

FLAUBERT E PETRONIO:  
UN DIALOGO ATTRAVERSO I SECOLI

Io non so se entro la vasta bibliografia flaubertiana ricorra una voce incentrata *ex professo* sull'esplorazione del retroterra culturale dello scrittore, con particolare riguardo al mondo classico, la cui presenza nella sua opera appare così viva e significativa<sup>1</sup> (il caso di *Salammô* è forse il più appariscente, non certo il più indicativo!).

Vi fosse, non avrebbe potuto non sottolineare come – nel diorama degli autori greci e latini – le simpatie di Flaubert vadano segnatamente a Petronio. Dell'autore del *Satyricon* egli infatti parla più spesso e con maggiore simpatia, palesando congenialità ed ammirazione<sup>2</sup>, e, quel che più conta sotto il profilo critico, mostra d'aver attinto da lui – ancorché modernamente rielaborati – spunti, atmosfere, tecniche narrative anche per il suo capolavoro *Madame Bovary*, che resta – *ça sans dire* – non solo uno dei più grandi romanzi dell'Ottocento, ma uno dei più grandi romanzi *tout court*.

1. Il solo numero bibliografico a me noto è il recente articolo di A. Rubino, *La presenza del mondo antico nelle opere giovanili di Gustave Flaubert*, in «Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco», IV, Palermo, 1991, pp. 1773-1786, limitato – come appare dal titolo – alla produzione giovanile dello scrittore. Naturalmente, conosco pure le pagine di J.P. Sartre dedicate all'analisi del rapporto Flaubert-*Antiquité*, che, per quanto suggestive, restano un po' al di fuori del problema che m'interessa.

2. «Gustave Flaubert goûtait le *Satyricon*», nota con acribia A. Colignon, *Pétrone en France*, Paris, Fontemoing, 1905, p. 134, sottolineando con un verbo di grande espressività l'imprescindibilità dello scrittore francese per il collega latino vissuto diciotto secoli prima.

Il mio intervento perciò si snoderà lungo due assi paralleli: la ricognizione delle citazioni dell'autore latino nella *Correspondance* ed in altri scritti, in primo luogo; e, successivamente, gli influssi della magistrale lezione petroniana sullo scrittore di Rouen, relativamente alla sua opera maggiore. Un'operazione critica, quest'ultima – mi rendo conto – non priva di rischi, che son poi quelli insiti in tutti i confronti fatti per autori divisi da grandi intervalli di tempo. Nel caso nostro tali rischi potrebbero apparire addirittura incommensurabili, in rapporto all'enorme distanza cronologica intercorrente tra i due ed allo stato frammentario del *Satyricon*. Ma, a parte la voluttà della tentazione, rimane il fatto determinante dell'unicità di Petronio, archegeta del romanzo moderno e titolare insieme del più vasto *Fortleben* registrabile nella letteratura occidentale<sup>3</sup>, da Boccaccio alla *novela picaresca*, dal *libertinage* alla grande stagione ottocentesca del romanzo, da Proust a Joyce, dal Lawrence ad Henry Miller. Beninteso, il rischio permane, ma si attenua fino a diventare fisiologico, e finisce col legittimare il confronto, dando ragione a Raymond Queneau che afferma risoluto: «Di tutti gli scrittori dell'antichità classica non c'è nessuno più moderno di Petronio. Potrebbe entrare, e col piede destro, nella letteratura contemporanea, e lo prenderemmo per uno dei nostri»<sup>4</sup>.

Ma procediamo con ordine. La prima menzione di Petronio in Flaubert si trova negli *Écrits de jeunesse*, e precisamente in un saggio su Rabelais del 1838. In un'analisi acuta e penetrante, do-

3. È appena il caso di ricordare che sulla presenza assai fitta di elementi di continuità fra la letteratura classica e le moderne letterature europee occidentali è tutta impostata la grande opera di E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992: uno dei libri più alti e più densi del Novecento sulla letteratura.

