



Università degli Studi di Enna “Kore”

Facoltà di Studi Classici, Linguistici e della Formazione
Corso di Laurea in Lingue e Culture Moderne

TESI DI LAUREA

La dimensione dell'evasione nella *rêverie* di Emma Bovary

Allieva:
Roberta De Luca

Relatore:
Ch.mo Prof. Maria Gugliotta

ANNO ACCADEMICO 2020 – 2021

Indice

Abstract in italiano	3
Abstract in inglese	4
Introduzione	5
CAPITOLO I	
L'origine del bovarismo	
I.1 Il concetto di bovarismo.....	7
I.2 Il bovarismo patologico.....	9
CAPITOLO II	
La dimensione della <i>rêverie</i> in Emma	
II.1 La topografia dei luoghi della <i>rêverie</i>	12
II.2 Il ruolo dello spazio.....	14
II.2.1 La finestra.....	16
II.2.2 Il convento.....	18
II.2.3 Il castello.....	19
CAPITOLO III	
Lo stile di Flaubert	
III.1 La descrizione nel romanzo del XIX secolo.....	22
III.2 Il realismo di Flaubert.....	24
III.3 Un libro sul nulla.....	26
Conclusione	28
Bibliografia	30

Abstract in italiano

Lo scopo di questo studio è quello di evidenziare l'origine dell'insoddisfazione dell'eroina creata da Flaubert, Emma Bovary, analizzando il personaggio dal punto di vista psicologico, della sua educazione, del matrimonio con Charles e dei suoi sogni.

Il primo capitolo tratta la nascita del “bovarismo” una tendenza che colpisce soprattutto gli artisti, le donne e in generale chi è incapace di distinguere il sogno dalla realtà.

Nel secondo capitolo viene analizzata la dimensione della *rêverie* e dell'evasione che permettono alla protagonista di diventare ciò che ha sempre immaginato in modo da soddisfare il suo corpo e la sua anima. Ma, poiché ogni tentativo di evasione si rivela temporaneo, ecco subentrare il dolore e la delusione.

Infine il terzo capitolo concentra l'attenzione sulla scelta stilistica adottata dall'autore e l'analisi della descrizione nel romanzo del XIX secolo.

Abstract in inglese

The aim of this study is to point out the origin of the dissatisfaction of Flaubert's heroine, Emma Bovary, by analyzing the character from the psychological point of view, from her education, from her marriage with Charles and from her dreams.

The first chapter deals with the creation of the concept of "bovarism" a tendency that affects above all artists, women and in general those who are unable to distinguish dream from reality.

The second chapter analyzes the dimension of *rêverie* and escape, which allow the protagonist to become what she has always imagined in order to satisfy her body and her soul. But, as every attempt to escape is temporary, pain and disappointment eventually take over.

To conclude, the third chapter focuses on the stylistic choice adopted by the author and on the analysis of descriptive techniques in the nineteenth century novel.

Introduzione

In occasione del bicentenario della nascita di Gustave Flaubert, ho deciso di analizzare uno dei suoi più grandi capolavori, *Madame Bovary* e in particolare mi concentrerò sul malessere della protagonista, Emma. La ricerca delle relazioni appassionate e ossessive che scopre nei suoi libri le provoca una terribile e costante insoddisfazione emotiva. Il suo male consiste nell'incapacità di accettare la propria condizione, di rassegnarsi a vivere nel contesto nel quale il destino l'ha catapultata. Emma lo sente come qualcosa di falso e artefatto, come una catena o una prigione.

La prima parte dell'elaborato è concentrata sulla sindrome di *Madame Bovary*, o bovarismo, una tendenza del comportamento sorta subito dopo la pubblicazione dei romanzi romantici del XIX secolo. Da allora, l'idealizzazione dell'amore ha condotto migliaia di persone, soprattutto donne, a una continua frustrazione e delusione. La ricerca dell'amore ideale, però, finisce sempre per scontrarsi con la percezione realistica di un rapporto di coppia.

Questo fenomeno è descritto per la prima volta nel 1892 dal filosofo Jules de Gaultier. Nel suo saggio, basato sull'opera di Flaubert, fa riferimento alla figura della sua protagonista, come il perfetto stereotipo della persona che soffre di quello che chiamò "un'insoddisfazione affettiva cronica".

Nel secondo capitolo vengono messi in luce i *topoi* della *rêverie* di Emma. Ho elencato tre luoghi diversi che compaiono spesso nel romanzo collegati a questo tema: la finestra, il convento e il castello. La finestra rappresenta un mezzo attraverso il quale evadere. Al di fuori di essa c'è il mondo ideale, all'interno la realtà noiosa e monotona della sua vita. Il convento è identificato come il luogo da cui sono nate le sue illusioni. La *rêverie* più frequente è quella sul concetto dell'amore come unica felicità, derivato dalle sue letture e immaginazioni che non riuscirà mai a soddisfare. Per ultimo il castello, dove Emma incontra per la prima volta il piacere del lusso che richiama i suoi sogni da ragazzina. Si sente talmente a suo agio da pensare che quello è il suo ambiente predestinato.

Infine, viene analizzata la tecnica stilistica di Flaubert che partendo da soggetti umili, cerca sempre di rendere bello il brutto. Ciò è possibile attraverso la rielaborazione estetica e stilistica. Vedremo anche come evolve la descrizione nel romanzo tra il Settecento e l'Ottocento. In passato, infatti, questo aspetto letterario era considerato semplicemente una pausa, un elenco di dettagli inutili. In seguito, come spiega Philippe Hamon, il descrittivo assume un valore nella storia, in quanto il lettore è coinvolto in una doppia lettura e percezione.

Prima di andare avanti è importante ricordare che Gustave Flaubert impiega 5 anni per la stesura di *Madame Bovary*. L'opera viene pubblicata in sei puntate sulla *Revue de Paris* e lo renderà uno dei più grandi romanzieri dell'Ottocento. Come spesso accade quando si tratta di letteratura che esce dai canoni di un determinato tempo storico, il libro viene giudicato immorale e osceno dai pubblici infuriati del Secondo Impero Francese. In quel periodo in Francia vigeva il regime monarchico ed autoritario di Napoleone III che attuava una forte repressione verso ciò che era considerato liberale o espressione di autonomia.

Flaubert venne processato per oscenità nel gennaio del 1857 da Ernest Pinard, un legale che aveva già la misera fama di aver promosso un procedimento penale contro *Les fleurs du mal* di Baudelaire. Il 24 dicembre 1856 il romanzo viene denunciato per oltraggio alla morale pubblica e religiosa e al buon costume. Di lì a poche settimane si tiene il processo, che termina con l'assoluzione dell'autore, il 7 febbraio 1857. Il romanzo a questo punto esce integralmente in volume, e anche sull'onda dello scandalo diventa ben presto un *best-seller*.

Di grande rilievo è la tecnica narrativa usata da Flaubert caratterizzata dall'impersonalità della narrazione, sull'astensione dello scrittore dal giudicare in forma esplicita le vicende dei personaggi, e sull'ampio uso del discorso indiretto libero. Questi elementi permettono al lettore di vedere in forma seria e problematica l'insoddisfazione della protagonista. Pinard si concentra quindi sulla figura del narratore, denunciando con forza il suo essere restio a condannare in forma esplicita le azioni e i pensieri della protagonista. Egli finirebbe così col rendersi complice della condotta di Emma. In realtà Flaubert inserisce spesso nel romanzo delle massime di carattere generale a commento della vicenda di Emma, massime che indicano una presa di distanza dalla protagonista. Ma non c'è in Flaubert alcuna volontà di giudicare Emma secondo i parametri morali borghesi a cui il pubblico ministero si appella.

Ernest Pinard, considera le scene in cui la protagonista si lascia andare all'adulterio lascive e immorali, invitanti all'identificazione piuttosto che alla repulsione. Egli infatti esprime le sue preoccupazioni relative alla ricezione dell'opera: essa andrebbe a colpire come un "veleno" le "menti deboli", le giovani donne sognatrici, incapaci a detta di Pinard di arrivare a formulare un giudizio critico razionale sulla materia romanzesca.

Dopotutto non era certo la prima volta che la letteratura rappresentava l'adulterio, ma era la prima volta che ci veniva presentato come lo fa Flaubert. Se infatti l'adulterio aveva trovato prima di allora rappresentazione soprattutto nell'ambientazione mitica, che fungeva da elemento distanziante o comico, Flaubert ce lo rappresenta invece in forma seria e problematica e sceglie come teatro della vicenda un'ambientazione assolutamente quotidiana: la campagna francese. Egli evidenzia come la crudele fine della protagonista non abbia il valore di una penitenza dovuta ai peccati da lei commessi, bensì sia sconfitta. Emma muore, ma mantiene comunque il dominio sulle proprie azioni, muore non a causa degli adulteri commessi, bensì per via delle tendenze autodistruttive del suo stesso comportamento.¹

¹ M. Rizzo, *Censura come critica letteraria, la requisitoria di Pinard contro Madame Bovary*, Mimesis 2015, p. 6-7

Capitolo I

L'origine del Bovarismo

I.1 Il concetto di bovarismo

Flaubert non è il creatore del neologismo che conosciamo. Giocando con il nome proprio della sua eroina, crea il derivato suffissale “*bovaryste*”, al momento del processo, parola che designa poi colui che difende il romanzo. La creazione linguistica dell'autore inaugura una serie di inflessioni del nome proprio, che si apre così ai giochi del significante, plasmabile e modulare. All'origine del processo di derivazione lessicale, Flaubert anticipa anche la futura estensione dovuta a Jules de Gaultier, in quanto il romanziere afferma di voler creare, non un personaggio singolare, ma una figura generale.

Jules de Gaultier diede la definizione di Bovarismo: “con *Bovarysme* si intende la facoltà assegnata all'uomo di concepirsi diversamente da come è, senza tener conto dei vari motivi e delle circostanze esterne che determinano questa intima trasformazione in ogni individuo”¹; definizione rivisitata in una seconda formulazione, dieci anni dopo: “Questa facoltà è il potere dato all'uomo di concepire se stesso come diverso da quello che è”. La riflessione di Jules de Gaultier procede a cerchi concentrici: dal personaggio di Emma agli altri personaggi flaubertiani (che soffrono di bovarismo sentimentale o intellettuale), dall'opera all'autore, e dalla “facoltà magistrale” di Flaubert, a una facoltà generale della mente umana. Il primo passaggio dall'opera all'autore fu reso possibile dalla pubblicazione della *Correspondance générale* di Flaubert. All'epoca in cui scriveva la sua prima prova, nel 1892 Gaultier poté leggere, nei tre volumi pubblicati, raggruppando le lettere scritte da Flaubert fino al 1869, frasi come queste:

Ho un amico che ha vissuto otto anni in India, è tornato di tanto in tanto in Francia; quando era a Calcutta trascorreva la giornata disteso su una mappa di Parigi, e quando tornò a Parigi moriva di noia e rimpiangeva Calcutta. L'uomo è così, va alternativamente da Sud a Nord e da Nord a Sud, dal caldo al freddo, si stanca dell'uno, chiede dell'altro e rimpiange il primo.²

Il desiderio di alterità, qui geografica, si esprime altrove nella certezza esistenziale o ontologica di essere un altro, di aver vissuto vite precedenti, ecc., Certezza fondata sul disgusto del qui, del momento, dell'essere borghese. Il testo epistolare consente quindi a Jules de Gaultier di unire il creatore alla sua creatura, pochi anni prima della comparsa di un'altra celebre formula: “*Madame Bovary, cest moi!*”». Ma Jules de Gaultier non fa critica letteraria. *Madame Bovary* e Flaubert costituiscono solo un fulcro, e quasi un pretesto, in una più ampia impresa di psicologia. Si tratta di dare un nome al nuovo male del secolo e più precisamente al male della *fin-de-siècle*. Bourget, citato da Gaultier, ha parlato di un male del pensiero, del “pensiero che precede l'esperienza invece di sottomettersi ad essa, il male di aver conosciuto l'immagine della realtà prima della

¹ J. de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Parigi, Hachette, 2018.

