

SANDRA TERONI - "MADAME BOVARY": IL DESIDERIO E I SUOI MIRAGGI

[Sandra Teroni ha insegnato letteratura francese nelle Università di Pisa, Firenze e Cagliari. Ha diretto per le edizioni Laterza *una Storia del romanzo francese del Novecento* (2008). Ha curato (con W. Klein) la pubblicazione dei testi e documenti del I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura, *Pour la défense de la culture. Paris, juin 1935* (EUD 2005) e collaborato all'edizione del *Theâtre Complet* di Sartre nella «Bibliothèque de la Pléiade». Tra i suoi libri: *L'idea e la forma. L'approdo di Sartre alla scrittura letteraria* (Marsilio 1988), *La passione della democrazia. Julien Benda* (Bulzoni 1993) e *Da una modernità all'altra* (Marsilio, 2017)



Questa partecipazione al Seminario di Interpretazione Testuale è per me ricca di significati. E in qualche modo chiude un cerchio. Ero appena laureata e tornavo da un anno di dottorato all'Università di Dijon, quando Francesco Orlando, recentemente approdato anche alla Facoltà di Lingue come docente di letteratura francese, mi propose di seguire il suo Seminario alla Scuola Normale: su *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, quell'anno, poi sulla poesia di Mallarmé. Fu con questa esperienza – e per la prima volta – che ebbi la rivelazione dell'universo che si apre con un attento ascolto del testo letterario. E fu con questa esperienza che maturò una scelta di vita.

All'invito ho risposto proponendo una lettura di *Madame Bovary*. Anche questa scelta si ricollega a Francesco Orlando. In primo luogo, proprio al Seminario della Scuola Normale; più precisamente, a un invito che lui aveva fatto a Jean Rousset e che cadde in un giorno in cui la Scuola era

inagibile per una manifestazione studentesca. Il Seminario si tenne ugualmente, e nei locali della Scuola, ma nella cameretta di Orlando. Fu memorabile. Aveva come oggetto *Madame Bovary*, una rigorosa analisi del testo a partire da un passo di Emma alla finestra. Molti anni dopo, avevo già tradotto *Madame Bovary* (2004), mi sono ritrovata con Francesco Orlando in un ristretto Comitato scientifico per la programmazione di un Convegno promosso dall'Istituto italiano di Scienze umane (SUM, allora diretto da Aldo Schiavone) in occasione del Festival del Maggio Musicale Fiorentino intitolato "Donne contro" (2008). Fu Francesco a proporre Emma Bovary e a indicare me come relatrice. Lui scrisse un bellissimo saggio su Carmen per il programma di sala, poi confluito nel volume che raccoglie gli interventi al convegno, pubblicato da Il Mulino nel 2011 e dedicato a lui, prematuramente scomparso l'anno prima.

In quella costellazione di *Donne in rivolta* (il titolo parafrasa *L'homme révolté* di Albert Camus) Madame Bovary figura come "l'adultera". Sono passati dieci anni da allora e mi è capitato più volte di tornare sul romanzo di Flaubert, in occasioni e contesti diversi. E ogni volta, più o meno consapevolmente, la mia riflessione cercava di sottrarre il romanzo e il personaggio a questa catalogazione sicuramente pertinente ma anche, ai miei occhi, limitativa. Certo, Flaubert stesso usa ripetutamente il termine e colloca Emma nella «legione delle adultere». E così lei è entrata nell'immaginario collettivo, perché questo è stato il connotato più diffusamente sottolineato nel corso del tempo. Quello che è cambiato è semmai il giudizio di valore. Uno scrittore come Henry James (l'autore di *Ritratto di signora*, 1881) lamentava che Emma fosse «qualcosa di troppo limitato»; e ancora negli anni Cinquanta l'autore di *Lolita* (1955) Vladimir Nabokov, contrapponendole Anna Karenina, vi vedeva «una sognatrice di provincia, una nevrotica donnetta che passa strisciando lungo mura cadenti per raggiungere il letto di amanti intercambiabili». Solo negli anni Settanta il femminismo vi avrebbe visto l'incarnazione del tentativo di vivere le contraddizioni e le ambivalenze della femminilità; e un importante studio su *L'adulterio nel romanzo* (1979) di Tony Tanner avrebbe consacrato *Madame Bovary* come «il più importante e lungimirante romanzo sull'adulterio della letteratura occidentale».

Rimane da chiedersi come e perché la figura dell'adultera abbia trovato espressione paradigmatica in *Madame Bovary* (romanzo e personaggio), che cos'è che ne abbia fatto una sorta di mito moderno e riferimento obbligato; come e perché la storia di una signora di provincia ambientata intorno alla metà dell'Ottocento continui a suscitare l'identificazione delle sue lettrici; come e perché, imponendosi un argomento ai suoi occhi così triviale per disciplinare il proprio temperamento e la propria scrittura, Flaubert abbia creato un personaggio che, come dicevo, è entrato nell'immaginario collettivo al punto che il suo nome è passato nella lingua come appellativo di un tipo.^[1]

Il quadro disegnato da Flaubert nella costruzione del suo personaggio è forse talmente complesso che suscita la tentazione di semplificarlo, di riportarlo a una qualche categoria rassicurante. Ce lo ricorda, da donna scrittrice, anche Dacia Maraini, quando in premessa alla sua appassionata *Ricerca di Emma* (1996) parla di «un libro perfettamente ambiguo e perfettamente splendido», che ci costringe ad accettare la contraddizione e che perciò suscita malessere, identificazione frustrata

o pagata a prezzo di una idealizzazione della protagonista, di una forzatura, di abbondanti proiezioni dei nostri desideri.

Assumendola dunque, questa complessità, continuavo a interrogare il testo quando, nel corso degli anni, mi sono imbattuta in un'altra lettura non accademica, maschile questa volta: quella dello scrittore peruviano Vargas Llosa che in un libro dal promettente titolo *L'orgia perpetua*, sempre degli anni Settanta (1975) prende le mosse dal ruolo centrale della sessualità e dell'erotismo nella storia di Emma. E mi sono chiesta se l'adulterio non fosse che una forma storicamente antropologicamente data di un desiderio in qualche modo fuorviato nelle sue destinazioni; se la modernità di Emma non avesse radici più profonde dietro l'adulterio, che ne fanno una figura emblematica – anche – di una indomabile forza del desiderio. Dove per desiderio si intende una forza originaria, una pulsione, e la sua frustrazione proviene non tanto da un ostacolo esterno (le nozze contrastate di Renzo e Lucia) bensì da una confusione interna che può spingersi fino all'accecamiento e al perseguimento di miraggi, simulacri di una realtà che non si lascia afferrare. In questo senso il desiderio non si identifica immediatamente con la passione, che rappresenterebbe uno stadio successivo, implicando una elaborazione psichica e quindi consapevolezza (gli amori di Emma); ed è qualcosa di qualitativamente diverso dalle *rêveries*, le fantasticherie (i sogni a occhi aperti di Emma), e anche dall'aspirazione all'ascesa sociale (l'ambizione di Emma).

