inizi *à la troisième personne*, ad esempio alla Balzac. Il “nouveau”, il nuovo – che Flaubert introduce: nella storia del romanzo, oltre che nella classe di scolari tra i quali si annida la voce di chi narra – è diverso e, in quanto tale, genera scompiglio, confusione, di lui si ride, perché non sa, lui, quello che “noi” siamo abituati a fare.

Si ricorderà: l'agitazione tra i ragazzi cresce a dismisura soprattutto alla vista di un oggetto, così strano e improbabile da riempire tutto lo spazio, sembra quasi, della classe. Il berretto, che il compagno nuovo, incolpevole certo ma ridicolo, porta:

⁴ Cfr. G. Flaubert, *Madame Bovary* (1956), Paris, Folio Gallimard, 1995, I, p. 21. [“Eravamo nell'aula di studio, quando il Rettore entrò, seguito da un *nuovo* in abiti borghesi e da un inserviente che portava un grosso banco. Quelli che dormivano si svegliarono, e ognuno s'alzò, come sorpreso nel lavoro. Il Rettore ci fece segno di sedere; poi, rivolgendosi all'istitutore: ‘Signor Roger, – disse a mezza voce, – ecco qui un alunno che vi raccomando, entra in seconda. Se il suo studio e la sua condotta sono meritevoli, passerà *tra i grandi*, come è giusto all'età sua’. Rimasto nell'angolo, dietro la porta, così che lo vedevamo appena, il *nuovo* era un ragazzo della campagna, sui quindici anni, e più alto di tutti noi”. Cfr. G. Flaubert, *La signora Bovary*, trad. it. di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1983, p. 3].

Nous avons l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mains plus libres; il fallait, dès le seuil de la porte, les lancer sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière; c'était là le *genre*.

Mais, soit qu'il n'eût pas remarqué cette manoeuvre ou qu'il n'eût osé s'y soumettre, la prière était finie que le *nouveau* tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone carton-né, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve; la visière brillait⁵.

A voler tentare uno schizzo di questo copricapo, si resterebbe a bocca aperta. Anzi, spalancata: “bouche béante”, come altrove scrive lo stesso Flaubert⁶, che non esita a far notare lui per primo quando e dove crea la breccia. Un copricapo così non esiste, non è mai esistito, nessuno lo ha mai visto. “Noi” certamente mai.

Alain Robbe-Grillet è fine lettore di Flaubert, cui arriva ad attribuire un ruolo da apripista per quello che sarebbe stato il movimento d'avanguardia anni Cinquanta del *Nouveau Roman*, da lui capitanato: di questo cappello dice, ad esempio, che è la prima *cosa* sottoposta alla scuola dello sguardo⁷. Racconta inoltre, saporitamente, di quando Flaubert lesse l'incipit del suo romanzo all'amico Maxime Du Camp. Era solito sottoporre quello che scriveva a chi si prestasse. Testava così la validità di ciò che lui stesso, nell'immediato, faticava a valutare. Durante i cinque anni che impiegò per portare a compimento *Madame Bovary* intrattene in effetti una fitta corrispondenza con Louise Colet, che in quel periodo frequentava sentimentalmente. La consultava, le riferiva i tormenti del giorno, i dubbi sulle pagine appena concluse, rifletteva con lei sui nodi, sugli intoppi. Un insieme di lettere che i critici hanno la

⁵ *Ibidem*.

⁶ La *béance* – lo spalancamento e, per trasposizione, la lacuna – è presente spesso nella prosa di Flaubert. In *Madame Bovary*, è una figura attribuita alle situazioni più varie: può essere “béante”, per l'appunto, la bocca: M. Lheureux che segue a bocca spalancata lo sguardo di Emma di fronte alle stoffe; ma anche la folla, che assiste allo spettacolo pirotecnico dei fuochi d'artificio, e Flaubert scrive “la foule béante”, per ipallage, non essendo ovviamente la folla ad essere spalancata ma la bocca delle persone che la compongono; analogamente Emma stessa viene definita “béante”, mentre fantastica di un amore immaginario; e sono “béantes” le orbite oculari del vagabondo cieco che canta per la via; di modo che è “béante” anche la pupilla ormai immobile dell'occhio della protagonista mentre è agonizzante dopo aver assunto l'arsenico e il cieco torna a passare per strada cantando quella canzone; e, ancora, rimane “béant” lo stesso Charles, dopo la morte di Emma, quando, in soffitta, trova appallottolata la lettera che le aveva scritto Rodolphe per abbandonarla (ancora un'ipallage, non essendo Charles a essere spalancato ma la sua bocca). Una frequenza significativa, soprattutto in funzione dell'uso specifico.