² Lettera a Mme X, 10 Ottobre 1846, *Correspondance*, Parigi, Charpentier, première série, 1887.

realtà"³. Come Bourget, Gaultier diagnostica una "malattia del anima", una "malattia della personalità", un "difetto mentale", un "fallimento di temperamento o intelligenza di cui Emma incarna il prototipo, portando fino alla morte, la scissione tra l'essere reale e l'essere immaginario.

Generalmente, de Gaultier inizia le sue analisi sul bovarismo dai casi patologici, morbosi, descritti da Flaubert, per poi scoprire, al di sotto di questi, la normale fisiologia del meccanismo bovaristico, fino a fare una legge essenziale della specie umana, ponendola come causa e mezzo imprescindibile dell'evoluzione umana. Al fondo di questa malattia c'è la debolezza della personalità, un principio di suggestione che li costringe ad immaginarsi differenti da quello che sono. Dunque, da una parte la *faiblesse* spinge questi personaggi a scegliersi, o ad immaginare un carattere diverso; dall'altra, invece, l'*impuissance* impedisce loro anche solo di sperare di poter assomigliare al proprio modello. Interviene, a questo punto, un nuovo elemento: *l'amour-propre*, grazie al quale essi non si renderanno mai conto dell'impossibilità di diventare ciò che si erano prefissati. È a causa di questo accecamento che essi si identificano con il modello sostituto della loro persona e cercano di rendere questa identificazione il più reale possibile, dando il via ad una imitazione senza tregua, ad una parodia incessante: imitano tutto ciò che è possibile del personaggio che hanno deciso di incarnare. Inoltre, arrivano a non conoscere più le proprie tendenze, impiegano le proprie energie non verso mete accessibili, perché realmente appartenenti all'intimità del personaggio, ma verso quelle del modello andando incontro all'unico risultato possibile: il fallimento.⁴

Per quanto riguarda il principio di suggestione, questo può essere di due tipi. Uno, essenzialmente interno, come in *Madame Bovary*, è un'ammirazione, un interesse, quasi una necessità vitale, originato dalla conoscenza, intellettuale ed emotiva, anticipata della realtà. L'altro, più strettamente esterno, deriva dall'ambiente sociale, dalla professione e dà ai personaggi, che ne sono preda, una identità, una vita, uno scopo. Simili individui sono privi di originalità e in mancanza di un'autosuggestione venuta dall'intimo, diventano qualcosa solo obbedendo alla suggestione esterna: pensano, vestono, agiscono in conformità all'ambiente che li circonda e, prima di essere uomini, sono l'incarnazione mediocre del lavoro che svolgono. Emma Bovary, riesce a creare dentro di sé un essere immaginario, in contraddizione con il suo essere reale. Nella creazione di questo fantasma, dotato dei suoi desideri, dei suoi sogni, è concentrata tutta l'energia vitale e nervosa di cui è capace la donna, che è un elemento fondamentale del bovarismo. Ai tentativi di rivolta dei suoi veri istinti, ella reagisce con un ostinato rifiuto di accettarli, arrivando, attraverso questa lotta ad una lacerazione completa tra il suo io reale misconosciuto e quello che lo ha privato della propria autorità, trasformandosi di fatto in un essere ibrido. Le comuni caratteristiche di Emma sono, da una parte, il temperamento sano e robusto della contadina, dall'altra, un istintivo impulso a credersi diversa da quel che è, tendenza dovuta e alimentata anche dall'educazione ricevuta al convento delle Orsoline. Emma ignora che le emozioni siano spontanee; le percepisce invece come effetti di uno sforzo; così, avvertendo l'intensità dei sentimenti dei personaggi, reali o fittizi, che la circondano, cede al fascino dell'ideale; spinta dall'ammirazione tenta di incarnare le eroine dei romanzi. Tutto in lei viene a modellarsi secondo l'essere chimerico che la abita a tal punto che la giovane non riesce più a distinguere il suo vero io da quelli falsi che si

³ J. de Gaultier, *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, 2018, cit., p 11.

⁴ A. Gonzi, *Madame Bovary, tra letteratura e filosofia. Jules de Gaultier ed il Bovarismo*, Dialegesthai, 2005

è scelti. Nelle scene fastose, come la scena del castello, l'essere chimerico di Emma si risveglia, riprende a recitare il proprio personaggio di gran dama destinato a ben altro che alla vita in provincia, volgare e asfissiante. La tendenza, secondo de Gaultier, "isterica", che domina la donna, il male che la governa la spingono a vivere in una eterna menzogna la cui legge necessaria è la finzione, l'irreale, il falso. Il principio frenetico dominante è quello dell'insaziabilità, della rottura di ogni forma di equilibrio, della fuga; l'odio si confonde, in lei, con la stessa capacità di crederci diversa, la confusione è tale da rendere impossibile stabilire quale delle due tendenze generi l'altra. In *Le Bovarysme*, la morte viene vista come uno scotto della mancanza di spirito critico, come una sorta di punizione della presunzione idealistica che spinge la donna al tentativo di modificare la realtà in base ai suoi sogni e fantasie. Secondo de Gaultier, non solo il suicidio di Emma, ma il dolore o il ridicolo di tutti i personaggi in preda di questa falsa concezione di sé, sono vendette della vita nei confronti della menzogna, sono espiazioni che la realtà pretende da tutte le vittime, più o meno incoscienti, del proprio essere chimerico.

I.2 Il bovarismo patologico

Dopo *bovarysme* che difendere la causa del romanzo al momento del processo, dopo bovarismo come facoltà congiunta della condizione umana, il XX ° secolo sviluppa una riflessione circa un terzo derivato, *bovaryque*. Non è più una categoria giudiziaria come nel 1857, né una categoria morale o filosofica come con Gaultier. Il *bovaryque* rientra nella psicopatologia. Emma diventa un caso clinico; dà il nome a pazienti analizzati da psichiatri, che caratterizzano la "malattia dell'anima" estesa da Jules de Gaultier a tutto l'uomo. *Bovarysme*, così come è stato concepito dal suo autore, ha per vocazione primaria quella di isolare una patologia, di nominarla e di darle basi teoriche. Il metodo di Jules de Gaultier è quello dello psicologo; si basa sull'idea che la deformazione del caso patologico consente di rivelare il normale meccanismo delle funzioni. Pertanto il bovarismo designerà sia una patologia, per esempio Emma Bovary diventerà il prototipo di "bovarismo patologico" e un fenomeno psicologico. La problematica della discordanza tra reale e immaginario, nonché la questione del disturbo della funzione del reale, attirano l'attenzione degli psichiatri. Le opere teoriche accoglieranno quindi la nozione di bovarismo e ne sosterranno la parentela con altre entità della psichiatria. Per lo psichiatra Génil-Perrin,⁵ il "*bovaryque*" assomiglia al paranoico (si noti che anche Don Chisciotte è ritenuto come un tipo paranoico, e da Jules de Gaultier come esempio di bovarismo). Secondo Joseph Grasset, Emma Bovary è "una degenerata isterica caratterizzata dall'incapacità di adattarsi alla realtà."⁶

Per quanto riguarda Levy-Valensi,⁷ non equivale bovarismo ad una patologia già esistente, ma riconosce la "distorsione bovarique" in qualsiasi malattia mentale, delirio è, secondo lui, sinonimo di bovarismo. Trattati e tesi mediche si moltiplicano, un esempio è il manuale psichiatrico di Antoine Porot che sancisce ufficialmente il termine di appartenenza campo psichiatrico, dando questa definizione di bovarista, classificato sotto le nevrosi:

⁵ G. Génil-Perrin, *Les paranoïaques*, N. Maloine, 1926

⁶ J. Grasset, *Demi-fous et demi-responsables*, Parigi, Alcan, 1907, p 24

⁷ J. Lévy-Valensi, « *Bovarysme et constitution mentale* », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, Parigi, Alcan, 1930

Il conviendrait, à notre avis, de ne pas élargir démesurément la signification de ce mot, et de le réserver, du moins sur le terrain de la clinique, aux cas, déjà assez nombreux, des jeunes femmes insatisfaites qu'un mélange de vanité, d'imagination et d'ambition porte à des aspirations au-dessus de leur condition, surtout dans le domaine sentimental. Cet élément de bovarysme se retrouve fréquemment à l'analyse des états névrotiques féminins et explique certains comportements insolites ou certaines réactions anormales ⁸.

Definizione minimalista, che riduce il bovarismo agli aspetti più elementari del personaggio e della favola: una donna, mal sposata, che sogna l'amore e aspira a qualcosa di più grande. Ma sia che si limiti al suo modello femminile sia che si estenda al comportamento patologico, il *bovaryque* si unisce alla grande famiglia dei malati di mente che hanno bisogno di cure.