Questi aspetti – passioni, sogni, ambizioni – sono tutti presenti nel personaggio, che tuttavia non è identificabile con nessuno di essi. Più nello specifico, Emma Bovary non è figura emblematica dell'amore-passione, che, associato all'adulterio, trova in ambito ottocentesco una splendida incarnazione appunto in Anna Karenina, protagonista di un grande romanzo sull'amore e sulle sofferenze che questo procura nel matrimonio come nell'adulterio. Certo debitrice del romanzo di Flaubert, l'eroina di Tolstoj, ma per molti aspetti antitetica a Emma: per intelligenza, cultura, franchezza, stile, coscienza, capacità di autoanalisi. Ma anche – lo si dimentica troppo spesso – per ambiente sociale. Emma è semmai apparentata a Julien Sorel, anche lui contadino e ostinato lettore, che tenta l'ascesa sociale, vi riesce e finisce sul patibolo. Ma lei è una donna, non ha né le ambizioni né la forza per percorrere la parabola di Julien; la sola via che le si apre è quella delle relazioni amorose. E dalla pubblicazione del romanzo di Stendhal (*Le rouge et le noir*, 1830) a quando Flaubert inizia a scrivere il suo è passato oltre un ventennio, in cui molte illusioni sono andate perdute: nel giugno del '48 la borghesia ha sparato sugli operai, poi il colpo di stato di Luigi Napoleone Bonaparte ha segnato definitivamente l'involuzione autoritaria e classista del nuovo ordine sociale uscito dalla Rivoluzione dell'Ottantanove.

Ma iniziamo il nostro confronto col testo.

'Madame' Bovary"

Il personaggio di Emma, che dà senso a tutto ciò che è raccontato e persino descritto, entra in campo ed esce di scena all'interno della storia del marito, indissolubilmente legata al nome di lui,

al suo status di signora Bovary, come le farà notare Rodolphe, il suo primo amante – «Madame Bovary!... Eh! vi chiamano tutti così!... E invece non è il vostro nome; è il nome di un altro!» – e come sancisce il titolo del romanzo. È a partire dal momento in cui passa dallo status di figlia a quello di moglie che Emma assume al ruolo di protagonista. In crescendo. Il romanzo si apre connotando Charles Bovary, fin dalla prima pagina e fin dall'adolescenza, come «ridicolo», inadeguato alle situazioni in cui si viene a trovare, condannato alla derisione e alla rassegnazione; e si chiude portando tali connotazioni alle estreme conseguenze, sul piano professionale come su quello relazionale, nella dimensione pubblica come in quella domestica. Il ragazzo che, incapace di articolare il suo nome e cognome, suscita l'ilarità della classe anticipa l'adulto che, invocando «il fato» proprio con il seduttore della moglie non può che apparire a questi «comico, e un poco vile». E se il narratore che ne ha rievocato l'arrivo in collegio osserva: «Oggi nessuno di noi potrebbe ricordare qualcosa di lui», quello più impersonale che ne racconta la morte conclude con questa perfida necropsia: «accorse il dottor Canivet. Lo aprì, e non trovò niente». Dove il sostantivo "niente" ha tutta la sua pregnanza semantica, e suggella un'occorrenza tematica e lessicale di fondo.

È a questa inconsistenza che, ignara, Emma si unisce, con il suo bagaglio di sogni, di vaghe aspirazioni, di buoni propositi anche; ed è questa inconsistenza che scopre nella compiaciuta felicità del marito, nelle sue effusioni, nella sua sordità e cecità, nella ristrettezza del suo orizzonte. In un crescendo che va dalla delusione, il senso di estraneità e la noia fino alla ripulsa fisica e all'odio, la sua rivolta è contro un amore che non esclude l'indifferenza, contro una mancanza di presenza mascherata dal rispetto di abitudini e convenzioni, contro un'acquiescenza che la priva di limiti e contorni, di confronto e contenimento. In un complesso gioco di percezioni e proiezioni, il marito si dimostra sempre più lontano dalle sue aspettative e le appare sempre più intollerabile nei banali dettagli del vivere quotidiano. Ricordo la citazione su cui si apre la fondamentale analisi di Erich Auerbach, che coglie in queste poche righe il vertice della pittura della disperazione di Emma e la singolarità del realismo di Flaubert: il pranzo è rappresentato alla luce dello sconforto e del disgusto di lei, ma chi parla è lo scrittore, il quale porta a maturazione linguistica quanto la sua protagonista, proprio per quello che è, non saprebbe esprimere.

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, à faire des raies sur la toile cirée.[\[2\]](#)

Oggetto del desiderio

Il desiderio è prima di tutto maschile ed Emma è prima di tutto un oggetto del desiderio, un corpo di

donna presentato attraverso gli sguardi degli uomini – compreso quello del narratore – per accumulazione di dettagli che ne esaltano la sensualità: la linea del collo, l'avorio delle unghie, lo sbattere delle ciglia, i movimenti delle labbra, il colore cangiante degli occhi, le sfumature della capigliatura corvina, i riflessi della luce sulla pelle candida, le spalle nude imperlate di sudore, la lingua tra i denti perlati, il piede civettuolo, le movenze flessuose, le vesti che si attorcigliano intorno al corpo, si tendono, si allargano come corolle; i rossori, palpiti, sospiri, fremiti, torpori, gli abbandoni; la stoffa dell'abito che preme sul corpo fino a sgranarsi, il collo che s'inarca, il riso voluttuoso. Mi limiterò a citare la sua prima apparizione (e la più castigata), sotto lo sguardo di Charles, ufficiale sanitario che già conosciamo, accorso al capezzale del padre: cucendo, lei si punge le dita «che poi si porta alle labbra per succhiarle»; seduta a tavola batte i denti per il freddo «e questo le scopriva un po' le labbra carnose che soleva mordicchiare nei momenti di silenzio»; al momento di accomiarsi, lui sente che il suo corpo sfiora la schiena della giovane, curva sotto di lui, e lei si raddrizza rossa in volto, volgendo altrove lo sguardo. Qualche pagina dopo lui l'osserva mentre porta alla bocca un bicchierino di liquore: «col capo riverso, le labbra sporgenti, il collo teso, rideva di non sentire nulla mentre la punta della lingua, passando tra i denti perlati, dava leccatine al fondo del bicchiere».

Il povero Charles, che la madre ha fatto sposare con una vedova ossuta, piena di foruncoli, i denti da cavallo e il corpo legnoso, rimasto a sua volta provvidenzialmente vedovo, trova l'ardire, complice il padre di Emma, di soddisfare il suo desiderio di lei facendola sua, ovvero sua moglie. E soddisfacendo il suo desiderio si trasforma completamente, rinasce, felice come un bambino, risarcito di tutto ciò che gli è mancato nell'adolescenza e nella giovinezza, del ridicolo di cui si è ricoperto fin dal primo giorno di scuola; risarcito degli insuccessi negli studi e di un duplice dispotismo, materno e coniugale; finalmente in pace con se stesso e fiero di sé.