⁷ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil/France Culture, p. 28: “[...] comme le premier objet du Nouveau Roman qui fait irruption dans la littérature” [“come il primo oggetto del *Nouveau Roman* che fa irruzione nella letteratura”].

consuetudine di definire “il cantiere Bovary”. All’amico Du Camp, che era direttore letterario della “Revue de Paris”, sulla quale, tra il 1 ottobre e il 15 dicembre 1856, il romanzo venne pubblicato a puntate⁸, riservava però in genere la prima lettura ad alta voce, quella di cui si narra che i vicini – Flaubert risiedeva a Croisset, vicino e Rouen, nella tenuta familiare – sentissero da fuori l’enfasi, gli eccessi, il pathos: urlava, per sua stessa ammissione, nel leggere; trasportato dalla foga del “travail de forçat”⁹, che era per lui la scrittura.

Quando ebbe finito di leggergli le pagine iniziali del romanzo, Du Camp – dopo averlo ascoltato molto attentamente come sempre – gli disse, con la consueta sincerità, dettata sia dall’amicizia che dai propri interessi editoriali, che disapprovava. L’amico metteva in guardia Flaubert avendo colto perfettamente bene l’eterogeneità dell’incipit, rispetto a quanto si era soliti leggere in quegli anni. Ecco il resoconto che ci fornisce Alain Robbe-Grillet della serata, ricostruito a partire dai *Souvenirs* di Du Camp:

Flaubert lisait à Maxime Du Camp les fragments qu’il était en train d’écrire. Il lui lit ce passage et Du Camp lui dit: “Écoute, Gustave, je ne te comprends pas, tu veux écrire l’histoire d’une jeune fille qui est éprise d’idéal, qui se marie, qui s’ennuie, qui prend un amant et qui finit par se suicider. C’est très humain, mais dès la deuxième page tu assènes à ton lecteur la description d’une casquette qui fait une page entière, et cela c’est seulement la casquette d’un petit garçon qui va devenir le mari de la dame ving ans après! Tu égares ton lecteur”. La phrase est merveilleuse! “Tu égares ton lecteur”. Effectivement, c’est une page qui égare, et c’est parce qu’elle a égaré ce narrateur que tout d’un coup il prend conscience que le monde n’est pas entièrement perméable au sens, c’est-à-dire qu’il y a des choses dans le monde qui ne sont ni rassurantes ni explicables¹⁰.

Tanto Du Camp quanto Robbe-Grillet puntano il dito, il primo stigmatizzando il secondo rallegrandosene, sull’*égarement* di cui entrambi attribuiscono la responsabilità al rovesciamento effettuato da Flaubert. Questo qualcuno, che guarda da dentro la pagina quello che vi accade, procede necessariamente a tentoni, non sa a priori dove la storia andrà a parare, la scopre un po’ alla volta a mano a mano che i fatti la determinano. Siamo nella stessa condizione: “noi”, i lettori, e i “noi” presenti

⁸ Pre-pubblicazione da cui scaturì l’imputazione per oltraggio al pudore, alla religione e alla morale pubblica. Il processo, svoltosi tra il gennaio e l’inizio di febbraio del 1857, si risolse, com’è noto, con l’assoluzione. Contrariamente a quanto accadde, nei mesi immediatamente successivi, a Charles Baudelaire per *Les Fleurs du Mal*.

⁹ Cfr. G. Flaubert, *Le candidat*, Paris, Charpentier, 1874, I, p. 14.