Si potrebbe pensare che il bovarismo, dopo aver navigato in acque psicopatologiche, ritorni al suo argomento, la letteratura. Tra le cause della malattia di Emma ce n'è una, la lettura, che molto spesso viene invocata. Generazioni di lettori hanno riconosciuto in Emma Bovary colei che, proprio come loro, legge. Un'intera tradizione critica l'ha resa il paradigma del lettore. Così, la lettura, come causa dei disturbi di Emma, è diventata una delle spiegazioni più condivise. "Emma ha letto", ecco dove viene spiegata tutta l'"inadeguatezza alla realtà" che lei mostra. Il rapporto disforico che il personaggio mantiene con la realtà si colloca in questa originale catastrofe: "l'aver letto". Questa spiegazione ha certamente avuto il corollario di creare un altro significato di bovarismo: il bovarismo è la malattia della lettura. Nella storia della letteratura Don Chisciotte aveva già, prima di Emma, aperto la strada a una follia colta dal libro. I due romanzi lavorano sulla questione del libro nel libro, della letteratura che riflette su se stessa. Emma, ammalata dalla lettura di tanti romanzi, resuscita, pochi secoli dopo, la figura del lettore "matto" che è Don Chisciotte. Si sente benissimo il donchisciottismo (che esiste anche lui) secondo questa componente di lettura che "fa impazzire". Il donquichottismo e il bovarismo sarebbero due rappresentanti di una "patologia letteraria". Nel XIX° secolo, leggere romanzi è nella lista di alcune malattie, in particolare la malattia delle donne, l'isteria. Le cause ruotano attorno al ruolo predominante svolto dall'immaginazione nella patologia isterica. Pertanto, non solo la lettura di romanzi, ma in generale, tutto ciò che esalta i sensi e la fantasia è da bandire. Ma in realtà il bovarismo non è riducibile all'isteria. Ci permette di riflettere sull'isteria, di pensarla in modo diverso, nella sua evoluzione. Se, attraverso *Madame Bovary*, sentiamo Flaubert parlarci di isteria, è anche perché possiamo leggerlo oggi, come il passaggio di tutte le conoscenze consolidate. Emma incarna il sovvertimento di questa conoscenza: il discorso medico, il discorso sociale e il discorso religioso vengono rimandati alla loro inutilità. Flaubert è, in questo senso, visionario: annuncia l'evoluzione dell'isteria, che lascerà il campo della malattia mentale, per trovare un altro status, nel campo psicoanalitico. Emma è una parola

⁸ "Sarebbe opportuno, a nostro avviso, non allargare eccessivamente il significato di questa parola, e riservarlo, almeno in ambito clinico, ai casi, già abbastanza numerosi, di giovani donne insoddisfatte di un misto di vanità, l'immaginazione e l'ambizione conducono ad aspirazioni al di sopra della loro condizione, specialmente nel campo sentimentale.

Questo elemento di bovarismo si trova frequentemente nell'analisi degli stati nevrotici femminili e spiega certi comportamenti insoliti o certe reazioni anormali." (tutte le traduzioni in nota sono mie)

A. Porot, *Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique*, Parigi, Presses universitaires de France, 1952, cit., p. 105

che necessita di interpretazione. *Bovarysm* è questa interpretazione, che costantemente si scontra con un male sfuggente, che cerca di definirlo, si confonde, si ritira e continua a cercare⁹.

Quello che resta del bovarismo oggi, ora che la causa è stata vinta in appello e che il romanzo studiato non è più oggetto di scandalo; ora che non ha più bisogno di concepirsi come altro da quello che è, il bovarismo è diventato una categoria letteraria e umana, sia strumento che discorso critico e linguaggio comune. Insieme al nome dell'eroina per eccellenza ha iniziato a designare il modello che Emma ha impostato: si parla di un Bovary come di un Don Giovanni, e i due tipi non sono così distanti. Ciò che resta, e ciò che incoraggia i romanzieri a riscrivere, a tornare su questo testo, è che il bovarismo è l'affermazione dei poteri del romantico. Huxley, nella definizione ripresa dall'Oxford English Dictionary, lo esprime in modo eccellente sorvolando sull'inventore della parola: "Con un processo di ciò che Jules de Gaultier ha chiamato Bovarysm ci imponiamo un personalità ", una personalità più o meno immaginaria. L' "altro" di Gaultier è la parte della finzione in noi. Il bovarismo, si fonde con la letteratura, poiché si potrebbe presentare l'intertesto come il potere dato al testo di concepirsi come altro da ciò che è. Emma funziona come una matrice immaginaria aperta a tutte le identificazioni, che subisce e suscita, riunendo all'interno del bovarismo, l'autore contaminato, i lettori che vi riconoscono i propri desideri e gli scrittori a venire chiamati a misurarsi con esso. Ciò che è dato come un modello immaginario a venire è preso nell'immaginazione dei modelli precedenti¹⁰.

⁹ Y. Leclerc, &N. Terrien, *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004, p. 15-23

¹⁰ A. Buisine, *Figures mythiques*, Parigi, Autrement, 1997, p. 8-25

Capitolo II

La dimensione della *rêverie* in Emma

II.1 La topografia dei luoghi della *rêverie*

Se consideriamo il ruolo dei sogni nell'opera nel suo insieme, l'onnipresenza di questo processo psichico sembra essere chiaramente indicata. È in particolare la prima parte del romanzo che è intrisa di sogni: la madre di Charles sogna una vita più elegante di quella al fianco del marito; Charles Bovary tesse i suoi miraggi di libertà prima di sposarsi con la sua prima moglie; e infine Emma si sta preparando per una vita di beatitudine e passione.

Attraverso la figura controversa di Emma Bovary, Flaubert dissacra le eroine romantiche a lei antecedenti a favore di una tipologia di personaggio femminile che si mostra nella propria fragilità ed ingenuità, ma anche nella proprio arroganza e per questo passibile di errore e di giudizio. Non dobbiamo dimenticare che *Madame Bovary* è ambientato nella prima metà del 1800, un periodo in cui le donne in Francia non avevano ancora raggiunto un'autonomia economica. Dunque sembra normale che Emma abbia creduto al matrimonio come una possibilità per liberarsi dalla vita di campagna ed esplorare una nuova dimensione. Purtroppo però, per la sua ingenuità e inesperienza, si trova intrappolata in un'esistenza insoddisfacente dalla quale non vede via d'uscita. Emma però voleva imporsi, imporre il proprio essere femmina e donna, inseguendo il sogno di una vita migliore, una vita che valesse la pena di essere vissuta, ammettendo e valorizzando la propria esistenza e presenza davanti a se stessa e agli altri. Per farlo comincia a fantasticare su una possibile vita immaginaria insieme ai suoi amanti e diventa parte delle sue illusioni.

Nel capitolo XII possiamo assistere a uno dei suoi sogni impossibili. Dopo che Charles sbaglia un'operazione chirurgica, con effetti molto negativi sulla sua carriera e dunque sul patrimonio di famiglia, il disprezzo di Emma per suo marito cresce a dismisura. L'odio nei suoi confronti alimenta il suo amore per Rodolphe. Una volta arrivata sera, i due cercano di addormentarsi ed è qui che abbiamo la contrapposizione dei sogni di Charles che sono molto diversi da quelli di sua moglie.

Le fantasticherie di Charles sono spesso focalizzate sul brillante futuro di sua figlia, i suoi giorni di scuola, la sua adolescenza e la loro vita felice insieme. Immagina Berthe crescere bella come sua madre e può quasi vederle insieme come sorelle piuttosto che come madre e figlia. Nel frattempo, dall'altra parte del letto, Emma si vede scappare con Rodolphe, in fuga verso un nuovo paese pieno di paesaggi fantastici, quasi mitologici. Non immagina niente di specifico. In effetti, la sua visione del futuro sembra coerente quasi quanto il suo monotono presente, con una differenza significativa: in

questo futuro, sarà beatamente felice. I sogni di Charles sono pieni di dettagli caldi e precisi, della vita così com'è, i suoi sono quindi sogni realistici, a differenza dei sogni romantici di Emma che sono pieni di vuoto. Cerca di immaginare una realtà fatta di astrazione e di conseguenza immagina un piacevole nulla. Continua a proporre l'idea di una fuga con Rodolphe, immaginando scena dopo scena della loro fuga da Yonville.

Emma, addormentata, sogna quindi un bel paese accompagnata dal suo amante, dove tutto è gioia, magnificenza e felicità. Le riflessioni di Emma sono caratterizzate dall'evocazione di una molteplicità di luoghi. È vero che, da questo nuovo paese, *Madame Bovary* offre una profusione di decorazioni. Diversi paesaggi si susseguono: montagna, ponti, navi, boschi di limoni. A questi paesaggi si aggiungono diversi paesi eterogenei che si riflettono implicitamente nei sogni di Emma: la Spagna attraverso "il mormorio delle chitarre", l'Italia con le "cattedrali di marmo bianco" e le gondole, la Francia e più precisamente l'Alsazia con i "nidi di cicogne".

Emma colloca nel luogo ideale una coppia inseparabile rappresentata dal pronome personale "loro". In effetti, l'arrivo nel nuovo paese è fatto in coppia e la vita da sogno può essere prevista solo congiuntamente. Possiamo anche notare che tutti i verbi sono coniugati al plurale. Questa coppia non conosce difficoltà, nessun ostacolo è posto sul loro percorso. L'esistenza che conducono è gioiosa.

Il sogno che Flaubert immagina per il suo personaggio è impossibile. Emma vede un mondo totalmente utopico. È caratterizzato da un'assenza di conflitti, da una calma assoluta. Tuttavia, queste illusioni derivano dalla sua lettura, dalla sua immaginazione e non sarà in grado di soddisfarle poiché non esistono. L'irrealtà di questo luogo è inoltre sottolineata dall'orizzonte infinito, armonioso e coperto di sole. Inoltre, il narratore mostra discretamente l'impossibilità di questo sogno con il passaggio dall'imperfetto al condizionale: "Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au vent, le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre"¹. (271)

A differenza dell'indicativo, il condizionale non determina con precisione l'azione ed è quindi su questa sensazione che Flaubert gioca. Inoltre, il condizionale forma il "futuro nel passato", che crea un contrasto tra i desideri dei personaggi e la realtà.

Il sogno che sembrava possibile cade così nell'ipotesi che a poco a poco sembra irrealizzabile. Il lettore del XIX secolo troverà in questo estratto tutti i topoi della letteratura romantica. Il sogno di Emma di un altro posto ricorda il male del secolo che nasce da questa aspirazione a viaggiare. Grazie al punto di vista interno e i numerosi verbi di percezione, il lettore pensa attraverso il occhi di Emma.

Le riflessioni di Emma Bovary evidenziano la sua ingenuità. Desidera una vita e un luogo utopici che non saranno mai in grado di soddisfarla. Il ritorno alla realtà non è privo di umorismo poiché è il russare di Charles e la tosse di Berthe che risvegliano Emma frantumando i suoi sogni. La fantasticheria si interrompe bruscamente e la strappa dal sonno riportandola alla sua dura realtà.

¹ " E poi, una sera, arrivavano in un villaggio di pescatori, ove le reti scure asciugavano al vento lungo le scogliere e vicino alle capanne. Qui si sarebbero fermati per vivere"
G. Flaubert, *Madame Bovary*, Parigi: Gallimard, 2001 (Tutti i riferimenti tra parentesi a questo lavoro si riferiscono a questa edizione).

Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin, quand l'aube blanchissait les carreaux et que déjà le petit Justin, sur la place, ouvrait les auvents de la pharmacie². (271)

I rumori della vita "reale" infastidiscono Emma ("*Mais*"); lei ne soffre, e vorrebbe che non esistessero. Ma questi rumori sono indicativi di ciò che lei non vuole essere: una madre che si prende cura di sua figlia, la moglie di Charles Bovary e una donna di casa.

II.2 Il ruolo dello spazio

In *Madame Bovary*, lo spazio gioca un ruolo fondamentale nello svolgersi della storia perché riflette e spiega i personaggi. Nonostante l'intero romanzo sia ambientato in Normandia, ci sono varie divisioni spaziali che hanno un valore simbolico, inoltre, i movimenti dei personaggi, i cambiamenti e le metamorfosi spaziali supportano e amplificano alcuni temi integrali.