Le lendemain, en revanche, il semblait un autre homme. C'est lui, plutôt que l'on eût pris pour la vierge de la veille, tandis que la mariée ne laissait rien découvrir où l'on pût deviner quelque chose. Les plus malins ne savaient que répondre, et ils la considéraient, quand elle passait près d'eux, avec des tensions d'esprit démesurées. Mais Charles ne dissimulait rien. Il l'appelait ma femme, la tutoyait, s'informait d'elle à chacun, la cherchait partout, et souvent il l'entretenait dans les cours, où on l'apercevait de loin, entre les arbres, qui lui passait le bras sous la taille et continuait à marcher à demi penché sur elle, en lui chiffonnant avec sa tête la guimpe de son corsage.[\[3\]](#)

È in questo scarto fra il traboccare della compiaciuta felicità di lui e il riserbo di lei che il desiderio di Emma si esprime indirettamente ma inequivocabilmente nella sua natura sessuale: come frustrazione, desiderio negato e ignorato. Analogamente a quello manifestato di «sposarsi a mezzanotte, con le fiaccole». Il padre non aveva neanche capito di cosa parlasse e aveva organizzato una bella festa campagnola in cui si passano sedici ore a tavola, per poi ricominciare; il marito non sospetta neanche la delusione che si cela nel suo «non lasciar trapelare alcun segno che potesse far indovinare qualcosa» dopo la prima notte di nozze, così come nel suo muto

interrogarsi smarrita durante quella che avrebbe dovuto essere la luna di miele.

Da oggetto del desiderio a soggetto desiderante

Non rassegnata a reprimere in sé quelle profonde esigenze che il marito non può soddisfare perché neppure le sospetta, Emma si spinge fuori dalla prigione coniugale alla scoperta delle vie dell'eros. Dapprima con le fantasie scatenate da una favolosa notte al castello e da un valzer con un presunto visconte; fantasie in cui entra anche un'irresistibile attrazione per gli oggetti frivoli e seducenti, i vestiti eleganti. Annunci, poi prolungamenti, sostituti, dell'oggetto del desiderio: il corpo da amare, compreso il proprio.

Finché eccola riversa sulle foglie secche del bosco, nel corso di un'eccitante passeggiata a cavallo, cedere all'assalto di un signorotto del paese deciso a portare a termine la conquista con ogni mezzo. Eccola «anelante di desiderio», correre furtiva tra i prati e nel fango di spericolati sentieri, la mattina all'alba, verso il castello dell'amante per gettarsi tutta umida di rugiada nelle braccia di lui ancora addormentato, spinta da «qualcosa di più forte di lei». Aspettare ansiosa che il marito si addormenti per scappare dal letto «trattenendo il fiato, sorridente, palpitante, seminuda» e raggiungere l'amante nel fondo del giardino di casa o rifugiarsi con lui nell'ambulatorio del marito.

Ed eccola, più tardi, riscoprire un nuovo piacere dei sensi e dell'abbandono alla passione amorosa. Eccola strapparsi i vestiti di dosso in una camera d'albergo per poi abbattersi sul petto dell'amante «in un lungo fremito»:

Elle se déshabillait brutalement, arrachant le lacet mince de son corset, qui sifflait autour de ses hanches comme une couleuvre qui glisse. Elle allait sur la pointe de ses pieds nus regarder encore une fois si la porte était fermée, puis elle faisait d'un seul geste tomber ensemble tous ses vêtements; - et, pâle, sans parler, sérieuse, elle s'abattait contre sa poitrine, avec un long frisson.[\[4\]](#)

Eccola, insomma, non solo alla ricerca del piacere ma a rivendicare il diritto al piacere, nel rifiuto che questa sia una prerogativa maschile. Non toccata da sensi di colpa né da pentimenti. E tenendo sempre ben separata questa sua turbolenta vita amorosa dalla vita coniugale, dove alterna periodi di apparente serenità con esplosioni di disprezzo, odio, ripulsa nei confronti del marito.

È così che lo stesso sacramento dell'estrema unzione verrà ad assumere valore di vero e proprio consuntivo del suo investimento erotico, quando ogni parte del suo corpo ormai devastato dal veleno, via via che viene bagnata dall'olio, è associata al desiderio amoroso.

Le prêtre se releva pour prendre le crucifix; alors elle allongea le cou comme quelqu'un qui a soif, et, collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa

force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné. Ensuite, il récita le *Miséreatur* et l'*Indulgentiam*, trempa son pouce droit dans l'huile et commença les onctions: d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses; puis sur la bouche, qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouissance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus.^[5]

Una pagina scandalosa, per quanto fedele alla lettera del sacramento, che sancisce e porta al paradosso anche la contaminazione tra slanci erotici e slanci mistici, presente fin dalle prime pagine con la rievocazione degli anni nel convento delle Orsoline, poi ripresa in maniera insistita ogni volta che Emma, ferita dagli uomini, riversa su Dio il suo bisogno di amore.

Censurato fin dalla pubblicazione a puntate su rivista (tra l'ottobre e il dicembre del 1856), *Madame Bovary* finì ugualmente in tribunale per oltraggio alla morale e alla religione. Il Pubblico Ministero ebbe solo l'imbarazzo della scelta nel ripercorrere puntigliosamente le testimonianze del «colore lascivo» del ritratto flaubertiano e della «bellezza di provocazione» di Madame Bovary personaggio. L'assoluzione arrivò solo in considerazione che questa «glorificazione dell'adulterio» veniva sanzionata già nel romanzo con il massimo della pena, la morte.

Quello che non scandalizzò la morale corrente dell'epoca fu invece la collusione tra passione erotica e passione di possesso in un'unica attrazione irresistibile per la seduzione, un'unica bramosia di piacere, che intreccia in crescendo dissolutezza e indebitamento, dipendenza amorosa e ricatto economico. E che conduce Emma alla morte. Un'associazione di sesso e denaro anticipatrice delle teorie freudiane, osserva Vargas Llosa, il quale rileva anche come in questo scenario di diffuso erotismo non manchi il corollario del feticismo, distribuito su tutti i personaggi principali. Aggiungo – e non è un dettaglio marginale – che neanche la maternità fa da contrappeso a bramosie, sogni, delusioni: alla notizia che ha partorito una bambina invece del maschietto vagheggiato, Emma volta il capo e sviene. Simbolica sottrazione, che annuncia una sostanziale estraneità: la figlia dilegua sullo sfondo, relegata a poche comparse funzionali a desideri e sentimenti della madre.

Basterebbe questo scenario a non lasciar dubbi sul carattere dirompente del personaggio e sull'audacia della rappresentazione. Non soltanto rispetto a romanzi del passato ma anche a quelli futuri. *Anna Karenina* (1877), come si diceva, rimetterà l'accento sull'amore-passione più che sul desiderio sessuale, e porterà in primo piano il conflitto con l'amore materno oltre che con le convenzioni sociali. E in *Effi Briest* di Theodor Fontane (1895) la cifra stilistica giocata è quella del riserbo, dei silenzi, delle ellissi, dei dettagli che mettono sulla pista della frustrazione sessuale in un matrimonio imposto da una madre perversa; mentre l'adulterio si riduce a «un errore» presto dimenticato seppur pagato al caro prezzo voluto dalle convenzioni sociali (l'uccisione dell'amante

in duello, la cacciata della moglie infedele e infine, per introiezione della colpa, la lenta morte dell'eroina da irreparabile erosione interna).