4. Cfr. *Segni, cifre, lettere ed altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, p. 99. Il Queneau è un altro degli scrittori del Novecento il quale deve molto a Petronio in tema di sperimentazione linguistica, d'una certa tipologia d'umorismo, del gioco di proiezione speculare tra autore e personaggio.

po aver ristabilito la grandezza unica ed eccezionale dell'autore di *Gargantua et Pantagruel*, esprime la convinzione che un rivale si può trovarlo solo nell'antichità classica, in Petronio principalmente<sup>5</sup>, di cui si lodano «l'art prémédité, mesuré, les contours purs, la savante conception»<sup>6</sup>. Un altro rapido accenno a Petronio nello scritto giovanile intitolato *Rome et les Césars* del 1839, nel quale, al termine di un conciso profilo dell'età augustea, si legge: «Bientôt va venir le sensualisme excité, la débauche savante de Pétrone»<sup>7</sup>, con la significativa ripresa dell'aggettivo *savant*, deputato a connotare aspetti diversi dell'arte petroniana.

Nella *Correspondance* (una fonte inestimabile per la ricostruzione della personalità umana ed artistica dello scrittore) non mancano citazioni dell'autore latino. La prima in una lettera del gennaio 1845 all'amico Emmanuel Vasse, nella quale, parlando della sua salute malferma, dice tra l'altro: «J'ai bien souffert [...] depuis la dernière nuit que nous avons passée ensemble à lire Pétrone»<sup>8</sup>, e mi pare chiaro leggesse il *Satyricon* da *liseur*, com'era logico per lui che diceva d'aver nelle viscere l'amore per l'antichità<sup>9</sup>, di cui aveva dato già prova negli anni del suo apprendistato letterario<sup>10</sup>.

L'interesse per Petronio, d'altronde, oltre che dalla riconosciuta grandezza dello scrittore, dovette essere ancora stimolato

5. A Petronio viene affiancato Apuleio, ma tutti gli elementi di giudizio riportati convengono solo all'autore del *Satyricon*. L'arte dello scrittore delle *Metamorfosi* è troppo colma di frasi sonore, barocche, di fantasia esuberante, di letteratura, e si esprime in uno stile troppo rutilante e musicale perché possa ritrovarsi nelle definizioni della valutazione critica flaubertiana.

6. Cfr. G. Flaubert, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, t. I, p. 181.

7. Cfr. Flaubert, *ibidem*, p. 219.

8. È la lettera della 1ère Série della *Correspondance* nell'edizione Conard, I, Paris, 1926, p. 159.

9. *Ibidem*, p. 171.

10. Di esso testimoniano a sufficienza gli *Ecrits de jeunesse* (che aprono l'edizione menzionata delle *Oeuvres complètes*), tra i quali merita di esser ricordato in modo particolare il saggio *Rome et les Césars* alle pp. 218-220.

da talune peculiari consonanze con l'autore latino (quali l'amore per la sensualità, il pessimismo accentuato, certi pensieri di violenza orgiastica), e fors'anche dalla posizione di spicco acquistata da lui in Francia a partire dal 1664, anno in cui furono pubblicate a Parigi la *Cena Trimalchionis* restituita dal *Traguriensis* dieci anni prima<sup>11</sup> ed il saggio di Saint-Evremond<sup>12</sup> (il geniale precursore del *libertinage*), nel quale si dava di Petronio – son parole del de Nardis – «un'interpretazione che, per essere storicamente ancorata all'ideologia libertina, non manca tuttavia di equilibrio e di giustizia, se non anticipa addirittura le più accreditate interpretazioni moderne»<sup>13</sup>.

Per non dire poi degli influssi petroniani più o meno cospicui nel romanzo libertino del '700, da Foucheret de Monbron (riscoperto di recente dal Pizzorusso<sup>14</sup>) a Restif de la Bretonne, da Crebillon fils a Choderlos de Laclos<sup>15</sup>. Circolava dunque lar-

11. Com'è noto, il *codex Traguriensis* coi capp. 38-78 della *Cena* fu scoperto da Marino Statilio nella biblioteca di Niccolò Cippico a Traù in Dalmazia nel 1654, e si può dire che da allora la società colta francese venne sempre più appassionandosi a Petronio, di cui intanto erano apparse parecchie traduzioni. Sulla fortuna di Petronio in Francia tra la fine del '600 e l'intero secolo XIX informa bene il già citato volume del Collignon (alle pp. 68-141), ancora utile, ad onta dei 90 anni e passa dalla pubblicazione.

12. Cfr. *Sur Pétrone*, Paris, 1664. Nello stesso anno egli dava una bella traduzione della *Matrona di Efeso*, ristampata nel 1670 in calce al *Jugement sur Sénèque, Plutarque et Pétrone*. Da ricordare infine che delle *Opere slegate* del Saint-Evremond nella traduzione di Lorenzo Magalotti disponiamo oggi di un'ottima edizione critica curata da Luigi de Nardis (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964).