La campagna di Rouen, è piatta e tranquilla, senza contorni bruschi; è l'antitesi del carattere capriccioso di Emma che si annoia in questo spazio, fissa costantemente l'orizzonte e cerca nell'aldilà piaceri del sogno. Emma crede che il proprio spazio sia un errore del caso; la vita che dovrebbe condurre è altrove. Questa illusione informa il suo gusto per Parigi e per i paesi esotici:

Comment était-ce Paris ? Quel nom démesuré ! Elle se le répétait à demi-voix, pour se faire plaisir ; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale, il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade³. (110)

Charles, d'altra parte, è abbastanza soddisfatto del suo presente. L'opposizione fondamentale tra i due personaggi e il loro atteggiamento nei confronti della vita è sottolineata dalla concezione che ciascuno fa del proprio ambiente.

La vita a Tostes è solo un abbozzo della vita futura a Yonville. In questa fase iniziale, lo spazio è limitato alle aree frequentate da Charles ed Emma; sono solo le personalità di questi che si sviluppano. È il tempo della vita insieme e della fedeltà. L'isolamento dei personaggi nello spazio permette al lettore di comprenderli meglio e permette ad Emma di conoscere il divario tra i suoi sogni e la realtà.

Quando lasciano Tostes, rinunciano alla vita coniugale: l'ultimo gesto di Emma prima della loro partenza è quello di gettare il suo bouquet di nozze nel fuoco. L'introduzione degli altri personaggi nel nuovo spazio di Yonville significa lo scioglimento della coppia e l'inizio di una diversa esistenza, ovvero il travolgimento di Emma. Affinché Emma possa rompere il cerchio in cui è rinchiusa, deve immaginare l'impossibile, l'altrove che viene definito il non-qui. Questi altrove dove la felicità è possibile rimangono inaccessibili a Emma. L'illusione di avervi accesso le verrà però

² “Ma la bimba tossiva nella culla, oppure Bovary russava più sonoramente ed Emma finiva per addormentarsi soltanto al mattino quando l'alba scoloriva i vetri della finestra e Justin, sulla piazza, già apriva le vetrine della farmacia”

³ “ Com'era Parigi? Che nome pieno di smisurate promesse! Le piaceva ripeterlo mezza voce; le risonava negli orecchi come lo scampanio di una cattedrale, fiammeggiava ai suoi occhi perfino sulle etichette dei vasetti delle crème”

data, come vedremo, a Vaubyessard. La prigione del matrimonio, l'insopportabile qui, è associata a una particolare esperienza del tempo, caratterizzata dalla monotonia, dalla sterile ripetizione, da un vuoto agonizzante.

La casa di Charles ed Emma è simbolica, è un modello ricorrente di ristrettezza. Avvicinandosi a Yonville, “cependant les cours se font plus étroites, les habitations se rapprochent, les haies disparaissent”⁴.(126)

L'intero villaggio sembra angusto, ma la casa del dottore è il suo microcosmo. Il soffitto è troppo basso ed Emma lamenta “elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite”⁵. (169)

Nella stessa frase, Emma combina spazio e sentimento: la sua casa la soffoca fisicamente ed emotivamente; spesso deve andare alla finestra per respirare e calmare il turbine dei suoi pensieri.

Questa finestra rappresenta contemporaneamente l'apertura e la chiusura. la fuga e la barriera. Emma vi si appoggia regolarmente: “Elle s'y mettait souvent ; la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade”⁶. (191) Ancora una volta, lo spazio racchiude la dicotomia tra sogno (*les théâtres et la promenade*) e realtà (*fenêtre*).

Anche il viaggio e il movimento nello spazio sono significativi. I viaggi di Charles ed Emma sono antitetici: il medico percorre le campagne per curare i malati e per guadagnare: i suoi viaggi sono umanitari e utili. Emma, invece, parte per spendere quei soldi, per sbizzarrirsi e perseguire i suoi sogni. L'acquisizione di alcuni oggetti al suo ritorno da Vaubyessard si riflette quindi nel crescente desiderio di Emma di fuggire dalla sua classe. Va a La Huchette per stare con Rodolphe e a Rouen per il suo legame con Léon. Inoltre, questi viaggi si basano sulla menzogna: Emma manipola Charles in modo che possa passare del tempo con Leon; è con il pretesto delle "lezioni di piano" che va a Rouen. Quindi le motivazioni dietro i movimenti dei due personaggi riflettono le loro personalità antitetiche. L'attrazione esercitata su Léon deriva da una serie di segni esterni che connotano il prestigio di una classe sociale implicitamente superiore: il colletto di velluto nero del suo cappotto, i suoi capelli "piatti e ben pettinati", le sue unghie lunghe. Emma trova Leon "affascinante" in quanto assomiglia al modello romantico della sua adolescenza. Ciò che rimprovera proprio al marito, è l'assenza di questi segni aristocratici. Rodolphe possiede, ancor più chiaramente di Léon, i segni di appartenenza a una classe socialmente superiore: possiede fattorie, boschi, fucili, cavalli e viaggia a Parigi. Rodolphe, uomo esperto in fatto di donne, classifica Emma nelle due o tre categorie in cui ha suddiviso il sesso femminile e ne capisce il desiderio. Egli comprende, del resto, che per sedurla dovrà recitare il ruolo che la donna gli ha destinato, quello dell'amante ideale, dovrà attenersi ad una rigorosa fraseologia romanzesca tutta tenerezza e sospiri. In questo modo, sembra che i due termini della natura di *Mme Bovary* riescano a conciliarsi: da una parte, ella riesce a soddisfare la passione; dall'altra, l'essere chimerico, che dissimula questa passione, può credere di aver infine trovato in Rodolphe l'eroe ideale, l'amore perfetto. La rottura di quello che lei considerava un amore assoluto, la getta in uno stato di infelicità tale da frantumare l'essere chimerico che ella si era creata.

⁴ “ I cortili si fanno più stretti, le case più vicine le une alle altre, le siepi scompaiono”

⁵ “ Soffriva per la mancata felicità, perché i suoi sogni erano troppo alti e la sua casa troppo angusta”

⁶ “ Ci si metteva spesso: le finestre, nei paesi, sostituiscono la passeggiata e il teatro”

Secondo M. Bal⁷ la descrizione flaubertiana contiene spesso un'alternanza tra movimento e immobilità, spazio e costrizione, progresso e stagnazione, analoga all'oscillazione esistente nel personaggio di Emma.

Questi movimenti sono combinati con un gioco di salita e discesa che incarna lo stato d'animo dell'eroina. Emma è spesso "in cima", il che rappresenta l'ampiezza delle sue aspirazioni, il predominio della passione e persino il suo isolamento. Ai comizi, Emma e Rodolphe sono inizialmente allo stesso livello del resto del mondo, ma presto salgono in municipio per seguire da lontano gli eventi. La loro iniziale integrazione nella folla simboleggia la loro appartenenza a questo spazio e a questo gruppo, nonostante il disprezzo di Emma. L'ascesa al municipio significa il desiderio di Emma di allontanarsi dal suo ambiente naturale e mettersi al di sopra della realtà. Tuttavia, questo calo rimane temporaneo. La divisione spaziale corrisponde a una scala sociale: più in basso c'è il bestiame e i contadini, più in alto c'è la borghesia del villaggio.

L'elevazione nello spazio riflette spesso la febbre dell'emozione o della passione, per esempio: dopo aver ricevuto la lettera di Rodolphe, Emma corre in soffitta e pensa di suicidarsi, allo stesso modo, nella foresta con Rodolphe, osserva Yonville sotto di lei: "jamais ce pauvre village où elle vivait ne lui avait semblé si petit"⁸. (227) Quindi l'elevazione fisica spesso corrisponde a picchi emotivi nella vita di Emma.

Le metamorfosi nello spazio spesso funzionano come uno specchio dei sentimenti dell'eroina. Il paradiso, ad esempio, esteriorizza l'anima di Emma. Durante le sue passeggiate a Tostes, il cielo era cupo, monotono e grigio riflette la sua noia. Durante una passeggiata con Rodolphe, invece, il cielo è azzurro e sereno. Le stelle e la luna compaiono nella descrizione solo quando Emma sta sognando o quando incontra un amante, soprattutto durante l'incontro con Rodolphe in giardino; In quel momento, Emma è al culmine della felicità, convinta che partiranno insieme per realizzare i suoi sogni⁹.

II.2.1 La finestra

Il tema della finestra è onnipresente nel romanzo di Flaubert dove compare sessantotto volte. Per molti di noi, una finestra svolge una funzione puramente pratica, quella di un'apertura in un muro per lasciate entrare l'aria e la luce. D'altra parte, per alcuni personaggi di *Madame Bovary* ad esempio, e soprattutto per Emma Bovary, una finestra è più di un semplice buco nel muro; costituisce un punto di osservazione, dal quale è possibile osservare le attività dall'esterno in attesa di qualche nuovo evento, oppure costituisce un luogo di *rêverie*. Rappresenta un'uscita di emergenza, un passaggio che offre la possibilità di evadere da uno spazio chiuso e soffocante, o al contrario una barriera che chiude questo passaggio. Sebbene Emma sia il personaggio principale di *Madame Bovary*, Flaubert ha scelto di iniziare il romanzo con un piccolo ritratto della vita di Charles prima di incontrare Emma. Alcune caratteristiche essenziali di questo personaggio ci forniscono un quadro in cui possiamo successivamente situare Emma; se comprendiamo il carattere di Charles, capiremo meglio l'atteggiamento di Emma come moglie. Flaubert procede allo stesso modo con il motivo della *fenêtre*, che associa per la prima volta a Charles prima di trasferirlo successivamente ad Emma. All'inizio del

⁷ M. Bal, *Narratologie: les Instances du Récit*. Paris, Klincksieck, 1977.

⁸ "Mai come ora il povero villaggio in cui viveva le era sembrato tanto piccolo"

⁹ P. Roberts, *L'espace dans Madame Bovary*. Chimeres, The University of Kansas, 1994.

romanzo, dunque, il lettore si ritrova con Charles quando ancora studia medicina. Non trovando vera felicità in quello che fa, Charles va alla sua finestra e pensa vagamente alla felicità fuori, da qualche parte lontano, sogna cose migliori. Si stabilisce così il motivo della finestra come luogo del sogno, che ritroveremo, legato soprattutto ad Emma, nel corso del romanzo. mentre, si crea una prima distinzione tra l'interno della finestra e l'esterno: qui, l'interno, o il mondo reale, rappresenta la noia e la delusione mentre l'esterno rappresenta il sogno, l'ideale. Tuttavia, Charles, una volta medico e sposato, dovette andare alla fattoria dei Bertaux per curare M. Rouault; lì incontra Emma, la figlia di quest'ultimo e di cui si innamora. Charles, ora vedovo, sposa Emma, finalmente pensa di essere felice, non ha bisogno di guardare altrove, la sua felicità, Emma, è con lui dentro. Quando il personaggio non è più alla finestra ed è felice, quest'ultima è chiusa. Una finestra chiusa indicherebbe felicità, a condizione che il personaggio sia dentro con l'oggetto di la sua felicità.