L'accostamento con questi due grandi romanzi posteriori fa risaltare anche un'altra trasgressione non marginale del romanzo di Flaubert, la reiterazione: qui gli amanti sono due e il meccanismo della passione adulterina è complicato da un complesso gioco di amori trovati e perduti, e ritrovati, e ancora perduti. La storia d'amore di Emma con una presunta anima gemella – un uomo giovane, imbevuto della sua stessa cultura, sognatore annoiato, animato da vaghi desideri ma frenato dal rispetto delle convenienze e dalla timidezza – non si realizza infatti nel momento in cui ce l'aspettiamo. Incapace di sbloccare la situazione, Léon decide di abbandonare il campo e di cercare altrove altri piaceri e altre soddisfazioni, lasciando Emma nell'abbandono e nella privazione. Ma ecco che a colmare il vuoto interviene un secondo personaggio maschile, sicuro di sé per età, posizione sociale, dimestichezza con le donne: un libertino, un seduttore i cui calcoli includono sin dall'inizio l'idea di abbandonarla e che non esita neanche a usarle una qualche violenza per forzare la situazione durante la famosa passeggiata a cavallo. È lui, naturalmente, che fa conoscere a Emma le estasi sessuali, lui l'artefice della sua educazione al piacere, lui che la plasma ai suoi capricci erotici, ne fa «qualcosa di malleabile e corrotto». Per poi abbandonarla.

Solo dopo questa feroce iniziazione che l'ha portata sul bordo della morte, si realizza, ritardata di tre anni, la storia d'amore con Léon: ritrovamento dell'amore perduto, del primo amore, quello sacrificato alla fedeltà coniugale. Ma si realizza con modalità diverse da come era stata impostata: lui ha perso ogni timidezza, sa quel che vuole e ha imparato a piegare ai suoi piani il linguaggio della seduzione; lei è ferita, umiliata, ma pronta all'inversione dei ruoli di sottomissione e dominio. Ora è lei che si incanta al candore di lui, è lei che nonostante l'investimento passionale ha in mano i sentimenti di lui.

La «schiava d'amore», come Emma si definisce col primo amante, maschera uno spirito di dominatrice, commenta Louise Kaplan, psicoanalista, che vede in Emma Bovary un prototipo di perversioni femminili riscontrabili e riscontrate nella pratica clinica (1991). Ed è indubbiamente vero che Flaubert, figlio di medico e scrivendo negli anni in cui si sviluppavano gli studi sull'isteria e sulla predisposizione agli stati ipnoidi rappresentata dal 'sognare ad occhi aperti', anticipa un caso clinico. Ma è altrettanto vero che a questo Emma non è riducibile. Quindi proseguiamo la nostra lettura.

Miraggi e accecamenti

Perché la storia di Emma deve concludersi con la morte? Per sanzionare con il massimo della pena i suoi peccati, come voleva la morale del tempo, sostenne la difesa al processo. Per autopunizione, per il prevalere della pulsione di morte, rispondono forse gli psicoanalisti. Per il carattere inautentico del suo desiderio, che è mediato, desiderio triangolare o secondo l'Altro, nel senso che lei desidera attraverso le eroine di cui ha piena l'immaginazione, hanno risposto molte suggestive letture critiche a partire dal corposo studio di René Girard *Mensonge romantique et*

vérité romanesque (1961), il quale situa Emma Bovary in una storia del «desiderio metafisico» che ha i suoi antecedenti in Cervantes e Stendhal e i suoi approdi in Proust e Dostoevski: desiderio dell'oggetto desiderato dall'Altro ma anche desiderio del desiderio dell'Altro, reale o illusorio. I meccanismi imitativi regolano il desiderio in buona parte del romanzo ottocentesco – argomenta efficacemente Girard – a partire da Stendhal e da Julien Sorel, che legge avidamente il *Memoriale di Sant'Elena* come un manuale da seguire nella battaglia sociale. E già con Stendhal l'individuo che si abbandona al desiderio mediato è condannato alla perenne insoddisfazione, poiché il possesso dell'oggetto o della condizione desiderati non potrà trasformare la vera natura del suo desiderio, che è appunto 'metafisico', quindi egli sarà costretto a trasferire il desiderio su nuovi obiettivi; troverà pace e gioia solo ritraendosi dal mondo, come accade a Julien nella sua prigione o a Fabrizio del Dongo (*La Chartreuse de Parme*) nella sua reclusione illuminata dalla visione della finestra di Clelia.

Questa interpretazione è esplicitamente suggerita da Flaubert che, nel momento in cui enuncia le prime delusioni di Emma nella vita coniugale, spezza la linearità del racconto con un lungo flashback (cap. VI, Parte prima) per rivelare l'antefatto e puntare il dito sulle letture romantiche nel convento, responsabili di aver alimentato fantasticherie e identificazioni con le eroine di grandi storie d'amore e d'avventure. Cosicché, già con il primo lutto – la morte della madre – la verità del sentimento doloroso era scolorata nella compiaciuta identificazione con immagini stereotipate della malinconia. Poi, impietosamente e ancora come un leitmotiv, il narratore torna a esplicitare ogni volta l'elemento di recita, di identificazione in un ruolo, che accompagna ogni stato d'animo di Emma; recita talvolta inconsapevole, comunque coatta: il suo sentimento le appare tanto più vivido e genuino quanto più è puramente mimetico, effetto di una suggestione letteraria.

Elle se répétait: «J'ai un amant! Un amant!» se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs.

Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de soeurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié.[\[6\]](#)

Una sola volta prima dell'agonia il narratore le attribuisce un barlume di consapevolezza del carattere illusorio del suo mondo chimerico: durante la rappresentazione della *Lucia di Lamermoor*, dopo un'immediata, intensa identificazione con l'eroina di Walter Scott e di Donizetti accompagnata dal rimpianto di non aver incontrato «un grande cuore saldo» su cui investire la

propria vita e conoscere la somma felicità:

Mais ce bonheur-là, sans doute, était un mensonge imaginé pour le désespoir de tout désir. Elle connaissait à present la petitesse des passions que l'art exagérait. S'efforçant donc d'en détourner sa pensée, Emma voulait ne plus voir dans cette reproduction de ses douleurs qu'une fantaisie plastique bonne à abuser les yeux, et même elle souriait intérieurement d'une pitié dédaigneuse quand, au fond du théâtre, sous la portiere de velours, un home apparut en manteau noir.[\[7\]](#)

Giusto un lampo, subito oscurato dalla forza della tentazione, o della coazione. L'aitante presenza scenica di Edgardo, ovvero del tenore che lo interpreta, la lancia in una folle fantasia amorosa spinta fino al delirio, alla certezza che lui la guarda, si rivolge proprio a lei.

Emma dunque, come Don Chisciotte eroe favorito di Flaubert, espressione di una delle manifestazioni più radicali di personaggi che vivono nell'illusione romanzesca, prendendo sul serio la finzione fino all'abolizione della frontiera tra realtà e finzione. A differenza dell'eroe cervantino, però, lei misura lo scarto tra il suo vagheggiare e l'esperienza a cui va incontro; e sprofonda in stati di cupo spleen. L'accecamento prodotto dal suo ostinato desiderio – dalla sua pretesa – che la realtà si adegui alle sue prefigurazioni la condanna a passare di frustrazione in frustrazione. La sua storia disegna un percorso segnato dalla circolarità e dalla ripetizione, in cui la ricerca del nuovo approda inesorabilmente al ritrovamento dell'identico. Con il primo amante, dopo il travolgimento nel fiume della passione scopre in breve tempo «la melma del fondo»; con il secondo ritrova «nell'adulterio tutte le piattezze del matrimonio».