¹⁰ Cfr. A. Robbe-Grillet, *Op. cit.*, pp. 28-29. [“Flaubert leggeva a Maxime Du Camp i passi che stava scrivendo. Gli lesse questo brano e Du Camp gli disse: ‘Senti, Gustave, non ti capisco, vuoi scrivere la storia di una giovane donna che vagheggia l’ideale, che si sposa, che si annoia, che prende un amante e che finisce per suicidarsi. Tutto questo è molto umano, ma fin dalla seconda pagina infliggi al tuo lettore la descrizione di un berretto lunga un’intera pagina, e che è solo il berretto di un ragazzino che diventerà il marito della donna vent’anni dopo! Tu disorienti il tuo lettore’. La frase è meravigliosa! ‘Tu disorienti il tuo lettore’. Effettivamente, è una pagina che disorienta, ed è perché ha disorientato il narratore che di colpo lui si rende conto che il mondo non è interamente permeabile al senso, cioè che ci sono cose nel mondo che non sono né rassicuranti né spiegabili”].

in classe, che veniamo a coincidere per lo stupore che proviamo nel trovarci impreparati ad accogliere un *nouveau* tanto strano, strano almeno quanto il suo berretto. Non a torto Alain Robbe-Grillet suggerisce che l'ingresso nell'era del sospetto vada anticipata ai tempi dello smarrimento flaubertiano. Non a torto mette in discussione il fatto che un romanzo come *Madame Bovary* possa esser letto alla stregua di uno dei tanti *Louis Lambert* suoi coevi e suggerisce che, viceversa, vada considerato il luogo in cui, deviando dalla strada liscia e scorrevole del realismo ottocentesco, si aprono i tanti crepacci dell'indecisione, della proliferazione, della scissione, dello smantellamento. Non a torto, ancora, Robbe-Grillet vede l'incipit di *Madame Bovary* come all'origine di quello dell'*Étranger*:

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués". Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier¹¹.

Ed ecco il commento del *nouveau romancier*:

[...] il y a quelqu'un dans le récit dès le début, et quelqu'un qui ne comprend pas le monde. Il y a ces deux propositions dans cette phrase [...]: "je ne sais pas" et "ça ne veut rien dire", alors que Balzac sait, et "ça veut dire", c'est-à-dire que son style est l'antithèse absolue de celui de Camus¹².

La sia pur schematica opposizione individuata da Robbe-Grillet colloca insomma lo spartiacque tra due modi di porsi di fronte al reale, uno di chi lo capisce e scrivendo ce lo vuole spiegare, l'altro di chi non lo capisce e scrive per cercare di capirlo. Differenza ch'egli sintetizza come segue:

Le monde ne tremble pas, il ne vacille pas, il est tel qu'il est et c'est du solide, on peut y poser le pied à chaque instant avec assurance, tandis qu'au contraire, dans la première phrase de *L'Étranger*, on ne sait pas où poser le pied. On sent parfaitement que les rapports au monde de ce narrateur sont mal assurés et que tout bouge, tout est sujet à caution, tout est mouvant, le narrateur ne sait pas lui-même où il pose les pieds¹³.

Flaubert dissemina il suo romanzo di immagini relative all'aprirsi di voragini nel terreno, crepacci ch'egli evoca anche lessicalmente. Ecco un esempio, lo stato

¹¹ Cfr. A. Camus, *L'Étranger* (1942), Paris, Gallimard, 1957, I, p. 7. ["Oggi mamma è morta. O forse ieri, non so. Ho ricevuto un telegramma dall'asilo: 'Madre deceduta. Sepoltura domani. Sentimenti distinti'. Non vuol dire nulla. Forse era ieri"].

¹² *Ivi*, pp. 24-25. ["(...) c'è qualcuno nel racconto sin dall'inizio, e qualcuno che non capisce il mondo. Ci sono quelle due proposizioni nella frase... 'non so' e 'non vuol dire nulla', mentre Balzac sa, e 'vuol dire', in altre parole il suo stile è l'antitesi assoluta di quello di Camus"].

¹³ *Ivi*, p. 25. ["Il mondo non trema, non vacilla, è come è ed è solido, ci si può posare i piedi in qualunque momento tranquillamente, mentre invece, nella prima frase dell'*Étranger*, non si sa dove appoggiare i piedi. Si sente benissimo che il rapporto di questo narratore con il mondo è insicuro e che tutto si muove, tutto è incerto, instabile, il narratore non sa a sua volta dove poggia i piedi"].

d'animo di Emma dopo aver vissuto l'esperienza dell'invito al ballo:

La journée fut longue, le lendemain! Elle se promena dans son jardin, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui? Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes¹⁴.