Proprio come è attraverso Charles che incontriamo Emma all'inizio del romanzo, allo stesso modo il motivo della finestra viene prima associato a Charles e poi attraverso di lui a Emma, quando Charles la trova in piedi con la fronte contro la finestra. Anche qui, è dunque associato come un luogo di fantasticheria; tuttavia l'immagine della fronte appoggiata alla finestra, che mostra il contatto diretto e fisico con la finestra, indica al lettore una noia più profonda con Emma che con Charles. Emma è una prigioniera, frenata dalla vita domestica e la finestra è la barriera che chiude il suo passaggio alla libertà. Emma si sente imprigionata a causa del suo matrimonio con Charles quando è proprio sposandosi che sperava di liberarsi dalla casa del padre e ritrovare così la felicità che sognava. Appassionata di libri, ha sviluppato una concezione della vita e dell'amore basata su un idealismo romantico derivante dalle sue letture da ragazza. Il mondo in cui si trova per lei è triste e chiuso, spesso tende a rifugiarsi in un'altra vita, arrivando a identificarsi con gli eroi dei libri che ha letto. La stessa esistenza di Emma sembra dipendere da una finestra. Il fatto di affacciarsi da lì le lascia la possibilità di sostenere i suoi sogni, che da soli, alla fine, le danno la forza di vivere. Poter sognare ad occhi aperti, permette ad Emma di immergersi nel suo mondo di illusioni, l'unico mondo in cui sa vivere. È dalla finestra che Emma guarda la partenza di Charles ogni mattina, quando ha sempre grandi aspettative per il matrimonio. Più tardi, guarda l'ombra di Leon che passa dalla loro casa ogni sera, ed è lì quando vede Rodolphe per la prima volta, o quando contemplando il paesaggio Emma si sente improvvisamente chiamata a riconnettersi con la religione, che per lei è un altro modo per sfuggire dalla realtà.

L'ultima apparizione della parola "finestra" si associa alla persona che ha eliminato la prima barriera tra Emma e la libertà: M. Rouault, il padre di Emma. Dopo il funerale di sua figlia, ha lasciato Yonville per tornare a Les Bertaux: " Mais quand il fut au haut de la côte il se détourna, (...) Les fenêtres du village étaient toutes en feu sous les rayons obliques du soleil qui se couchait dans la prairie"¹⁰. (435) Il fuoco purificatore, della barriera tra realtà e illusione, tra prigione e libertà. Insomma, vediamo in Madame Bovary molti riferimenti alla finestra. Rappresenta una sorta di palcoscenico teatrale, oppure un luogo dove si può sognare, rappresenta un passaggio attraverso il quale si arriva alla libertà, oppure una barriera che chiude questo passaggio. Tuttavia, è più spesso associata a Emma; attraverso questa associazione emergono i tratti essenziali e diventa addirittura il simbolo di questo personaggio. Emma, ripetiamo, aveva una concezione di

¹⁰ " Ma, quando fu in cima alla collina, si voltò. (...) Le fenestres del villaggio erano tutte fiammeggianti sotto i raggi obliqui del sole che calava sui grandi prati"

un mondo ideale che non avrebbe mai potuto corrispondere al mondo reale. In tal modo, ha creato una barriera dentro di sé che le impedisce per tutta la vita di avere una relazione positiva con il mondo e le persone che lo circondano. Pertanto, finché Emma è viva, non sarà mai in grado di trovare la felicità o la libertà. Sebbene nella sua immaginazione stia escogitando modi per raggiungerli, questa barriera dentro di lei renderà impossibile raggiungerli. Allo stesso modo, la finestra, che permette ad Emma di sognare, di sperare, di entrare in contatto con il mondo esterno, resta alla fine chiusa, una barriera, nel senso che Emma non potrà mai essere liberata. È solo nella morte che sarà finalmente libera e, di conseguenza, la finestra potrà aprirsi¹¹.

II.2.2 Il convento

Se il presente temporale non è accettabile per Emma, sono gli spazi dei sogni o il passato che preoccupano l'eroina. Ricorda con nostalgia il suo convento perché questo luogo, come una prigione, aveva bloccato la realtà della vita fuori. Il convento figura nel testo come il luogo tipico dell'illusione e del sogno, dell'intorpidimento della coscienza in contrasto con il risveglio dell'intelligenza che permetterebbe l'osservazione e l'apprendimento della realtà. Emma riceve una buona educazione alle Orsoline, questa educazione non la prepara in alcun modo ad un'autentica pratica sociale ma la dedica all'illusione di apparire, di finzione. Il convento le insegna a confondere l'apparire e l'essere. Niente favorisce la sua riflessione sul mondo reale e sul suo apprendimento. La *rêverie* più costante di Emma al convento è quella sul tema dell'amore appassionato. Tutte le influenze ricevute, istruzione religiosa e letture, risultano nell'elaborazione di una mitologia che pone l'amore prima dell'esistenza, ne fa la chiave della felicità e che presuppone il lusso aristocratico come condizione indispensabile di questa felicità, sinonimo di passione amorosa. Questo modello offerto a Emma è quello di un'umanità ideale, socialmente e quindi moralmente superiore. Non si tratta mai di borghesi, ma di un'aristocrazia che non appartiene più alla categoria dell'essere ma a quella dell'avere. Poiché il discorso alienante dell'apparenza sociale è indistinguibile dal discorso espressivo dell'essere, non è possibile alcuna autentica comunicazione tra le persone. Ogni dialogo è solo un'illusione. Emma percepisce negli altri solo ciò che, secondo il suo sistema, connota i suoi modelli romantici, quindi le manca radicalmente quello che sono veramente, ingannata dalle apparenze. Fuggendo solo dal convento, luogo chiuso e isolato dal mondo, attraverso la sua lettura finisce per credere che il mondo è rappresentato dalle sue letture. Le letture di Emma hanno una funzione mistificante e spiegano quella che Flaubert chiama la "falsità" della sua eroina. Il suo modo di leggere all'inizio è caratterizzato dall'identificazione compiaciuta ovvero doveva poter trarre una sorta di profitto personale dalle cose, alla ricerca di emozioni e non di paesaggi. Dunque il lettore conserva solo ciò che può servire da supporto alla sua fantasticheria narcisistica. Durante quegli anni di isolamento, aveva imparato a giudicare l'esistenza dai libri che leggeva clandestinamente¹².

Emma non smette mai di rimpiangere i sogni ingenui della sua giovinezza. Dopo aver assaporato la vita coniugale e due relazioni adulterine, Emma preferisce ancora lo spazio

¹¹ H. Heller, *Emma et les fenêtres dans Madame Bovary*. Chimères, The University of Kansas, 1986.

¹² L. Czyba, *La Femme dans les romans de Flaubert : Mythes et idéologie*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983.

protetto e irrealistico del convento. Dopo un incontro con Leon, si siede contro il muro del convento e pensa: “*Quel calme dans ce temps-là comme elle envoyait les ineffables sentiments d'amour qu'elle tâchait, d'après les livres, de se figurer! D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?*”¹³. (190)

Il convento, infatti, è una mise en abyme dell'intero romanzo: la noia porta ai sogni, poi al desiderio di evasione, poi alla confusione e al disincanto e il ciclo ricomincia con la noia.

II.2.3 Il castello

L'invito a Vaubyessard è uno degli eventi che temporaneamente rompe lo stretto cerchio in cui Emma si sente intrappolata; non è un cambiamento qualitativo duraturo nella situazione di Emma, al contrario, è vissuto come un episodio insolito, accaduto per caso e che consente l'accesso ad un altrove fino a quel momento proibito, o almeno dando l'illusione.

L'area di Vaubyessard corrisponde anche al rimpianto per il passato e alle esperienze per il futuro. Al castello, Emma sperimenta per la prima volta il piacere del lusso e dell'esotismo: è questo spazio che realizza i suoi sogni di ragazzina. La raffinatezza dell'atmosfera, i piatti squisiti ed esotici, la società aristocratica. Tutto è diametralmente opposto alla celebrazione più grande e più recente della vita di Emma: il suo matrimonio. È sedotta da questo lusso; l'alta società la affascina ed è molto sensibile al divario tra la sua vita e l'atmosfera inebriante del castello. Emma adotta il mondo di Vaubyessard come il suo ambiente predestinato: è qui che nasce il suo bovarismo, il suo desiderio di essere altro da quello che è.

*Le souvenir du Vicomte revenait toujours dans ses lectures. Entre lui et les personnages inventés, elle établissait des rapprochements. Mais le cercle dont il était le centre peu à peu s'élargit autour de lui, et cette auréole qu'il avait, s'écartant de sa figure, s'étala plus au loin, pour illuminer d'autres rêves*¹⁴. (111)

Nel brano che mostra l'arrivo dei Bovary al castello, il narratore sottolinea il contrasto tra il carattere umile dell'equipaggio di questa coppia e lo splendore del castello che non manca di impressionare Emma, soprattutto perché è di costruzione moderna, all'italiana, come nei romanzi della sua adolescenza. Abbagliata, nota dalla porta d'ingresso elementi importanti che provocano in lei stupore per la loro ricchezza e ostentazione. Il vestibolo “*Il était pavé de dalles en marbre, très haut, et le bruit des pas, avec celui des voix y retentissait comme dans une église*”¹⁵. (99) Questo confronto contribuisce a creare un'impressione di grandezza con connotazioni religiose. La doratura si presenta qui come segno di ricchezza, la cena prevede solo piatti esotici, straordinari e

¹³ “ Che calma in quel momento mentre invidiava gli ineffabili sentimenti d'amore che, secondo i libri, cercava di immaginare! ... Da dove veniva questa insufficienza di vita, questo decadimento istantaneo delle cose?”