Da qui, ogni volta, il ripiegamento malinconico. Flaubert disegna infatti il profilo di un temperamento malinconico, con sintetiche ricapitolazioni che non appartengono alla coscienza di Emma ma sono prerogative del suo sguardo 'impersonale', diagnostico potremmo dire; e strutturando la sua storia in un'alternanza di dinamismo e di torpore, di attese eccitate e di ricadute nella depressione. In una progressione che prepara la catastrofe finale. Quando realizza la piattezza della vita coniugale, Emma sente piombarle addosso «una noia mortale» e l'avvenire le appare «un corridoio buio che terminava con una porta sbarrata»; quando Léon mette fine al suo romantico sogno d'amore e di sacrificio, entra in una «cupa malinconia» e «torpida disperazione»; quando l'amante Rodolphe con cui si appresta a fuggire verso l'ignoto e l'avventura la congeda per lettera, lei precipita nella vera e propria malattia. Ma queste stesse cadute sono al tempo stesso momenti di verità, impatto con una difficoltà profonda ad adeguarsi a quella che è la realtà circostante, nel suo *hic et nunc*. «D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses auxquelles elle s'appuyait?» – si chiedono insieme Emma e Flaubert attraverso il discorso indiretto libero.

L'infelicità di Emma non mi sembra insomma riducibile alla sua inveterata abitudine di fantasticare, alla condanna a rappresentare se stessa secondo modelli idealizzati privi di riscontro nella realtà in

cui si trova a vivere. L'indubbio carattere imitativo, e quindi mistificato, delle sue autorappresentazioni non le impedisce di arrivare a cogliere la natura del desiderio, che è di rigenerare continuamente se stesso: «i migliori baci non lasciavano sulle labbra che l'irrealizzabile desiderio di una voluttà più alta». Né annulla quanto c'è di vero e reale nell'energia da cui è animata, nella forza di un desiderio assoluto – di assoluto – che, al di là della forma sessuale in cui si esprime, è manifestazione di una «insufficienza della vita» per usare le sue stesse parole, ma che potrebbe essere riformulato nei termini di quel 'difetto d'essere' o di quella sofferenza psichica, disturbo della percezione di sé, manifesta disintegrazione dell'unità dell'io che hanno rappresentato una delle cifre della nostra modernità. Baudelaire, suo contemporaneo, in qualche modo vi si riconobbe e la dichiarò «ultrasublime nella sua specie, nel suo ambiente ristretto e nel suo ristretto orizzonte» perché «persegue l'Ideale!». Nel Novecento, sulla soglia degli anni Trenta, Céline avrebbe organizzato il suo universo narrativo e linguistico attorno a quella che per lui non è più una domanda bensì una verità assiomatica: l'incapacità di tenuta che investe tutto e tutti, una inarrestabile tendenza alla *pourriture*, putrefazione, marcescenza, e quindi una coazione ad andare e fuggire perché «non appena ci si ferma in un luogo le cose si mettono a marcire proprio apposta per voi» (*Voyage au bout de la nuit*, 1932).

Costumi di provincia

Anche Flaubert va oltre, diversamente. Conduce al tragico epilogo del suicidio mettendo in campo un altro soggetto: il volto seduttivo di un capitalismo trionfante che si propone di suscitare e sfruttare il desiderio: quello indirizzato verso il riconoscimento sociale, come quello focalizzato sull'accumulazione della ricchezza attraverso il consumo e gli affari. Colloca gli smarrimenti amorosi della sua eroina in una realtà storico-sociale emblematicamente rappresentata da alcuni luoghi e momenti esemplari – la locanda, la farmacia, la filanda, i Comizi agricoli – e da alcuni mostri della vita quotidiana.

A partire dalla Seconda Parte il romanzo diventa polifonico: entrano in scena, senza capirsi, il discorso vacuo e sentenzioso, pseudo-scientifico e proliferante di clichés, del farmacista Homais, astratto difensore della ragione e del progresso ma compiacente e opportunista nel curare i suoi interessi; il discorso banalmente consolatorio di un prete sordo al linguaggio dell'anima che alla fine si riconcilia col gretto materialismo dell'avversario laico; quello roboante di politici in veste di imbonitori da fiera di paese; quello di una locandiera ossessionata dal suo commercio e dalla concorrenza; quello subdolamente persuasivo e freddamente accalappiante di un merciaio (nel senso proprio di venditore di merci). Tutte le voci, insomma, di un'epoca piattamente borghese analizzata nel microuniverso di un paesino di provincia, in un ambiente soffocante e al tempo stesso inconsistente.

Non sfuggono alla tipizzazione grottesca neanche gli uomini che Emma ama nell'illusione che la sottraggano a questo mondo: Léon, studente di legge, il cui fascino sta proprio in una certa evanescenza adolescenziale, quasi efebica, e che condivide le fantasie e il linguaggio di lei ma in una sostanziale accettazione del mondo qual è; Rodolphe, che al contrario esibisce gli attributi

della mascolinità e della potenza ma che nella sua accumulazione di avventure e di amanti non distingue più nulla, appena passato il sapore della conquista e il fascino della novità ritrova «l'eterna monotonia della passione, che ha sempre le stesse forme e lo stesso linguaggio». Due rappresentazioni del maschile opposte e complementari: da una Emma si sente soggiogata e anche impaurita; con l'altra è la dominatrice trionfante. *Madame Bovary* registra già l'eclissi della figura maschile. Anche quando questa non sia connotata da malvagità e meschinità: come nel caso del padre di Emma, che la perdita della moglie ha trasformato in una figura genitoriale ibrida; o come nel caso del suocero, simpaticamente trasgressivo ma sostanzialmente sbruffone.

Sullo sfondo stanno le donne di cui Emma avrebbe dovuto condividere il destino: la madre di Charles, sposata per la sua dote e alienata nell'accudimento del figlio; la prima moglie di Charles, anche lei sposata per i suoi beni, infelice e elemosinante attenzioni dal marito; la moglie del farmacista, una brava massaia tutta dedita alla famiglia, «mite come un agnellino», che del femminile ha conservato solo l'abito. E una figlia, che fin dalla nascita Emma vive come condannata alla riproduzione del proprio destino.

Rispetto a questo mondo, Emma sta dentro e fuori, coniuga bramosia e rigetto, desiderio e disprezzo. È, frastornata dal brusio esterno e interno, è irrimediabilmente condannata alla solitudine. Malata di nervi agli occhi del marito, «svaporata» a quelli delle comari e della suocera, pericolosamente invischiante per i suoi amanti, è rigettata verso se stessa, verso la sua diversità, il suo isolamento, le sue contraddizioni, i suoi sogni e la sua pochezza. Intorno a lei nessuna solidità a cui appigliarsi, nel cui confronto definirsi. Il mondo ha perso consistenza, perché così ce lo rappresenta Flaubert e così lo fa vivere alla sua (anti)eroina. Che, in amore come nel lusso, persegue l'aver per sentirsi essere; ma che per essere è condannata a essere trasgressiva e può solo identificarsi con modelli attinti all'universo fittizio. Che si perde nella nebbia, nei vapori, in stordimenti e precipitazioni, in uno stato di confusione e prostrazione.