È passata una sola notte, ma il tempo ha cessato di scorrere come faceva prima. C'è stata un'improvvisa accelerazione, e il precipizio si è aperto sotto i piedi di chi stava percorrendo la durata abituale. *Ébahissement, trou, crevasses, creuse...* termini che sono prove.

Da quel momento in poi, nulla sarà più come prima, e il tempo nuovo, sregolato, non sarà più, mai più, prevedibile. Dentro la storia, anche quando lessicalmente non compare più, sotterrato dalla terra della frana, sepolto sotto le macerie del terremoto, rimane quel *noi*, quel soggetto testuale, allo scopo preciso di testimoniare per chi legge quello che là sotto accade. Per trovar modo di spiegare la frase apocrica e di giustificarla, il discorso critico, la *doxa*, si è sforzato di eliminare il *noi*. Persino definendolo uno sbaglio:

Il n'est pas jusqu'au plus scrupuleux, au plus incorruptible de nos romanciers qui ne se soit rendu coupable au moins une fois de ce même péché d'incongruité. Le "nous" qui commence à relater *Madame Bovary* – c'est un ancien condisciple de Charles, un personnage de second plan, certes, mais non négligeable puisqu'il peut faire état de souvenirs personnels: il évoque notamment la fameuse casquette et le "Charbovary" sans lesquels le mari d'Emma est bel et bien inconcevable –, ce "nous" parlant au nom d'une petite communauté disparaît au bout de quelques pages et l'on n'entend plus parler de lui, une fois de plus sans qu'on sache si Flaubert l'a tout simplement oublié, ou s'il l'a écarté à demi consciemment parce qu'il ne cadrait pas avec son principe d'impersonnalité¹⁵.

¹⁴ Cfr. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., I-8, p. 88. ["La giornata fu lunga, l'indomani. Lei passeggiò nel giardinetto, passando e ripassando per gli stessi sentieri, fermandosi davanti alle aiuole, davanti alle spalliere degli alberi, davanti al curato di gesso, osservando con meraviglia tutte quelle cose d'una volta, a lei tanto note. Come il ballo già le sembrava lontano! Chi dunque mai creava così grande distanza fra il mattino dell'altro ieri e la sera di oggi? Il viaggio alla Vaubyessard aveva aperto nella sua vita una spaccatura, come quei gran crateri che la tempesta, in una sola notte, spalanca nelle montagne". Cfr. G. Flaubert, *La signora Bovary*, cit., p. 69].

¹⁵ Cfr. M. Robert, *La vérité littéraire*, Paris, Grasset, 1981, pp. 118-119. ["Neanche il più scrupoloso, il più incorruttibile dei nostri romanzieri è riuscito a non cadere nel peccato d'incongruità. Il 'noi' che comincia a raccontare *Madame Bovary* – è un ex condiscipolo di Charles, un personaggio di secondo piano, certo, ma non trascurabile visto che può far mostra di ricordi personali: evoca ad esempio il famoso berretto e il 'Charbovary' senza i quali il marito di Emma sarebbe totalmente inconcepibile –, questo 'noi' che parla in nome di una piccola comunità scompare in capo a qualche pagina e non si sente più parlare di lui, e anche in questo caso non si può sapere se Flaubert lo ha semplicemente dimenticato, o se lo ha scartato consapevolmente a metà perché non era coerente con il suo principio dell'impersonalità"].