13. Si veda *Petronio e Arlecchino*, in AA.VV., *Semiotica della novella latina*, Roma, Herder, 1986, p. 98. Nel saggio vengono puntualizzate le elaborazioni teatrali che si ebbero in Francia tra la fine del '600 e gli inizi del '700: la prima rappresentazione della *Matrone d'Ephèse* del Fatouville si ebbe il 12 maggio del 1682 all'Hôtel de Bourgogne.

14. Cfr. *Lecture di romanzi. Saggi sul romanzo francese del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 93-105.

15. Per un'analisi delle ascendenze petroniane negli autori del romanzo

gamente in Francia l'*esprit pétronien* (l'espressione è del Colignon) prima che trovasse nell'Ottocento la consacrazione più alta, sia sul versante della critica, con una pagina memorabile del Sainte-Beuve<sup>16</sup>, sia su quello delle suggestioni letterarie, a volte intense.

Alla luce di tali considerazioni sulla catena della tradizione non riesce arduo darsi conto dell'amore del Flaubert per Petronio e dell'alta stima professatane in ogni circostanza. Continuando a scorrere l'epistolario, in una missiva del giugno 1857 a M.lle Leroyer de Chantepie, afflitta da dubbi religiosi ed in cerca di consigli per buone letture, suggerisce prima Montaigne, Shakespeare e Goethe, e poi aggiunge: «Lisez des traductions des auteurs grecs et romains: Homère, Pétrone, Plaute, Apulée, [...] Élargissez votre horizon et vous respirerez plus à l'aise»<sup>17</sup>. Ovviamente, non sappiamo se nella citazione di classici vi sia una sorta di intenzionale graduatoria tra i latini; ma non mi sembra tuttavia privo di significato che Petronio sia citato per primo, come colui che, forse meglio di Plauto e di Apuleio, con-

francese del Settecento, mi permetto di rinviare al mio *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 119 e ss.

16. Cfr. *Portraits littéraires*, Paris, 1951, t. II, p. 608: «Pétrone, livre charmant et terrible, par tout ce qu'il soulève de pensées et de doutes dans une âme saine! Ce *Satyricon* est bien l'oeuvre d'un démon. Que la composition y soit absente, que l'intention générale reste énigmatique, eh! qu'importe? Chaque morceau en est exquis, chaque détail suffit pour engager. Je ne me flatte pas d'avoir rompu toute l'enveloppe, et je n'y ai pas visé le moins du monde: j'ai lu, j'ai glissé, et il m'a suffi de cet à-peu-près facile pour apprécier du moins, au milieu de tout ce qui m'échappait, la façon de dire vite et bien, la touche légère, l'élégante familiarité, cette nouveauté qui n'est pas tirée de trop loin et qui rencontre aisément ce qu'elle cherche (*curiosa felicitas*, comme Pétrone lui-même a dit d'Horace), en un mot, ce cachet qui a caractérisé de tout temps les écrivains maîtres en l'art de plaire». Bastano questi pochi periodi a denotare l'acume critico straordinario di Sainte-Beuve su Petronio!

17. *Correspondance*, t. IV, p. 197 (è la lettera 541 della 4me Série, Paris, 1927).

sente di rilassare lo spirito e di allargare gli orizzonti. Mi si obietterà che lo scrittore latino è il meno adatto a fugare dubbi in materia di religione, dato il suo scetticismo assoluto e totale<sup>18</sup>. È vero, ma se Flaubert lo consiglia ugualmente, *malgré tout*, vorrà dire che la stima per lui è così alta da menzionarlo in ogni caso, come un punto di riferimento obbligato. Infine, scrivendo a M.me Roger des Genettes nel giugno del 1874 e riferendole disgustato che un illustre membro dell'Académie française gli aveva confessato di esser fermo a Virgilio e di ignorare Lucrezio e Petronio, commenta il fatto con una di quelle sue sfuriate tipiche, rivelatrici delle sue reazioni istintive e sarcastiche: «O France! Bien que soit notre pays, c'est un triste pays, avouons-le! Je me sens submergé par le flot de bêtise qui le couvre, par l'inondation de crétinisme sous laquelle peu à peu il disparaît»<sup>19</sup>.