Su questo vuoto avanza inesorabile il mondo delle merci, sotto forma di oggetti futili e seducenti, introdotti nelle case da abili imbonitori. Fin da subito associato al desiderio amoroso (nello stesso capitolo, V della Parte seconda): al primo vagheggiamento suscitato da Léon per contrasto con la piattezza e la goffaggine del marito durante la visita alla filanda, fa immediatamente seguito l'apparizione in scena del merciaio Lheureux con le sue offerte di abiti di seta e soldi. Una capillare induzione al consumismo nasconde, ma non tanto, dietro al fare mellifluo e bonario del commerciante l'odio rapace dell'usuraio e dello speculatore finanziario con la sua rete di prestanome, banche, oscuri passaggi. Dove anche gli oggetti svaporano, diventano cifre, debiti, interessi, ricatti, ingiunzioni. La storia di Emma si sviluppa in questo diabolico intreccio: condanna alla frustrazione amorosa, disumanizzazione della società in cui si trova a vivere, valore dominante attribuito al denaro, al consumo, all'accumulazione. Ed è questo intreccio che trasforma le «crepe» in un «abisso». Un abisso di fronte al quale lei sceglie ancora una volta di agire e non subire, di rispondere con un atto tutto suo, una cancellazione radicale.

Progressione e circolarità

Questa conclusione, che suggella un'educazione sentimentale impossibile e sancisce il fallimento della ricerca deviata di Emma, è anche l'approdo di un percorso sapientemente costruito da Flaubert. Lo scrittore struttura la storia seguendo un ritmo e grandi cadenze che traducono il movimento ondoso, inarrestabile, del gonfiare e del frangersi dei sentimenti che si rivolgono nel proprio contrario. Come abbiamo visto.

Vorrei solo aggiungere che la congiunzione tra i due movimenti opposti della circolarità e della progressione verso la catastrofe è data anche da una sapiente tessitura di episodi per riprese, richiami e ritorni, con rovesciamenti di segno. Ricorderò solo i più vistosi. Ai pranzi con il marito in cui Emma sente tutto lo squallore della propria vita coniugale (si ricordi la prima citazione) replicano quelli consumati con l'amante nella camera d'albergo. Parallelamente torna e cambia di segno, ma in direzione opposta, il ballo. Quello al castello della Vaubeysard è il grande evento nella sua prima vita coniugale, e il valzer tra le braccia del visconte è il momento di massima gratificazione e felice stordimento; quello a cui Emma parteciperà con il secondo amante, quando ormai l'adulterio ha perso tutte le sue seduzioni, sarà emblematico di una ebbrezza solitaria e insana nello squallore di un decadimento morale e sociale. Tornano anche, sotto forma di nostalgia, gli anni del convento, quando – e dove, soprattutto – al riparo dal mondo e ancora ignorante, Emma poteva sognare la sua vita futura, e al sogno non c'erano limiti.

Il movimento circolare-progressivo diventa corsa vorticoso, in un crescendo parossistico, nel racconto degli ultimi due giorni della vita di Emma alla disperata ricerca di aiuto per sottrarsi alla catastrofe che sta per travolgerla, e con lei il marito e la figlia. Il ritmo della narrazione subisce una vertiginosa accelerazione, che fa incombere sulla materia triviale da dramma borghese il pathos della tragedia. Concentrata nel giro di poche ore e di poche pagine, Emma sperimenta ancora una volta la sostanziale omologazione delle persone a cui si rivolge nell'indifferenza e nel rifiuto: sadico quello dello strozzino, oltraggioso quello del notaio, inorridito quello dell'esattore, ipocrita quello del fragile Léon, gretto quello del mondano Rodolphe. La rivolta contro gli uomini esplode in un sussulto di orgoglio e di autostima, nel disgusto per l'integerrimo notaio che pensa di poterne comprare il corpo e i favori, nel rifiuto del prevedibile perdono del marito, nell'orrore per la grettezza dell'amante, in una insostenibile pena d'amore:

[...] il lui semblait que la Providence s'acharnait à la poursuivre, et, s'en rehaussant d'orgueil, jamais elle n'avait eu tant d'estime pour elle-même ni tant de mépris pour les autres. Quelque chose de belliqueux la transportait. Elle aurait voulu battre les hommes, leur cracher au visage, les broyer tous; et elle continuait à marcher rapidement devant elle, pâle, frémissante, enragée, furetant d'un oeil en pleurs l'horizon vide, et comme se délectant de la haine qui l'étouffait.[\[8\]](#)

La fragile donna sbalottata dal suo destino assume la statura di un'eroina tragica: blocca la ripetizione a cui è condannata con uno sguardo lucido sul suo punto d'arrivo, l'abisso; e «un impeto di eroismo», scrive Flaubert, la conduce a procurarsi il veleno, metterne freddamente in

bocca una manciata, tornare a casa «finalmente placata, quasi con la serenità di un dovere compiuto».

La struttura a cornice del romanzo, che figura il cerchio in cui Emma è imprigionata, sancisce una diagnosi spietata, senza speranza. Con la sua scomparsa, il marito si lascia morire per l'incapacità di separarsi da lei, e la figlia, abbandonata da entrambi i genitori, avrà un destino di operaia in una filanda. Il resto del mondo si assesta tranquillamente: dei due amanti, il più giovane approda a una maturità borghese che concilia gli interessi della carriera con una sana vita coniugale e con la pace interiore; l'altro continua la sua carriera di libertino; il farmacista, sollecito amico di famiglia, decide l'iscrizione sulla tomba di Emma e fa della sua oratoria lo strumento di una inarrestabile ascesa sociale; l'usuraio consolida le sue fortune accumulando le proprietà sottratte ai suoi malcapitati clienti; la cameriera indossa i suoi panni, nel senso che si appropria del suo guardaroba.

Emma

È nel contrasto con questo mondo che Emma diventa espressione di energia positiva, per la forza vera del suo desiderio, per la sfida alle convenzioni sociali e alla propria quiete, per il rifiuto della rassegnazione e della rinuncia, preferendo andare incontro alla rovina e alla morte violenta piuttosto che diventare un'anima morta.

Mentre continua a costruirne il ritratto fisico per accumulazione di dettagli, come oggetto del desiderio maschile (compreso il suo), Flaubert – attraverso l'uso sistematico del discorso indiretto libero – ne esplora la soggettività svelandone i segreti, a cui dà volto, voce, legittimità. La mostra chiusa nel suo silenzio impenetrabile e seduttiva, ribelle e prostrata, fedele a se stessa e spergiura. La mostra combattiva, indomita, risorgere ogni volta che la sofferenza l'abbatte; ma anche compiacente, remissiva (di «quella vile remissività che è, per molte adultere, allo stesso tempo castigo e redenzione»), patetica nella sua dedizione, sopraffatta dall'umiliazione. Ne fa il soggetto agente – soggetto desiderante e soggetto nella rivolta e nel rifiuto – e la vittima del calcolo altrui oltre che dei propri sogni. Sono i suoi 'no' e i suoi 'basta' che rilanciano l'azione, ma sono gli uomini che decidono per lei, che la seducono e la conquistano, con i loro discorsi, i loro sguardi, le loro strategie. È lei che alza la posta, che fa saltare le regole, ma sono loro che si stancano per primi, preoccupati dai suoi eccessi di comportamento e dalle possibili conseguenze sociali oltre che dallo spazio eccessivo che lei tende a occupare; sono loro che approntano le difese, soddisfatti nel narcisismo oltre che nella sessualità, autorizzati dunque ad avere meno riguardi e a cambiare modi. Finché, sottraendosi, non ristabiliscono le regole del gioco; e le danno con buona coscienza colpi mortali.