Marthe Robert, che tante pagine ha dedicato a Flaubert, ad esempio nel suo celebre testo *Roman des origines et origines du roman*¹⁶, laddove dialoga con Sartre di cui commenta passi e interpretazioni, facendo ricorso al saggio chiave di quegli anni per chiunque si occupasse di Flaubert¹⁷, e dandone una sua personale lettura¹⁸, avanza qui tranquillamente l'ipotesi secondo cui la scomparsa del "noi" dopo alcune pagine del romanzo sarebbe una possibile dimenticanza da parte dell'autore, che dunque – dobbiamo immaginare – dopo aver faticosamente scritto quell'incipit, dopo averlo sottoposto all'approvazione di amici e conoscenti e alla prova principale, la lettura e rilettura ad alta voce, si sarebbe poi distratto nel continuare a scrivere tanto che quel soggetto di prima persona plurale inizialmente incaricato del racconto gli sarebbe poi rimasto nella penna. Né si sarebbe accorto, a mano a mano e attraverso le numerose riscritture e versioni del testo, della dimenticanza. L'approccio genetico nello studio di *Madame Bovary*, reso necessario oltre che particolarmente pertinente data la presenza di tanti *brouillons* e la possibilità della loro datazione (a quell'altezza cronologica, gli anni Settanta-Ottanta del Novecento, i genetisti avevano già da tempo prodotto ampia documentazione¹⁹), esclude nella maniera più assoluta questa superficiale ipotesi, essendo l'introduzione del "noi" da parte di Flaubert tardiva: è un'istanza narrativa infatti che compare solo nel quarto *brouillon*. Proprio il contrario, dunque, accadde, rispetto a quanto suggerisce Marthe Robert: alla soluzione primaria poi accantonata o, peggio, dimenticata, va sostituita la certezza della decisione presa *en cours de route* dall'autore, una volta constatata la necessità dell'occhio interno. Un occhio altro, diverso rispetto a quello che guarda la vicenda dall'alto o da fuori, abbracciandola tutta.

Perché Flaubert è un altro

Si è soliti collocare *Madame Bovary*, cronologicamente, nel decennio centrale dell'Ottocento. E non è sbagliato, se si considerano: il quinquennio della stesura, che va dal 1851 al 1856; il periodo della pre-pubblicazione in rivista (1 ottobre-15 dicembre 1856); il tempo del processo (gennaio-febbraio 1857); e, in seguito all'assoluzione dell'autore, insieme a quella dell'editore e dello stampatore della "Revue de Paris", la data della prima uscita in volume, il 15 aprile dello stesso anno per i tipi di Michel Lévy Frères. Non è però inutile ricordare che Flaubert dà alle stampe l'ul-

¹⁶ Cfr. M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

¹⁷ Cfr. J.-P. Sartre, *L'idiot de la famille*, Paris, Gallimard, 1971-72.

¹⁸ Marthe Robert vede, nelle opere di Flaubert, l'alternarsi di due sue componenti psicologiche maggiori, quella dell'*enfant trouvé* e quella dell'*enfant bâtard*. Cfr. M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, cit., III, pp. 235-364.

¹⁹ Jean Pommier e Gabrielle Leleu, in particolare, avevano pubblicato da più di vent'anni la loro *Madame Bovary. Nouvelle version précédée des scénarios inédits*, ("Textes établis sur les manuscrits de Rouen avec une introduction et des notes", Paris, José Corti, 1949), edizione di riferimento per la critica genetica flaubertiana che da allora non cessa di arricchirsi e nel cui solco si inseriscono gli studi del grande specialista Yvan Leclerc, tra i quali va citato almeno il recente: *Madame Bovary au scalpel. Genèse, réception, critique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

tima edizione del romanzo nel 1873, ed è una versione che rispetto alle precedenti comporta 90 ulteriori varianti²⁰. Non è inutile ricordarlo perché la data è significativa: nell'ottobre dello stesso anno, pochi giorni prima, è andata in libreria *Une saison en enfer*. Inoltre, tra il '69 e il '71, il Conte di Lautréamont aveva scritto e pubblicato i *Chants de Maldoror*, che i Surrealisti avrebbero considerato un testo-cerniera verso il Novecento, e il 15 maggio del 1871 Rimbaud aveva firmato, indirizzandola all'amico Paul Demeny, quella che sarebbe diventata famosa come la "lettera del Veggente", e che indiscutibilmente contiene la frase definitiva: "Je est un autre". A questa espressione va, però, aggiunta, per una corretta comprensione, la chiosa dello stesso Rimbaud aggiunta nella lettera all'amico:

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs²¹!