¹⁴ “ Il ricordo del Visconte veniva rinnovato di continuo dalle letture. Emma scopriva somiglianze tra lui e i personaggi inventati. Ma il cerchio del quale egli era il centro, a poco a poco si allargava e l'alone che lo circondava andava espandendosi intorno alla sua figura per illuminare altri sogni”

¹⁵ “Era pavimentato con lastre di marmo, molto alto, e il rumore dei passi con quello delle voci risuonava come in una chiesa”

abbondanti. Come sottolinea James Brown, il verbo che introduce questo passaggio è "sentire"¹⁶, e tutto ciò che incontra lo sguardo impaziente di Emma fa appello fortemente ai suoi sensi. La scena è permeata anche dall'aria calda che spesso, nel romanzo, evoca il benessere. È tuttavia durante il ballo e in particolare mentre balla con il visconte, che il suo piacere raggiunge il culmine. Ma prima di diventare una partecipante, osserva la scena che si presenta ai suoi occhi. Il modo in cui si impone l'apparenza, piuttosto che la realtà degli esseri e delle cose, si rivela in una descrizione di questa scena, di cui ecco un estratto:

Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entr'ouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. es garnitures de dentelles, les broches de diamants, les bracelets à médaillon frissonnaient aux corsages, scintillaient aux poitrines, bruisaient sur les bras nus¹⁷. (102)

È il narratore che descrive la scena, ma prima ha messo Emma in una posizione di spettatore, seduta su una panchina. Si tratta infatti di una storia "con messa a fuoco interna", in cui il narratore si confina a dire ciò che sa il suo personaggio¹⁸. Poiché Emma guarda la scena con il narratore e vede tanto quanto lui, dobbiamo studiare questo passaggio anche da un'altra prospettiva, quella della sua mentalità e delle sue letture mimetiche. Vedremo allora che osserva in modo analogo al suo modo di leggere, e si limita a ricordare, come ogni osservatore, ciò che è importante per lei. In questo caso, sono gli oggetti ad attirare la sua attenzione, perché lei non è interessata ai membri dell'aristocrazia come individui, ma li vede come "ventagli dipinti", "spille di diamanti" e "braccialetti a ciondoli". In breve, le donne si trasformano in miriadi di metonimie danzanti, tutte esaltando lo splendore della vita aristocratica. Nel suo insieme, il brano analizzato sopra è un ottimo esempio della ricchezza dello stile di Flaubert, che allo stesso tempo, trasmette la sensualità della scena, il desiderio di bellezza e divertimento di Emma, l'ispirazione del libro che struttura la sua immaginazione, il valore espressivo degli oggetti, insomma, tutto ciò che impedisce all'eroina di vedere la realtà. Nonostante il suo abbagliamento e l'ascolto di conversazioni che le passano per la testa o che sono piene di parole che non conosce, finisce per identificarsi con Vaubyessard. Il ricordo della fattoria di suo padre turba momentaneamente le sue illusioni, "mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue"¹⁹. (104) Tale è dunque il potere ingannevole di questa esperienza.

Non è più una spettatrice e il suo divertimento è evidente; si sente a suo agio, integrata, si dedica a gustare il presente, senza bisogno di abbellirlo. In effetti, l'intera esperienza di Vaubyessard fa appello alla sensualità di Emma e alimenta un'immaginazione già aperta a esperienze che possono portare soddisfazione a un corpo

¹⁶ J.W. Brown, *Fictional Meals and Their Function in the French Novel 1789-1848*. Toronto, University of Toronto, 1984, p. 45

¹⁷ "Le signore, sedute in fila, agitavano i ventagli dipinti, nascondevano a metà i sorrisi dietro i loro bouquet e facevano circolare con gesti graziosi i flaconcini dal tappo d'oro fra le mani strette nei guanti bianchi che rivelavano la forma delle unghie e serravano i polsi. Le guarnizioni di pizzo fremevano sui corsetti, le spille di diamanti scintillavano sui petti, i braccialetti a ciondoli tintinnavano sulle braccia nude"

¹⁸ M. Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1984, p. 23

¹⁹ "Nello sfolgorio dell'attuale realtà, la vita di un tempo, così nitida nel ricordo fino a un attimo prima, si dissolveva senza lasciar tracce, tanto da farle dubitare di averla davvero vissuta"

e un cuore frustrati. Poi arriva il valzer con il visconte che torna alla carica e insiste per insegnarle a ballare. Questo costituisce il più grande successo sociale di Emma. Durante questa esperienza, è l'apparenza che impressiona Emma e che cerca di imitare ed è l'apparenza che lei fraintende per essere, per l'autentico. Non capisce affatto che il ballo costituisce un'eccezione, un semplice episodio che rivela le miserie sociali e le alte maniere dell'aristocrazia senza mostrare nulla della vita reale. Questa confusione spiega il bisogno di Emma di comprare, di rinnovare tutto in lei e ottenere sempre cose nuove. Emma è convinta della necessità di abitare in un ambiente dignitoso per realizzarsi e ottenere il godimento che le è dovuto. Tuttavia, fa molto di più, perché la profondità della sua convinzione le dà il coraggio di affrontare la società di cui fa parte, di spezzare le catene che la rinchiodano nella noia e nel grigiore, di ribellarsi alla condizione di donna imposta nel suo ambiente.

Il castello di Vaubyessard appare quindi più che una bella esperienza, un'oasi nel deserto dove si svolge la storia di Emma Bovary, risulta essere l'evento chiave da cui si organizzano le avventure della vita. Il testo è scandito da continui ritorni a questo luogo ideale che, per l'eroina, è la concretizzazione della felicità intravista nelle finzioni della sua adolescenza, la prova indiscutibile che questa realtà può esistere sulla terra. Quindi è questo punto di riferimento concreto che fornisce a Emma il metro con cui giudicare le proprie esperienze quando cerca così disperatamente di riempire il vuoto della sua esistenza. Il castello costituisce sia l'apoteosi dell'esistenza di Emma sia la causa del sfortunata che l'attende. È quindi molto più che il pretesto per un episodio memorabile in cui l'eroina periodicamente ricarica le batterie, è per lei un vero luogo magico, la chiave del suo essere²⁰.

²⁰ R. Yeatman, *Le Château De La Vaubyessard : L'enchantement D'Emma Bovary*, Dalhousie French Studies, vol. 29, 1994, p. 179.

Capitolo III

Lo stile di Flaubert

Grazie al lavoro di Flaubert sullo stile, *Madame Bovary* è diventata un'opera eccezionale e ciò che rende la superiorità di Flaubert è il fatto di combinare gli elementi del romanticismo con quelli del realismo.

La sfida di Flaubert è quella di realizzare il bello artistico attraverso argomenti difficili da riportare, quindi rendere bello il brutto con soggetti umili della vita quotidiana. Studia costumi, ma rinuncia ai suoi giudizi, infatti al posto di commentare, mostra un dettaglio o un gesto. Non dà una spiegazione degli atti dei suoi personaggi, né cerca di far capire i motivi con una conversazione diretta con il lettore. Analizza i suoi personaggi in modo freddo e distaccato, come si immagina un oggetto di studio dove ogni piccolo dettaglio ha la sua importanza. Ma il romanzo *Madame Bovary* non è un'opera propriamente realistica. Tutto ciò che accade intorno a Emma è reale, ma tutti i suoi pensieri, sogni, illusioni del matrimonio o delle relazioni romantiche dimostrano tracce di romanticismo. Quindi, come afferma Dumesnil, con Flaubert non si tratta di stupire il lettore facendo appello alla sua immaginazione, ma al contrario di soddisfare la sua mente, solo con un'immagine esattamente fedele della vita¹.

III.1 La descrizione nel romanzo del XIX secolo

Fino all'inizio del diciannovesimo secolo, la scrittura descrittiva rispecchiava una posizione profondamente ambivalente e problematica all'interno del romanzo. Questa posizione concepisce la descrizione come qualcosa al di fuori del romanzo. Si può notare infatti, come nel Settecento i narratori mostravano una consapevolezza sui vincoli di questo tipo di scrittura e per diverse ragioni e in varia misura, avevano un comune rifiuto dei passaggi descrittivi nella narrazione. Essi venivano identificati all'epoca come membri di una cosiddetta scuola idealista, godevano di un vasto pubblico e di un riconoscimento istituzionale che spesso li portava all'Académie Française. Non è quindi inutile cercare di capire perché questi romanzieri condannarono la pratica della descrizione romantica, o almeno ne limitarono drasticamente l'uso nelle loro opere. Al contrario, nell'Ottocento la descrizione diventa parte integrante del romanzo, allentando i vincoli che gravano su di essa. Nell'ambito di tali sviluppi, possiamo vedere che anche la modalità di integrazione dei passaggi descrittivi nel contesto narrativo cambierà significativamente tra la fine del Settecento e gli inizi del Diciannovesimo secolo.

La descrizione nel romanzo del diciannovesimo secolo è stata spesso analizzata dalla critica contemporanea. I critici, fedeli alla tradizione teorica, consideravano questo oggetto letterario come una pausa nella narrazione o come un semplice atto di coraggio.

¹ R. Dumesnil, *Flaubert son hérité, son milieu, sa méthode*, Parigi, Nabu press, 2011.

Per diversi decenni, tuttavia, la sua ricchezza semiotica e le sue interazioni con la narrazione hanno portato i critici a rivalutare la sua funzione. Si mette in discussione il fenomeno del descrittivo, come inteso da Michael Riffaterre e Philippe Hamon, dai suoi modi di rappresentazione, dalle sue configurazioni, dalla sua capacità di appropriarsi dei beni delle arti visive. Concepita come un quadro a due strati, la descrizione romantica ha come obiettivo, secondo Flaubert, di fare quadri e mostrare la natura così com'è. Ogni "dettaglio è un indizio, un sintomo, che consente significato e interpretazione"², così che il lettore è a sua volta condotto a una doppia lettura che richiama la percezione dell'oggetto descritto e la sua interpretazione. Il descrittivo, spiega Philippe Hamon, sembra funzionare come due tendenze, due poli opposti, ma non necessariamente contraddittori dell'atteggiamento realistico. Le categorie ornamentali, espressive e rappresentative della descrizione, diventano una "poesia silenziosa". La descrizione è quindi una "grammatica narrativa implicita" che "funge anche da funzione narrativa secondaria", è infatti una micro-narrativa³. Emerge finalmente un vero e proprio valore enunciativo, quando un oggetto descritto viene costruito secondo diversi punti di vista che si completano a vicenda o entrano in relazione. Queste potenzialità descrittive si basano sul principio della sua funzione referenziale. La descrizione, però, non mira sempre a rappresentare un referente che la preesiste; può anche, nel cuore stesso del romanzo, creare un effetto ibrido generico quando la sua funzione diventa poetica. Diverse tracce, corrispondenti a vari ambiti critici, sono state mischiate tra di loro; storia letteraria, poetica descrittiva e stilistica. Questo lavoro si basa sull'idea che la storia letteraria possa essere studiata confrontando la poetica delle descrizioni di diversi romanzieri del diciannovesimo secolo. Dialoghi e polemiche, quindi, sono al centro delle descrizioni. L'approccio stilistico rivela le diverse funzioni dei punti di vista: il punto di vista del narratore e il punto di vista del personaggio. Questi riflettono un complesso rapporto tra il sensibile e l'invisibile, alla base delle controversie che abbracciano il XIX secolo.

L'introduzione della problematica della poetica del descrittivo nel romanzo ottocentesco è supportata da Bernard Vouilloux, che espone le ragioni che possono giustificare un approccio comparativo ai regimi descrittivi nella scrittura romanzesca e nel discorso della storia dell'arte. Bisogna indagare se e in che modo esista una poetica della descrizione a partire dall'opera di Philippe Hamon, "*Introduction à l'analyse du descriptif*"⁴. Mi limiterò ad indicare alcuni punti chiave di questa opera: Hamon parla della teoria del discorso, e non semplicemente teoria letteraria, perché si tratta effettivamente di descrittivo, cioè di un'impostazione 'dominante' di certe operazioni semiologiche molto generali e ancor di più, della descrizione, che si può identificare come un'unità distinta. Questa opzione permette di evitare alcuni inconvenienti, in particolare quello di assumere, anche inconsciamente, i pregiudizi ereditati dal passato letterario: quello condannare i "dettagli inutili" e vedere la descrizione solo come elemento subordinato. La descrizione, come abbiamo detto, è vista come unità, come figura di un'essenza stabile con caratteristiche fisse. L'essenza della descrizione è proprio uno sforzo per resistere alla linearità vincolante del testo, che cercando di accumulare termini diversi, introduce differenze e trasformazioni del contenuto.