Ma – coerentemente con la teorizzazione dello sguardo del pittore di fronte alla modella – lo scrittore non rinuncia a prendere con discrezione le distanze dal suo personaggio, dando nome a sentimenti come la bramosia, denunciando sin da subito l'incapacità «di capire qualcosa che non provava come di credere a ciò che non si manifestava nelle forme previste», le false idee sull'amore, la malafede nella commedia della virtù e del sacrificio. E soprattutto rende anche lei

partecipe di quella *bêtise*, stupidità, nei confronti della quale nutriva un orrore affascinato e delle cui espressioni, negli stessi anni, costituiva un repertorio con il suo *Dictionnaire des idées reçues*, delle frasi fatte. Il sarcasmo investe anche lei, attraverso i dialoghi e le fantasie che ripercorrono i più triti clichés della letteratura romantica, e nella dissacrazione di momenti canonici delle storie d'amore come ad esempio il primo incontro e il discorso della seduzione: il ricorso al contrappunto nelle due grandi scene dialogate – la prima conversazione con Léon alla locanda e quella con Rodolphe ai Comizi agricoli – così come il crescendo nell'orchestrazione dall'uno all'altro, producono un effetto di portentoso grottesco. Un effetto che risponde agli intenti dell'autore, perfettamente consapevole della sua carica provocatoria («Per la prima volta, credo, si vedrà un libro che si prende gioco della sua prima attrice e del suo primo attore»).

Sull'ambiguità di Emma, ovvero del punto di vista del narratore che sposa il punto di vista dei suoi personaggi e che attraverso l'uso del discorso indiretto libero crea una promiscuità tra i pensieri dell'autore e quelli dei personaggi, è centrata anche la rilettura di Alessandro Piperno nel suo recente *Manifesto del libero lettore* (2017); e proprio questo procedimento motiva la sua inclusione di *Madame Bovary* nel canone di otto romanzi classici contemporanei. Aggiungerei che con quello in cui Piperno – non il solo né il primo – riconosce «il più straordinario contributo tecnico apportato [...] alla narrativa», Flaubert si attiene a una logica dell'inclusione che rifiuta la semplificazione riduttiva dell'aut-aut a favore della complessità e della contraddizione. Fino all'inclusione del maschile nel femminile. O almeno così sembrò a Baudelaire, il quale con entusiasmo salutò in Emma un «bizzarro androgino», una «Pallade armata uscita dal cervello di Zeus», che conserva «tutte le seduzioni di un'anima virile in un seducente corpo di donna».

Identificazioni

Il già menzionato libro di Vargas Llosa – lo ricordo – ha come titolo *L'orgia perpetua*, che riassume efficacemente il taglio della sua lettura. Si tratta in realtà della ripresa di un'espressione (citata in epigrafe) che Flaubert utilizzò in una lettera, un anno dopo aver pubblicato il romanzo, per parlare del suo rapporto con la letteratura: «Il solo mezzo di sopportare l'esistenza è stordirsi nella letteratura come in un'orgia perpetua» (lettera a Mlle Leroyer de Chantepie, 4 settembre 1858). Mi sembra la più indiretta ma sostanziale identificazione dello scrittore con il suo personaggio, dei tanti passi della corrispondenza che la dichiarano più apertamente durante il lavoro creativo.[\[9\]](#)

E mi sembra il nocciolo di verità del leggendario «Madame Bovary, c'est moi». Attraverso la «[sua] piccola donna» che si perde nell'illusione romanzesca, era possibile dar voce alla propria scelta di vivere nell'universo delle parole e della finzione per rifuggire la vita («Tutto quello che è vita mi ripugna, tutto quello che mi travolge e mi ci rituffa mi spaventa»). Mettersi in un corpo e in una mente di donna significò far giocare insieme identificazione e alterità: una soluzione di compromesso che gli permetteva di esprimere il proprio lirismo censurato; e autorizzava la proiezione delle proprie passioni, nonché il recupero di esperienze personali come la propria 'malattia nervosa' per rappresentare gli stati parossistici di Emma nell'intensità del desiderio. Rappresentò dunque un momento decisivo – e per lui obbligato – in quel processo di

oggettivazione di sé, di autoanalisi e socioanalisi, già avviato al maschile con la prima stesura dell'*Education sentimentale* (1845) e che per essere ripreso doveva passare anche per una morte simbolica (il suicidio di Emma), assicurata fin dall'inizio dal fatto di cronaca da cui lo scrittore aveva preso spunto.

Al tempo stesso, la scelta di un argomento triviale per disciplinare il proprio temperamento e la propria scrittura gli permettevano l'ambizione di realizzare «un livre sur rien», un libro su nulla, un libro il cui argomento fosse pressoché invisibile e che tenesse per la forza interna del suo stile. La rinuncia a cambiare la realtà era risarcita dalla certezza di poter cambiare lo sguardo sulla realtà, non tanto e non soltanto attraverso l'oggetto della rappresentazione quanto attraverso lo stile, identificato con una «chimica» attraverso cui far passare la realtà. «Con l'uso interamente nuovo che ha fatto del passato remoto, del passato indefinito, del participio presente, di certi pronomi e di certe preposizioni», scriverà Proust, «Flaubert ha rinnovato la nostra visione delle cose quasi quanto Kant con le sue Categorie, le teorie della Conoscenza e della Realtà del mondo esterno».

Attraverso il lavoro dello stile, storia, ambienti e personaggi entrano in un tessuto di immagini e figure inquietanti, con frasi dal lungo respiro che si sviluppano inanellandosi e rigenerandosi al loro interno alternate a brevi e asciutti segmenti, in un movimento ondoso di espansione e ritrazione. Immagini spaziali di distese piatte su cui lo sguardo vaga nell'inutile attesa di veder comparire qualcuno all'orizzonte. Immagini più materiche, come quelle della citazione del pranzo, con la stufa che fa fumo, la porta che stride, le pareti che trasudano, l'impiantito umido, il vapore del bollito. Immagini di contorni vacillanti sotto l'effetto di nebbie e vapori che sembrano esalare dagli stessi corpi e oggetti, facendoli pericolosamente scivolare verso l'indefinito. Descrizioni proliferanti su se stesse che accomunano nel trattamento esseri umani, animali, luoghi e oggetti. E quest'ultimi, a cominciare dall'assurdo e famoso berretto di Charles, si arricchiscono di una valenza simbolica. Così come si caricano di valore figurale l'ossessivo ronzo del tornio di Binet, l'esattore delle tasse che nella solitudine della sua stanza occupa il tempo a fabbricare anelli per tovaglioli, perfettamente inutili, privi di valore, puri ingombri; la folle corsa della carrozza in cui sono rifugiati i due amanti, «più chiusa di una tomba e sballottata come un vascello», per le strade di Rouen; l'andirivieni della diligenza che collega il paese alla città, in un movimento circolare e in un'eterna ripetizione. Mentre l'uso assillante del tempo verbale dell'imperfetto immobilizza la rappresentazione in una sorta di straordinaria dilatazione della durata, l'affoga in un tempo amorfo, un continuum su cui si isolano illusori accadimenti.