Il *falso significato dell'io* è quello stesso che ha portato tanti critici e lettori d'altri tempi a credere nella frase immaginaria "Madame Bovary c'est moi". E pensare che la lingua francese aiuta, rispetto all'italiano, a ben cogliere dove si situa la differenza, tra falso e vero: il *moi* sta da una parte, il *je* dall'altra. Al *moi* compete la – rientra nella – letteratura mimetica, egotistica. Il *je* invece inaugura lo scollamento, la disgiunzione, tra il soggetto biologico che punta a ritrarre se stesso sulla pagina, e il soggetto testuale che è invece *altro*, un delegato dell'autore, fittizio, che nasce nella e sulla pagina di volta in volta, messo lì ignaro e a sua volta *béant*, spalancato, aperto, poroso, per cercare di capire che cosa, in quella determinata pagina, stia succedendo. Una sorta di inviato, creato apposta per fungere, a vantaggio dell'autore e poi di tutti noi lettori, da reporter, testimone.

Ora: quello scollamento e la consapevolezza della sua necessità (inevitabile), Flaubert li aveva individuati decenni prima quando, nel chiuso del suo studio, nella tenuta di Croisset, si era trovato a constatarli entrambi. Lo aveva confidato, a Louise Colet. Dopo aver scritto le pagine della passeggiata a cavallo di Emma e Rodolphe, della *baisade*²², la sera, aveva esultato nel riferirlo all'amica:

C'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être *soi*, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant

²⁰ Si tratta dell'edizione Charpentier ("Édition définitive suivie des Réquisitoires, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur devant le tribunal correctionnel de Paris, audiences des 31 janvier [*sic* pour 30] et 7 février 1857", 1 vol., 470 pages., Imprimerie Simon Raçon et Comp., Publié le 28 novembre 1873. 90 variantes). Ce ne sarà, vivente l'autore, ancora una successiva, l'anno dopo: l'edizione Alphonse Lemerre (2 voll., 252 et 278 pages., Imprimerie J. Claye, Publié le 15 novembre 1874).

²¹ "Se i vecchi imbecilli non avessero trovato dell'io che il significato falso, non avremmo da spazzar via questi milioni di scheletri che, da tempo infinito hanno accatastato i prodotti del loro guscio intelletto, proclamandosene fieramente gli autori!". Cfr. A. Rimbaud, *Opere*, trad. it. di Ivo Margoni, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 143.

²² Il termine ricorre sovente nella *Corrispondenza* di Flaubert, per indicare una scena d'amore fisico.

et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer leurs paupières noyées d'amour²³.

Rieccolo, il “noi”. L'autore smette di essere se stesso e, sulla pagina, diventa altro: creando quei *je*, spesso plurali, numerosi, che, dall'interno del romanzo, riferiscono a lui e ai lettori che cosa sta succedendo. Il lavoro da forzato può così persino trasformarsi in delizia. Ma sono piaceri isolati, e a prevalere, in questa lunga percorrenza piena di intralci, di intoppi, di buche e crepacci, è il sentimento della necessità. La testimonianza è necessaria, è il senso stesso del romanzo. Una figura pienamente efficace di questa idea della scrittura, che anticipa di circa un secolo acquisizioni cui giungeranno le neo-avanguardie negli anni Sessanta del Novecento, Flaubert ce la fornisce nella famosa scena della carrozza, quella che più di ogni altra scatenò le reazioni dei censori. Il giovane Léon ed Emma, chiusi nel *fiacre* con le tendine abbassate, percorrono la città, Rouen, in lungo e in largo, senza che si possa sapere che cosa accade tra di loro dietro a quelle tendine. Accusatori e difensori di Flaubert hanno tanto insistito su quel punto, l'impossibilità per il lettore di guardare dentro alla carrozza: chi per sottolineare l'impedimento oppostogli da Flaubert a farsi *voyeur* (i difensori), chi l'incitamento a immaginare il peggio (gli accusatori). Mentre tutto il peso della scena è il cocchiere a portarlo, e su di lui Flaubert punta dichiaratamente il suo obiettivo. Il passo è lungo, ma va riportato per intero:

– Où Monsieur va-t-il? demanda le cocher?

– Où vous voudrez! dit Léon poussant Emma dans la voiture.

Et la lourde machine se mit en route.

Elle descendit la rue Grand-Pont, traversa la place des Arts, le quai Napoléon, le pont Neuf et s'arrêta court devant la statue de Pierre Corneille.

– Continuez! fit une voix qui sortait de l'intérieur.