² R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon., M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Parigi, Points, 1982, p. 160.

³ A.-J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983, p. 154.

⁴ Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

La descrizione appare quindi come una certa tendenza del testo ad espandersi, ad amplificarsi, tendenza il cui principio è quello dell'equivalenza: equivalenza tra l'oggetto rappresentato (ad esempio: una casa), una nomenclatura (le parti della casa) e i predicati che si riferiscono a questa nomenclatura. Si tratta di un'ipertrofia della dimensione paradigmatica del testo, che da un lato avvicina la descrizione alla "funzione poetica" del linguaggio e dall'altra produce "effetto lista" che è la caratteristica innovativa della descrizione.

La "descrizione" in quanto tale appare quindi come il risultato di un sistema configurativo inteso da un lato a delimitare e registrare il suo territorio, dall'altro a naturalizzare le transazioni che si impongono tra "narrativo" e "descrittivo".

Legato da un lato alla funzione poetica, il descrittivo è complementare (e non contrapposto o subordinato) al narrativo. La descrizione può anche dare delle informazioni narrative. In breve, descrittivo e narrativo sono in un rapporto di complicità piuttosto che di conflitto, e si giustificano a vicenda. Legato sia al poetico che al racconto, il descrittivo ha tuttavia un carattere specifico, che emerge quando si esamina il "patto di lettura" tra *descripteur* e *descriptaire*. La competenza del descrittore presuppone una memoria testuale "con una durata più limitata" di quella del narratore e prende per oggetto le strutture lessicali del testo piuttosto che la sua dimensione sintattica. Inoltre, per il descrittivo, è un atto di riconoscimento piuttosto che un atto di comprensione chiamato sia dal racconto che dal poetico. Allo stesso modo, all'attività di costruzione del testo richiesta dal discorso narrativo o poetico si contrappone, nel descrittore, una competenza gerarchica, incaricata di cogliere il "fattore comune" di una proliferazione di termini. Infine, la descrizione si trova coinvolta in una sorta di "competizione di abilità lessicali" con il testo: riunisce insieme un lusso verbale e una conoscenza enciclopedica con pretese esplicative, ovvero un atto di istruzione⁵.

Ritengo dunque che fare una teoria, o una poetica del descrittivo è senza dubbio non facile: la descrizione non sembra mai essere altro che un luogo o momento transitorio per passare a oggetti di studio più importanti.

III.2 Il realismo di Flaubert

Il realismo non è un'etichetta che si può facilmente adattare a Flaubert, che nettamente la rifiutò.

L'oggetto da contemplare per lui è sempre il libro da scrivere, o meglio "un libro", come giustificazione e scopo dell'esistenza: "un libro non è mai stato per me che un modo di vivere in un ambiente qualsiasi"⁶, in quanto la trama e l'ambiente sono relativi, e questo intacca e contraddice i principi del realismo. Quando Flaubert ha in mente un nuovo progetto, fa sempre preparativi come per una grossa impresa o un viaggio lungo e straordinario. Non è tanto l'opera di documentazione che lo preoccupa, è l'idea di una lotta con e per la scrittura che lo attira e lo spaventa. Pianifica tutti nei minimi particolari, spazi, tempi, fa piani rigorosi e prevede anni di lavoro che poi risultano sempre troppo corti per ciò che voleva rappresentare. Si isola da tutto nei suoi ritiri e silenzi, muore alla vita esterna, appare quasi infastidito da quel compito ch'egli stesso si impone di

⁵ A. De Georges, *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX siècle*, Parigi, Classiques Garnier, 2015 p. 7-18.

⁶ G. Flaubert, *Correspondance, troisième série, (1852-1854), Volume 3*, Paris, Louis Conard, 1927.

concludere. Nel suo resistere, anche la scrittura ha un fascino tormentoso, la conclusione di un libro è sempre per lui in un certo senso provvisoria.

Andrò a schematizzare alcune caratteristiche della dottrina di Flaubert. C'è anzitutto la coscienza di una specie di rifondazione di un genere letterario, del "genere romanzo", che può oscillare fra romanzo vero e proprio, racconto o romanzo-epopea, ma rimanendo sempre sul piano della narrazione, forma dalla quale egli molto raramente si discosta. In secondo luogo, il romanzo deve costituirsi come una rappresentazione, stilisticamente elaborata e perfetta della realtà. La letteratura, l'arte, che vuol dire per Flaubert il romanzo, devono seguire le "vie della scienza", in un'operazione che mostri e coinvolga nella scrittura il reale nella sua unicità e totalità. Un realismo scientifico, non limitato ad una visualizzazione plastica dell'oggetto, dell'ambiente o della persona, ma che riproduca anche legami e processi interni e che ripercorra il grande processo della creazione. L'importante non è tanto "fare vero", ma anche "fare bello e vivo". Di qui il dramma fondamentale di Flaubert: trovare sempre l'esatto punto di unione o di fusione fra un intervento autonomo e un elemento condizionante, in maniera che né il primo deformi il secondo, né il secondo banalizzi il primo. Egli vive in questo suo continuo soccombere e ricominciare, in questa sua perenne insoddisfazione di equilibri precari. Ma questa fusione stilistica non è possibile senza una partecipazione negativa, senza un rapporto di impegno e di distacco insieme. Da qui arriviamo a uno dei punti focali della sua dottrina, ovvero il canone dell'impersonalità. Come da lui dichiarato:

Madame Bovary non ha nulla di vero. È una storia completamente inventata; non vi ho messo nulla né dei miei sentimenti né della mia vita. L'illusione (se c'è) deriva al contrario dall'impersonalità dell'opera. È uno dei miei principi: non bisogna scriversi. L'artista dev'essere nella sua opera come Dio nella creazione, invisibile e onnipotente; dappertutto deve sentirsi la sua presenza, ma senza mai apparire⁷.

Questa "impersonalità", nasce come reazione e disgusto. Non è un caso che Flaubert abbia insistito sull'usare l'impersonalità soprattutto mentre scriveva Madame Bovary; quel sistema doveva essere per lui come un antidoto, uno strumento per assumere la materia di cui trattava senza lasciarvisi coinvolgere. Quell'argomento "borghese" gli rivoltava lo stomaco. L'impersonalità nasce quindi anche da una posizione di rigetto e di rifiuto. D'altro canto Flaubert sente il libro come qualcosa di intimo, di profondamente legato a chi lo scrive e lo produce. Pubblicare è darsi in pasto alla folla e dunque l'imparzialità è uno strumento di difesa, una corazza impenetrabile. Le opere giovanili mostrano quanto naturalmente Flaubert fosse portato, più di altri scrittori, a vivere in simpatia con i suoi personaggi e quanto dovesse costargli allontanarsi da essi al tal punto di liberarsene quasi totalmente. Flaubert scriverà a Taine, verso il 1868:

I miei personaggi immaginari mi coinvolgono, mi perseguitano, o piuttosto sono io a mettermi dentro di loro. Quando scrivevo l'avvelenamento di Emma Bovary, sentivo così bene il sapore dell'arsenico nella bocca, mi sentivo talmente avvelenato io stesso, che mi sono procurato due indigestioni.

⁷ Lettera a Mlle Leroyer de Chantepie, 18 Marzo 1857, *Correspondance 1851-1858*, Parigi: Gallimard, vol 2, 1980.

III.3 Un libro sul nulla

Il pessimismo flaubertiano si manifesta come sofferenze e angoscia esistenziale, ma viene accettato da lui stesso come incapacità di adattamento nella quotidianità e nella realtà.

L'unica ancora di salvezza di Flaubert sembrerebbe a volte la scienza. Figlio di un medico, Flaubert respira fin dall'infanzia un'aria di curiosità, di osservazione e di scoperta. È una scienza con funzioni artistiche, cioè una scienza che scopre il suo scopo e la sua funzione al di fuori della scienza stessa, e d'altro canto egli ha condotto ricerche in vari campi secondo le occasioni e la necessità del libro che sta scrivendo, ma rimane costantemente in lui una fiducia vaga e utopistica nella scienza futura che tutto risolve sia sul piano materiale che morale. Nell'attesa, la fede di Flaubert è l'arte che distribuisce sofferenze e gioie supreme. Non si soffre più perché l'arte è un modo di non vivere, di sottrarsi alla vita comune, di sprofondare in un viaggio fuori dallo spazio tempo.

Flaubert respinge l'ideale e il "romanzesco" come l'autobiografismo. Dobbiamo sempre trovare un modo per integrare l'assoluto, l'ideale e la veridicità nell'opera d'arte. Ma la realtà ordinaria e mediocre che Flaubert deve e vuole assumere è la realtà da lui rifiutata: non resta che tentare di inglobarla come un dato necessario e negativo. L'arte, in altri termini, vive dello stesso pessimismo da cui nasce, esorcizzato ad un tempo. Di qui deriva la "tristezza" di Flaubert, per cui la sua pagina è sempre malinconica e rispecchia quel sentirsi a volte indifferente.

Avrebbe voluto fare perciò un "libro sul nulla" senza legami esterni e senza materia⁸, un'opera che vive solo grazie alla forza interiore dello stile. Dei libri in cui ci fossero da scrivere solo delle frasi, come per vivere non c'è bisogno che di aria, dei libri senza piani, senza malizie e calcoli, che tuttavia sono anch'essi Arte, perché l'effetto dello stile dipende esclusivamente da essi⁹.

Si giunge quindi a questa riflessione: il realismo di Flaubert esprime un dissenso niente affatto politico o morale, ma esistenziale: non è una rappresentazione, ma uno scavo, una dissezione anatomica della vita umana.

L'innovazione in *Madame Bovary* è nella ricerca non dello straordinario, ma del comune, delle azioni e delle abitudini più ovvie e quotidiane. Il "romanzesco", nel senso di ideale, non è eliminato, ma è stato reintrodotta come ribellione o ambizione di un sogno, ed è limitato alla sensibilità personale di Emma. Pertanto, è necessario esprimere questa realtà nei suoi dettagli più insignificanti e inutili a prima vista, nei dettagli più inavvertiti perché più usuali, nei gesti che si compiono del tutto automaticamente ma che lo scrittore si sofferma ad osservare e a descrivere e quindi li sdoppia nei due registri del dare e dell'avere, di ciò che siamo costretti a fare e di quello che invece ci delineano le attese e speranze. Una dissezione che ha come scopo il preciso disegno di mostrarci il fondo grigio di amarezza e noia. Nel tono e nel significato di tutto il romanzo, la precisione analitica è mortificante, ha scopi diametralmente opposti a quelli di osservazione di salvezza. La condanna della realtà viene a volte proposta a livello della realtà stessa: le vicende, gli oggetti sono come abbandonati a se stessi, alla loro banalità¹⁰. L'impersonalità è come agevolata da una specie di auto condanna dell'oggetto, visto e collocato però dall'autore in una data luce e situazione. Questa, prende il posto delle

⁸ G. Flaubert, *Correspondance, deuxième série, (1847-1852), Volume 2*, Paris, Louis Conard, 1926.