Se la storia di Emma non ci appare né banale né superata dopo più di un secolo e mezzo, se non ci annoia o non ci fa orrore, è proprio per quel lavoro dello stile a cui Flaubert dedicò la sua vita, per quel lavoro della scrittura che permise a lui di filtrare, proiettandolo e adottando un registro sarcastico-grottesco, il proprio lirismo, le proprie passioni, la propria propensione alla fantasticheria, i propri desideri di evasione. E che permette a noi – lettrici, ma anche lettori – una identificazione 'mediata' con le pulsioni più primitive (il principio del piacere, la sessualità, l'eros), e anche con quella parte di cedimenti, piccinerie, impoverimenti, potenziale quando non celata in ognuno di noi. Che ci permette di riconoscere un certo margine che mai rende completa la

soddisfazione del desiderio, una condanna alla caducità, un conflitto tra desiderio (di) assoluto e carattere riduttivo e parziale della realtà esperita. Ovvero quel senso di incompiutezza, di non coincidenza di sé a sé che forse è connaturato nell'uomo – è la teoria sartriana della distinzione del *per sé* dall'*in sé*, fondamento della libertà – ma che indubbiamente è uno dei connotati forti della nostra modernità, variamente descritto, definito, vissuto.

[1] Già usato episodicamente, il termine “bovarismo” fornì il titolo a un testo di psicologia di Jules de Gaultier (1892), che lo definisce come la «facoltà che ha l'uomo di concepirsi altro da com'è», unita all'impotenza a realizzare questa immagine altra.

[2] G. Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres*, T. I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 351. «Ma era soprattutto alle ore dei pasti che sentiva di non poterne più, in quella saletta a pianterreno, con la stufa che faceva fumo, la porta che strideva, le pareti che trasudavano, l'impiantito umido; le sembrava che nel piatto le venisse servita tutta l'amarezza dell'esistenza, e al vapore del bollito le salivano dal fondo dell'anima come altre zaffate di squallore. Charles era lento nel mangiare; lei sgranocchiava qualche nocciolina, oppure, appoggiata al gomito, si divertiva a rigare con la punta del coltello la tela cerata»; trad. it. di S. Teroni, La Biblioteca di Repubblica, 2004, pp. 81-82.

[3] *Madame Bovary*, cit., p. 318. «L'indomani mattina, invece, sembrava un altro. Si sarebbe detto che fosse lui la vergine del giorno prima, mentre la sposa non lasciava trapelare alcun segno che potesse far indovinare qualcosa. Neanche i più maliziosi sapevano che dire e quando passava vicino a loro la osservavano con una attenzione esagerata. Charles invece non dissimulava niente. La chiamava moglie mia, le dava del tu, chiedeva di lei a tutti, la cercava ovunque e spesso la trascinava per le corti, dove lo si scorgeva da lontano, tra gli alberi, cingerle la vita e camminare semichino su di lei, sgualcendole con la testa la pettorina della camicetta»; trad. it. cit., p. 41.

[4] *Madame Bovary*, cit., pp. 548-549. «Si spogliava con furia brutale, strappandosi il sottile laccio del corsetto, che le sibilava intorno ai fianchi come una biscia strisciante. Scalza, andava in punta di piedi a verificare ancora una volta che la porta fosse chiusa, poi, d'un sol gesto, faceva cadere tutto ciò che indossava; - e pallida, muta, seria, si abbatteva sul suo petto con un lungo fremito»; trad. it. cit., p. 338.

[5] *Madame Bovary*, cit., pp. 587-588. «Il prete si rialzò per prendere il crocifisso, allora lei protese il collo, come chi abbia sete e, incollando le labbra sul corpo dell'Uomo-Dio, vi depose con le poche forze che le restavano il più grande bacio d'amore che avesse mai dato. Poi il prete recitò il *Miserereatur* e l'*Indulgentiam*, immerse il pollice destro nell'olio e cominciò le unzioni: prima sugli occhi, che avevano tanto bramato i fasti terreni; poi sulle narici, avidi di tiepide brezze e di effluvi amorosi; poi sulla bocca, che si era aperta per la menzogna, che l'orgoglio aveva fatto gemere e la lussuria gridare; poi sulle mani, che si erano deliziate di dolci contatti, e infine sulla pianta dei piedi, così rapidi un tempo quando correva verso l'appagamento dei suoi desideri, e che ora non

avrebbero mai più camminato»; trad. it. cit., pp. 387-388.

[6] *Madame Bovary*, cit., pp. 439-440. «Si ripeteva: “Ho un amante! un amante!”, deliziandosi all’idea come a quella di una nuova pubertà. Avrebbe finalmente posseduto quelle gioie dell’amore, quella febbre di felicità di cui aveva perso ogni speranza. Entrava in qualcosa di meraviglioso dove tutto sarebbe stato passione, estasi, delirio; l’avvolgeva un’immensità celeste, nei suoi pensieri scintillavano le vette del sentimento, e l’esistenza normale le appariva ormai lontana, laggiù in basso, nell’ombra, tra gli intervalli di quelle cime.

Allora ricordò le eroine dei libri che aveva letto, e la lirica legione di quelle adultere cominciò a cantare nella sua memoria, con voci di sorelle, incantandola. Diventava lei stessa parte vera di quelle immaginazioni, e realizzava il lungo sogno della sua giovinezza contemplandosi in quel tipo di amante che aveva tanto invidiato»; trad. it. cit., pp. 196-197.

[7] *Madame Bovary*, cit., p. 497. «Ma una gioia simile, senza dubbio, era una menzogna inventata per la delusione di ogni desiderio. Ora conosceva la meschinità delle passioni enfatizzate dall’arte. Sforzandosi perciò di distoglierne i pensieri, Emma decise di vedere in quella riproduzione dei suoi dolori nient’altro che una plastica fantasia capace di ingannare la vista, e dentro di sé sentiva perfino nascere un sorriso di sdegnosa compassione, quando sul fondo della scena, sotto la portiera di velluto, apparve un uomo dal mantello nero»; trad. it. cit., p. 269.

[8] *Madame Bovary*, cit., p. 569. «[...] le sembrava che la Provvidenza si accanisse a perseguitarla e, in un sussulto d’orgoglio, s’accorse che mai aveva avuto come allora tanta stima di sé e tanto disprezzo per gli altri. Era travolta da un impulso bellicoso. Avrebbe voluto picchiare gli uomini, sputar loro in faccia, stritolarli tutti; e continuava a procedere in fretta, pallida, fremente, furiosa, esplorando con lo sguardo lacrimoso l’orizzonte vuoto, e quasi compiacendosi dell’odio che la soffocava»; trad. it. cit., p. 364

[9] «Poco fa, alle 6, nel momento in cui scrivevo la parola attacco di nervi, ero così trascinato, mi sgolavo così tanto e sentivo così profondamente quello che provava la mia piccola donna, che ho avuto paura di averne uno anch’io. Mi sono alzato da tavola e ho aperto la finestra per calmarmi. Mi girava la testa». / «Avevo un così perfetto sapore di arsenico in bocca, ero così avvelenato anch’io, che mi sono fatto venire due indigestioni di seguito, due indigestioni reali, con conati di vomito».