E sappiamo ancora, dal bel saggio premesso all'edizione del carteggio con George Sand dal Maupassant, che Flaubert negli ultimi anni della sua vita pensava alla composizione d'una sorta di Matrona di Efeso moderna, allettato com'era da un soggetto accennatogli dal suo amico Tourguenev<sup>20</sup> (un progetto incompiuto e realizzato verosimilmente dal suo allievo nella mirabile *Boule de suif*, come credo di aver provato nel mio saggio petroniano<sup>21</sup>).

C'è un'ultima testimonianza da prendere in considerazione ed è assai rilevante, e per l'epoca a cui rimonta (quando cioè il Flaubert stava già attendendo a *Madame Bovary*), e per l'argo-

18. Si consideri, ad esempio, questa dissacrante battuta di Quartilla a 17, 6 *utique nostra regio tam praesentibus plena est numinibus ut facilius possis deum quam hominem invenire* (ed. Muller, Munchen, 1983).

19. È la lettera 1462 della 7me Série dell'edizione Conard, Paris, 1930, p. 153.

20. Cfr. *Pour Gustave Flaubert*, Bruxelles, Complexe, 1986, p. 86: «Il songeait encore à une sorte de *Matrone d'Ephèse* moderne, ayant été séduit par un sujet que lui avait raconté Tourgueniev».

21. Gagliardi, *Petronio...*, cit., pp. 151-154.

mento squisitamente letterario di cui tratta. In una lettera del settembre del 1852 a Louise Colet, prefigurando le linee dell'arte futura, così si esprime: «Nous sommes, nous autres, venus un peu trop tôt; dans vingt-cinq ans, le point d'intersection sera superbe aux mains d'un maître. Alors la prose (la prose surtout, forme plus jeune) pourra jouer une symphonie humanitaire formidable. Les livres comme le *Satyricon* et l'*Ane d'or* peuvent revenir, et ayant en débordement psychiques tout ce que ceux-là ont eu de débordements sensuels»<sup>22</sup>. Vorrei richiamare l'attenzione sull'ultimo periodo, davvero emblematico se – come mi sembra – vi si può leggere non solo un presentimento di Proust, ma ancora un riferimento implicito al suo capolavoro in *fieri*.

Il confronto tra le due opere mi pare quindi giustificato, perché si alimenta di una serie di coefficienti d'arte comuni, quali il realismo, il distacco con cui si guarda alla storia narrata, l'assenza di un unico punto di vista, la tematica del fallimento, la passione per lo stile, per cui il *faire vrai* si coniuga spesso mirabilmente col *faire beau*, in virtù delle ragioni profonde dell'Arte, unico faro in un mondo senza luce.

Il realismo anzitutto, ch'è la cifra di fondo dei due romanzi, dove solo i *petits faits* acquistano importanza, per il loro valore intrinseco e per gli effetti sui personaggi. So bene: oggi si tenta di mettere in discussione il realismo del Flaubert (anche solo parzialmente, come ha cercato di fare il Brombert delineando il temperamento letterario dello scrittore<sup>23</sup>) o di restringerlo al piano storico-culturale, alla maniera di Erich Auerbach<sup>24</sup>. Che il Flaubert dica di odiare la realtà e di volerla in qualche modo

22. È la lettera 341 della 3<sup>me</sup> Série dell'ed. Conard citata, Paris, 1927, t. III, p. 17. Che nel brano riportato Flaubert intravedesse Proust *per nebulam* è l'opinione convinta di Marino Barchiesi, *L'orologio di Trimalcione*, in *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 130-131.

23. V. Brombert, *I romanzi di Flaubert*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 9-43.

24. E. Auerbach, *Mimesis*, trad. it., Torino, Einaudi, 1956, t. II, pp. 283 ss.

trasfigurare non significa molto, quando poi si registra una nitida consapevolezza sociale, economica e spirituale del proprio tempo in una con uno scrupolo documentaristico minuzioso. In ogni caso, l'odio per la realtà ha poco o nulla da spartire col realismo, perché la figurazione di essa conta assai più dell'*animus* con cui la si rappresenta, e perché il tentativo di trasfigurarla si risolve segnatamente nell'affinare in maniera tormentosa i modi dell'espressione sino a farne uno strumento perfetto<sup>25</sup> ed a teorizzare un vero e proprio culto per l'Arte, analogo del resto a quello di Petronio.