⁹ G. Flaubert, *Correspondance, troisième série, (1852-1854), Volume 3*, Paris, Louis Conard, 1927.

¹⁰ G. Flaubert, *Madame Bovary e Tre racconti, (O. Cecchi trad.)*, Roma, Newton Compton editori, 2010.

descrizioni che, esibendo il proprio oggetto, dando iniziativa a personaggi o cose, fa evolvere la presenza autonoma della scrittura. Le descrizioni non sono la rappresentazione di un mondo preesistente, ma un'esperienza mimetica di questo mondo. Il grande successo del romanzo sta in questo potere, quello che sconvolge la visione del mondo del lettore e crea un vuoto nel sensibile. C'è quindi in *Madame Bovary* il senso d'una insufficienza, di instabilità e di degenerazione. Tutta la sua avventura si svolge in una successione di entusiasmi illusori e di sforzi per dare corpo ai suoi ideali.

Conclusione

Dalla ricerca condotta è emerso come l'opera di Flaubert sia innovativa in quanto ogni espressione è carica di significato e come ogni dettaglio ha una duplice funzione, sia come dettaglio in sé, ma anche come riflesso nell'azione. Nessun parola è "libera", come dice lui stesso: "Non c'è nel mio libro una descrizione isolata, gratuita".

Anche la struttura spaziale gioca diversi ruoli importanti nella storia: è un riflesso dell'umore dell'eroina, dei suoi sogni e delle sue delusioni ed è inoltre un modo per inquadrare e definire ogni personaggio.

Dall'analisi del romanzo si nota tutto lo spirito di sacrificio dello scrittore, che per amore dell'arte, si è calato nella vita più triste e talora più odiosa per lui. Letta in questa chiave, l'ironia che pervade l'opera, si configura come un mezzo attraverso il quale il nostro autore riscatta se stesso dalle sue fatiche letterarie, ma allo stesso tempo egli offre una satira della società borghese a lui contemporanea attraverso un disegno di comportamenti e modi di pensare. Il romanzo del 1857 rivela la situazione socio-economica delle donne alienate dalla loro educazione, escluse dalla vita pubblica, dai poteri decisionali, ridotte al tradizionale ruolo di mogli e madri, confinate nelle loro case, condannate dal destino alla monotonia dell'esistenza. Dunque una società del disagio, anche del "non-essere", che è il significato privilegiato del personaggio femminile, condannata al sogno del viaggio, della terra del non ritorno e del comportamento illusorio.

Emma è soprattutto vittima delle illusioni e aspirazioni che poco s'accordano alla sua situazione di piccola borghese sentimentale. Ciò comporta una continua ironia generata dal contrasto tra la realtà oggettiva e la sua spiccata sensibilità romantica. I sogni di Emma si degradano in lei a livello della mediocrità piccolo-borghese e si irrigidiscono in luoghi comuni angusti e ridicoli. Dunque, Emma, strumento di analisi critica di tutta una società e mentalità, è al tempo stesso oggetto e vittima di questa analisi implacabile.

Il testo romantico, portatore di tendenze contraddittorie e produttore di significati opposti, pone tanti interrogativi quante risposte in quanto dà valore alle contraddizioni insite in una società che non è in grado di risolverle. Esse sono messe in evidenza nel carattere di una donna che la stessa società condanna ad essere un riflesso compiacente e miserabile. Così l'adulterio è presentato sia come l'unico mezzo per una donna sposata di affermare la propria libertà nel XIX secolo, sia come la colpa per eccellenza: sarà libera ma sarà moralmente condannata. Il testo significa che l'eroticismo femminile, incompatibile con il matrimonio, fiorisce nell'adulterio, ma condanna l'eroina insistendo sui divieti che trasgredisce, sulla sua volontà e moltiplicando i giudizi di valore al suo soggetto. Affermando l'importanza della sessualità di una donna, le riconosce il diritto a una certa autonomia ma limita questa autonomia al piacere fisico.

Nonostante sia difficile farsi un'idea positiva di Emma, è possibile comprenderla ed entrare in empatia con lei, giustificando le sue azioni e i suoi pensieri. Anzi, potrebbe perfino risultare ingenua in quanto vittima di sé stessa, degli individui che l'hanno circondata ed ingannata e della società borghese del periodo.

In nessuna delle opere successive Flaubert si spinge così lontano nella comprensione della femminilità: in questo senso *Madame Bovary* costituisce l'ultima rappresentazione della modernità del romanziere.

Dunque, per quale ragione è importante leggere *Madame Bovary* nel XXI secolo? Emma innesca un processo di emancipazione dal suo personaggio e ci permette di riconoscere gli obblighi imposti dalla società alle donne, dicendoci che oggi, come un tempo, sono ancora private della possibilità di muoversi liberamente e decidere per se stesse, giudicate e condannate, inadatte per i ruoli scelti per loro dagli uomini. Le donne, ancora oggi, si scontrano con i pregiudizi dell'inferiorità sessuale femminile divenendo spesso donne-oggetto, un'immagine che forse troppo spesso viene sminuita anche in altri campi. Molti fatti di cronaca riportano avvenimenti tragici di donne intrappolate da questa società che cerca di dare la colpa alla vittima per non responsabilizzare un genere, quello maschile, di un problema culturale che fa di ogni donna un potenziale oggetto. Si nota come la vita privata, soprattutto di una donna, diventi frequentemente affar pubblico e come le scelte di ognuna riescano ancora a misurare il loro valore, come se tutti noi nel decidere il nostro futuro o nel fare determinate cose, dovessimo sempre tenere in conto le conseguenze. Come se per ogni sua azione, una donna, dovesse considerare la possibilità di essere giudicata, colpevolizzata e punita.

Da questo punto di vista, le donne hanno bisogno di confrontarsi con *Madame Bovary*, per rivendicare il diritto di non essere o di essere lei, scegliendo per se stesse un finale diverso.

Bibliografia

- Bal M., *Narratologie: les Instances du Récit*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Barthes R., Bersani L., Hamon Ph., Riffaterre M., Watt I., *Littérature et réalité*, Parigi, Points, 1982.
- Brown J.W., *Fictional Meals and Their Function in the French Novel 1789-1848*, Toronto, University of Toronto, 1984.
- Buisine A., *Figures mythiques*, Parigi, Autrement, 1997.
- Czyba L., *La Femme dans les romans de Flaubert : Mythes et idéologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983.
- De Gaultier J., *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Parigi, Hachette, 2018.
- De Georges A., *Poétiques du descriptif dans le roman français du XIX siècle*, Parigi, Classiques Garnier, 2015
- Dumesnil R., *Flaubert son hérité, son milieu, sa méthode*, Parigi, Nabu press, 2011.
- Flaubert G., *Correspondance, deuxième série, (1847-1852), Volume 2*, Paris, Louis Conard, 1926.
- Flaubert G., *Correspondance, troisième série, (1852-1854), Volume 3*, Paris, Louis Conard, 1927.
- Flaubert G., *Madame Bovary*, Parigi, Gallimard, 2001.
- Flaubert G., *Madame Bovary e Tre racconti, (O. Cecchi trad)*, Roma, Newton Compton editori, 2010.
- Génil-Perrin G., *Les paranoïaques*, Parigi, N. Maloine, 1926.
- Gonzi A., *Madame Bovary, tra letteratura e filosofia. Jules de Gaultier ed il Bovarismo*, Dialegesthai, 2005. URL: <https://mondodomani.org/dialegesthai/>
- Grasset J., *Demi-fous et demi-responsables*, Parigi, Alcan, 1907.

Greimas A. J., *Du sens II*, Parigi, Seuil, 1983.

Hamon Ph., *Introduction à l'analyse du descriptif*, Parigi, Hachette, 1981.

Heller H., *Emma et les fenêtres dans Madame Bovary*, Chimères, The University of Kansas, 1986.

DOI: <https://doi.org/10.17161/chimeres.v19i1.6024>

Leclerc Y., Terrien N., *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2004.

Lévy-Valensi J., « *Bovarysme et constitution mentale* », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, Alcan, 1930.

Porot A., *Manuel alphabétique de psychiatrie clinique et thérapeutique*, Parigi, Presses universitaires de France, 1952

Rizzo M., *Censura come critica letteraria, la requisitoria di Pinard contro Madame Bovary*, Mimesis, 2015. URL: <http://www.mimesis.education>

Roberts P., *L'espace dans Madame Bovary*, Chimères, The University of Kansas, 1994.

DOI: <https://doi.org/10.17161/chimeres.v21i2.6292>

Yeatman R., *Le Château De La Vaubyessard : L'enchantement D'Emma Bovary*, Dalhousie French Studies, vol. 29, 1994. URL: <http://www.jstor.org/stable/40838180>

Ringraziamenti

A conclusione di questo percorso, desidero ringraziare le persone che più di tutte mi sono state vicine, che hanno condiviso con me gioie e ansie, dandomi sempre il loro supporto e fiducia.

Alla mia persona preferita, Chiara, non ci sono abbastanza parole per ringraziarti per tutto il bene che mi fai. Solo tu con la tua pazienza riesci a tranquillizzarmi nei miei momenti di disagio. Ogni istante con te è felicità e spensieratezza. Spero di essere sempre all'altezza della tua amicizia.

A Gianmarco, che aspettava questo momento forse più di me. Da quella lontana sera d'estate, seduti su uno scalino, hai deciso di ascoltare le mie insicurezze senza nulla in cambio, diventando così la mia spalla, il mio miglior amico e la persona che più di tutti riesce a farmi ridere. Grazie perché so che quando ne combino una, tu avrai già fatto di peggio. Insieme siamo il gatto e la volpe, o meglio, il gattaccio e la volpe.

Grazie Elisabetta, perché sei riuscita ad illuminare anche quella città un po' troppo nebbiosa. Sei sicuramente uno dei ricordi più belli di questi anni universitari. Mi mancherà correre in camera, tuffarmi sul tuo letto e iniziare a lamentarmi mentre tu provi a riassumere interi libri. Per fortuna posso continuare a tormentarti con le note audio che puntualmente non ascolterai.

Grazie Francesca per il coraggio che mi dai. Sara, perché mi metti di buon umore col tuo sorriso. Valentina, per la tua empatia e sensibilità. È bello vedere come basta un messaggio in codice con scritto "ragazze" ed ognuna di noi smette di fare ciò che stava facendo per dedicarsi all'altra, dandoci forza anche a distanza, terminando la conversazione con un "vi voglio bene, non vedo l'ora di vedervi".

Ad Eugenia e ai nostri sogni condivisi tra i banchi di scuola, consapevoli che avremmo preso due strade diverse e che il latino non faceva per noi, ma con la promessa di restare accanto in ogni momento. E così è stato.

Infine, il grazie più importante va alla mia famiglia, che mi ha accompagnata e sostenuta ad ogni esame anche sotto mille temporali ed ostacoli. Ogni mio successo lo devo a voi. Siete la cosa più cara che ho.