– La voiture repartit, et, se laissant, dès le carrefour Lafayette, emporter par la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.

– Non, tout droit! cria la même voix.

Le fiacre sortit des grilles, et, bientôt arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la voiture en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon.

Elle alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, et longtemps, du côté d'Oyssel, au-delà des îles.

Mais, tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers Quatre-Mares, Sotteville, la Grande-Chaussée, la rue d'Elbeuf, et fit sa troisième halte devant le jardin des plantes.

– Marchez donc! s'écria la voix plus furieusement.

Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le quai des Carandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champ-de-Mars et

²³ È un brano della lettera che Flaubert scrisse a Louise venerdì 9 dicembre 1853, alle due di notte. Cfr. <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/530.html>. [“È una cosa deliziosa scrivere, non essere più *se stessi*, ma circolare in tutta la creazione di cui si parla. Oggi per esempio, uomo e donna insieme, lui e lei contemporaneamente, ho passeggiato a cavallo nel bosco, in un pomeriggio d'autunno, sotto le foglie gialle, ed ero i cavalli, le foglie, il vento, le parole che si dicevano e il sole rosso che faceva socchiudere le loro palpebre annegate d'amore”].

derrière les jardins de l'hôpital, où des vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d'une terrasse toute verdie par les lierres. Elle remonta le boulevard Bouvreuil, parcourut le boulevard Cauchoise, puis tout le Mont-Riboudet jusqu'à la côte de Deville. Elle revint; et alors, sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda. On la vit à Saint-Pol, à Lescure, au mont Gargan, à la Rouge-Mare, et place de Gaillardbois; rue Maladrerie, rue Dinanderie, devant Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, – devant la Douane, – à la basse Vieille Tour, aux Trois-Pipes et au Cimetière monumental. De temps à autre, le cocher sur son siège, jetait aux cabarets des regards désespérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion poussait ces individus à ne vouloir point s'arrêter. Il essayait quelquefois, et aussitôt il entendait derrière lui partir des exclamations de colère. Alors il cinglait de plus belle ses deux rosses tout en sueur, mais sans prendre garde aux cahots, accrochant par-ci par-là, ne s'en souciant, démoralisé, et presque pleurant de soif, de fatigue et de tristesse.

Et, sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire.²⁴

Il cocchiere – che suda e si dispera, non sa dove sta andando, prova a fermarsi ma deve ogni volta ripartire, è sballottato dai ciottoli e dalle asperità del terreno, non capisce il senso di ciò che gli succede, eppure va, spinto dalla necessità del

²⁴ Cfr. G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., III-1, pp. 330-332. [“ Il signore dove va? domandò il cocchiere. – Dove volete! disse Léon spingendo Emma nella carrozza. E la pesante macchina si mise in moto. Scese via del Ponte Grande, attraversò Piazza delle Arti, il lungofiume Napoleone, il Ponte Nuovo, e si fermò di colpo davanti alla statua di Pierre Corneille. – Continuate!, fece una voce dall'interno. La carrozza ripartì, e, dopo il crocicchio Lafayette, abbandonandosi alla discesa, entrò a gran galoppo nella stazione ferroviaria. – No, dritto!, gridò la stessa voce. La carrozza uscì dai cancelli, e ben presto, arrivata sul corso, trotto dolcemente in mezzo ai grandi olmi. Il cocchiere s'asciugò la fronte, si cacciò tra le gambe il berretto di cuoio e spinse la vettura fuori dai controviai, in riva all'acqua, presso l'erba. Essa andò costeggiando il fiume, sulla strada alzaia lastricata di ciottoli a secco, e avanti a lungo, dalla parte di Oyssel, al di là delle isole. Ma d'improvviso si slanciò in un balzo per Quatre-Mares, Sotteville, via Maggiore, via d'Elbeuf, e si fermò per la terza volta dinanzi all'Orto Botanico. – Avanti dunque!, gridò la voce più furiosamente. E subito, riprendendo la corsa, passò per San Severo, per il lungofiume dei Curandiers, per il lungofiume delle Mole, di nuovo per il ponte, per piazza Campo di Marte, e dietro i giardini dell'ospizio, dove dei vecchi in abiti neri passeggiavano al sole, lungo una terrazza tutta verde di edera. Risalì il viale Bouvreuil, percorse il viale Cauchoise, poi tutto il Monte Riboudet fino alla costa di Deville. Tornò indietro; e allora, senza un partito preso né una direzione, vagabondò. Fu vista a Saint-Pol, a Lescure, al Monte Gargan, alla Rouge-Mare e in piazza Gaillardbois; in via Maladrerie, in via Dinanderie, davanti a San Romano, a San Viviano, a San Maclou, a San Nicasio – davanti alla Dogana –, alla Vecchia Torre Bassa, alle Tre Pipe e al Cimitero Monumentale. Di tanto in tanto il cocchiere, dall'alto della cassetta, gettava alle bettole sguardi disperati. Non capiva quale furore locomotorio inducesse quegli individui a non volersi fermare. A volte ci provava, e subito udiva dietro di sé alzarsi esclamazioni di collera. Allora frustava a piena forza le due rosse tutte in sudore, ma senza badare agli scossoni, urtando ora qui ora là, sbadatamente, demoralizzato, e quasi piangente di sete, di stanchezza e di tristezza. E sul porto, tra i carri e le botti, e nelle strade, sulle cantonate, i cittadini sbarravano larghi occhi trasecolati davanti a quella cosa tanto straordinaria in provincia, una carrozza con le cortine tirate, e che compariva così di continuo, più chiusa d'una tomba e sballottata come un vascello”. Cfr. G. Flaubert, *La signora Bovary*, cit., pp. 298-300].