Certo, si può affermare legittimamente che accanto al Flaubert realista ne esiste pure un altro, per così dire d'evasione: non però che quest'ultimo sia il più autentico, e men che mai quando si parla dell'autore di *Madame Bovary*. È altamente probabile – com'è noto – che il soggetto del romanzo gli venisse consigliato dai suoi amici letterati Louis Bouilhet e Maxime du Camp, i quali gli segnalavano la vicenda di un medico condotto che, rimasto vedovo d'una donna più anziana di lui, sposò in seconde nozze una giovinetta che lo aveva tradito ed indebitato, per poi darsi la morte<sup>26</sup>. Il realismo di base scaturisce da un rapporto sofferto e conflittuale con l'opaca quotidianità, descritta sempre con scrupolosa esattezza ed illuminata in tutti gli aspetti, i risvolti, le sfumature. Vista attraverso gli occhi di Emma, una sognatrice di provincia assimilabile per più d'un riguardo ad En-

25. *Les affres du style*, ampiamente attestati nell'Epistolario, sembrano la proiezione lontana di talune frasi di Agamennone a *Satyr.* 4, 3 *quod si paterentur laborum gradus fieri [...] ut verba atroci stilo effoderent*, dove straordinarie risultano la pregnanza e l'espressività dell'epiteto *atrox* (il Müller, dal quale qui mi discosto, legge *Attico* al posto di *atroci* attestato da LO, con una congettura gratuita).

26. Meno probabile che il romanzo sia già *in nuce* in un'operetta del suo apprendistato letterario: *Passion et vertu*, scritto a 16 anni, col tema dell'adulterio al centro. Per le fonti cronachistiche della *Bovary*, si veda R. Dusmenil, '*Madame Bovary*' de *Gustave Flaubert*, Paris, SFELT, 1946.



colpio, sempre in bilico tra la noia esistenziale di Moravia e la perfida lucidità di Musil, la vita è come una realtà che si disfa e la sua vicenda, misera epopea delle meschinità e delle miserie di provincia, ne riflette puntualmente la delusione e lo scacco.

Così come il fallimento è l'approdo sicuro delle avventure di Encolpio, che sono sempre disavventure, connotate spesso da una gemebonda disperazione; ed il suo occhio attento è come una macchina da presa, che ritrae impassibile lo spettacolo della vita di provincia<sup>27</sup> (si pensi alla *Cena* ed alle peripezie nella *Graeca urbs*), mettendone a nudo l'insignificanza e la risibilità, in una temperie di anestesia spirituale. Al pari di Flaubert, fotografo obbiettivo della angusta e velleitaria vita piccolo-borghese, Petronio è un testimone del proprio tempo, ed il suo romanzo si pone come un documento del disfacimento morale della società neroniana, l'attestato d'una visione desolata in un deserto di valori, dove contano ancora soltanto le necessità elementari della vita, i rapporti primari, le attività scellerate e truffaldine. Va detto ancora che c'è talora una simbiosi tra Flaubert e la sua eroina<sup>28</sup>, così come a volte sussiste una perfetta integrazione tra Petronio ed Encolpio; ma più spesso l'originalità delle due opere si fonda pure sullo scambio tra il punto di vista degli autori e quello dei protagonisti, e non di rado sullo scontro e la sovrapposizione dei due punti di vista<sup>29</sup>, in quanto l'io che scrive è diverso dall'io che vive (forse voleva dir questo Rimbaud quando scrisse *Je est un autre*).

Di non minore interesse risultano poi le analogie tra le due

27. «Assai prima di Stendhal – nota acutamente F. Altheim, *Il volto della sera e del mattino*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1961, p. 20 – Petronio ha scoperto la provincia in senso culturale e sociale».

28. È appena il caso di ricordare la celebre dichiarazione del Flaubert: «Madame Bovary c'est moi», nel senso che l'eroina' rappresentava anche inclinazioni e miserie che lo scrittore trovava in se stesso.

29. Per Flaubert, il dato è pacifico a partire dal noto saggio di Baudelaire su *Madame Bovary*, in *Oeuvres complètes*, Paris, 1961, pp. 444 e ss.

opere in tema di tecnica narrativa e di clima spirituale. A farne il regesto, si scoprono non poche affinità di rilievo. Comincerei dalla scrittura tematica, il più suggestivo tra i procedimenti diegetici creati da Petronio. Esso consiste nella capacità di prefigurare in un segmento od in una breve sequenza narrativa gli accadimenti successivi, a causa della maestria con cui questo passo del racconto viene caricato di tutta la memoria dell'opera, al cui disegno complessivo rimanda di frequente il lettore<sup>30</sup>. A ragione il Brombert ha notato che già le prime battute di *Madame Bovary*, col buffo ingresso di Carlo in collegio, contengono *in nuce* l'intero svolgimento del romanzo, perché trasmettono già «il pathos dell'incomunicabilità, il senso d'oppressione di un mondo ristretto simbolizzato dalle consuetudini di scuola, la solitudine dell'individuo di fronte ad un gruppo molesto e, soprattutto, i temi dell'inadeguatezza e del fallimento»<sup>31</sup>. Certo, la tecnica di Flaubert appare ben più scaltrita, e perché la slarga arricchendola – *et pour cause* – di finissime notazioni psicologiche; e perché grazie al principio della variazione tematica finisce col reiterare il procedimento, per sensibilizzare maggiormente il lettore sull'epilogo tragico della storia o su fatti basilari ai fini di essa. Tutto ciò prova il talento grande di Flaubert, ma il punto di partenza per queste ragguardevoli innovazioni capaci di dare un respiro più ampio al racconto resta pur sempre Petronio.

Ma facciamo degli esempi concreti. Alla fine della lunga festa nuziale, nei pensieri e nei gesti di papa Rouault il dramma è come preannunciato quando, dopo aver accompagnato gli sposi per un tratto di strada, nel volgersi a rimirarli mentre s'allontanavano sul suo baroccino, «si sentì triste come una casa sgomberata», o i ricordi che si mescolavano ai pensieri neri nel suo cervello oscurato dai fumi della baldoria, sì che evita persino la

30. Per gli esempi di questa tecnica narrativa in Petronio, rinvio al mio saggio già citato alla nota 15 pp. 61 e ss.

31. Cfr. V. Brombert, *I romanzi...*, cit, p. 52.

chiesa per la paura inconscia di rattristarsi ancora di più.

Ma anche la grande scena dei *Comices agricoles* è un altro bell'esempio di scrittura tematica, specie per «la notazione integrale di prolungate simultaneità»<sup>32</sup>, per cui ai discorsi in piazza delle autorità fanno da contrappunto i bisbigli tra Emma e Rodolfo, il quale ne tenta la virtù, determinando una situazione destinata ad incidere con forza sul futuro svolgimento narrativo, se è vero che nell'incontro con Rodolfo c'è già la rottura, nel prelude il finale.

C'è di più. Uno dei meccanismi compositivi dei quali Flaubert appare più convinto consiste nel dipingere col dialogo<sup>33</sup>. Le conversazioni di *Madame Bovary* servono infatti ben più a tratteggiare i personaggi ed a rilevare le situazioni che a far progredire l'azione. Ed anche questo metodo risale a Petronio, che ne ha offerto uno *specimen* mirabile nella *Cena*, attraverso il dialogo a più voci dei liberti, dopo che Trimalcione abbandona per un po' la scena<sup>34</sup>.

E c'è pure una sostanziale affinità nel ritmo della narrazione, fondato per lo più sull'alternanza tra una scena calma e minuta ed un racconto veloce, nel cui contesto si registra spesso un'accelerazione della cadenza sino ad uno stadio da cui si riparte più lentamente. Così, nel *Satyricon* all'episodio del *porcus non exinteratus*, esempio spiccante di *velocitas narrandi* (non dimentichiamo che Nietzsche definiva lo scrittore *Der Meister des presto*) segue la minuta digressione trimalchionessa sul bronzo di Corinto; come, nella *Bovary* alla grande scena d'azione del ballo al castello di Vaubyessard (che occupa l'8° capitolo della I parte) tien dietro il 9°, statico ed introspettivo, con al centro i ricordi ed i sogni di Emma, sempre in attesa di un vero avvenimento nel pigro scorrere del tempo. Si capisce che qui le *Lentoformen* com-

32. L'espressione è di C. De Lollis, *Scrittori francesi dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1938, p. 30.

33. Si veda in proposito la *Correspondance*, cit., t. III, p. 359.

34. Cfr. *Satyr* 41, 9-12/46.

paiono più di frequente, per via del risalto assunto dall'analisi psicologica, ma la linea di tendenza non varia di molto.