suo lavoro – è la figura compiuta del narratore quale Flaubert lo concepisce. Così come la *lourde machine* lo è del romanzo. Non dovesse bastare l'evidenza, esistono le prove, testuali. La stessa espressione, identificativa dell'oggetto, Flaubert la usa in un'altra delle tante lettere a Louise Colet, quella scritta il 13 settembre 1852, lunedì sera, a mezzanotte:

Comme tu m'écris, pauvre chère Louise, des lettres tristes depuis quelque temps! Je ne suis pas de mon côté fort facétieux. L'intérieur et l'extérieur, tout va assez sombrement. La *Bovary* marche à pas de tortue; j'en suis désespéré par moments. D'ici à une soixantaine de pages, c'est-à-dire pendant trois ou quatre mois, j'ai peur que ça ne continue ainsi. Quelle lourde machine à construire qu'un livre, et compliquée surtout ²⁵!

“Un roman est une entaille dans le bois du temps”²⁶. L'ha scritto Philippe Forest che, romanzo dopo romanzo, incide il tempo perché vi resti un segno, a testimoniare ogni volta dell'impossibile, dell'incomprensibile, della voragine apertasi nel tessuto del reale. E se anche di libro in libro, il labirinto dei percorsi inattesi rimane aberrante o non permeabile al senso – eccoci tornati alla citazione iniziale tratta da *Crue* –, è lo sforzo del romanziere (che ogni volta manda i suoi delegati di carta a testimoniare dall'interno dello scollamento) a diventare senso. Flaubert lo aveva pensato e scritto, progenitore del romanzo *vero*, a proposito sempre di *Madame Bovary*, e così si espresse, un venerdì sera, il 16 gennaio 1852, confidando a Louise la scandalosa idea: “Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien”²⁷.

²⁵ Cfr. <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm>. [“Che lettere tristi mi scrivi, povera cara Louise, da un po' di tempo! E neanche io sono molto faceto. Dentro e fuori, tutto va piuttosto cupamente. La *Bovary* procede a passo di tartaruga; a tratti ne sono disperato. Per una sessantina di pagine, cioè per tre o quattro mesi, ho paura che continuerà così. Che macchina pesante da costruire, un libro, e complicata soprattutto!”].

²⁶ Cfr. Ph. Forest, *L'enfant éternel* (1997), Paris, Gallimard, “Folio”, 1998, III-2, p. 131. “Un romanzo è un'incisione nel legno del tempo”. Cfr. Ph. Forest, *Tutti i bambini tranne uno* (2005), trad. it. Roma, Fandango, 2018, p. 109.

²⁷ Cfr. <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1852.htm> [“Quello che mi pare bello, e che vorrei fare, è un libro sul niente”].