Anche per la funzione di certi luoghi si possono registrare significative convergenze. Il borgo di Yonville – ad esempio – dove Emma e Carlo si trasferiscono dalla casa di Tostes, richiama per certi aspetti la *Graeca urbs* della prima parte dei frammenti del *Satyricon*: ambedue risultano volutamente indeterminati, in quanto esistono solo in funzione dei personaggi, tant'è che lo scenario disegnato in punta di penna denota con chiarezza la subalternità alle figure umane che vi si muovono. Nel romanzo petroniano la città campana (un intrico di viuzze dov'è facile smarrirsi) pare disegnata proprio per Encolpio, Ascilto e Gitone; e del pari Yonville, piccolo borgo geograficamente non identificabile, è lo scenario ideale per liberare i fantasmi di Emma, le sue velleità, i suoi sogni, ma anche la sede migliore per prendere piena coscienza della morte delle illusioni.

Occorre ancora sottolineare l'alto magistero stilistico dei due autori (più esasperato e tormentato in Flaubert, naturalmente), accomunati altresì dal concetto di arte come sperimentazione provocatoria. Maestri di stile, sono ambedue connotati dalla predilezione per la concentrazione espressiva, quantunque la tecnica dello scrittore di Rouen, per le grosse implicazioni psicologiche cui conferisce risalto<sup>35</sup>, raggiunge una sottigliezza più fertile di esiti positivi. Un esempio per tutti: il grido d'Hippolyte che attraversa lacerante il silenzio del villaggio all'atto dell'amputazione della gamba suscita prima sentimenti diversi in Carlo ed Emma: la prostrazione per il peso della vergogna, nell'uno; la rivendicazione della legittimità dell'adulterio nell'altra, come una sorta di doveroso riscatto. Poi dà ad entrambi la consapevolezza tangibile d'una totale incomunicabilità: «ed essi si

35. La finezza delle sfumature è tra le peculiarità della *Bovary*, che Zola riteneva – forse non a torto – il prototipo del romanzo moderno: cfr. *Gustave Flaubert*, in *Les Romanciers naturalistes*, Paris, 1890, p. 125.

guardarono silenziosamente, pressoché stupiti di vedersi, tanto la loro coscienza li allontanava l'uno dall'altro».

Restano ancora da segnalare l'attenzione viva per la vita di provincia, l'indifferenza morale; la presenza della Ringkomposition<sup>36</sup>; l'obiettività della narrazione, perseguita col sacrificio dei compiacimenti individuali; le venature ironiche (più pronunciate in Petronio), evidenti nella visione delle cose; il pessimismo quale fondo sentimentale. Pochi libri, infatti, riescono così desolatamente pessimistici come il *Satyricon* e *Madame Bovary*; ed è significativo che nell'uno e nell'altro, di tra mucchi d'immagini infrante (per dirla con Eliot) il solo valore superstite sia quello dell'Arte.

Perché Flaubert è uno scrittore ossessionato non dal transfert onirico di cui parla Brombert<sup>37</sup>, o dalla crudeltà masochistica; bensì dall'irrelevanza del tutto, dalla noia esistenziale, da un senso acuto dello scacco, del fallimento, della morte. Ed anche in queste sensazioni, in questa particolare *Stimmung* si ritrova ancora una volta a fianco di Petronio, vale a dire dell'autore antico che più gli è congeniale. Io sono persuaso che nessuna frase potrebbe meglio fungere da epigrafe al *Satyricon* di questa memorabile di Flaubert: «L'ignoble me plaît: c'est le sublime d'en bas. Quand il est vrai, il est aussi rare à trouver que celui d'en haut»<sup>38</sup>.

Verosimilmente Petronio l'avrebbe sottoscritta con convinzione e con entusiasmo.

*Donato Gagliardi\**

36. È significativo che il romanzo non si chiuda con la morte di Emma, ma con le angosce di Carlo, che torna a stagliarsi sullo sfondo, a prova d'una composizione ad anello che può ricordare – strutturalmente – la vicenda di Trimachione, aperta e conclusa da un finto funerale.

37. V. Brombert, *I romanzi...*, cit., p. 63.

38. *Correspondance*, cit., t. I, p. 291.

\* Professore ordinario di Letteratura latina presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Napoli, prematuramente scomparso nel mese di settembre 1998.