

PROUST LETTORE DI FLAUBERT

Com'è noto la frequentazione di Flaubert da parte di Proust è stata costante, e l'opera (narrativa, critica, epistolare) dello scrittore novecentesco ne reca numerosissime tracce, di cui ci limiteremo a ricordare rapidamente le principali: il *pastiche* di Flaubert intitolato *Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet*, pubblicato sulla «Revue Blanche» del 1893 e poi ripreso in *Les Plaisirs et les jours* del 1896; i frequenti accenni all'autore della *Bovary* in *Jean Santeuil*; il secondo (molto più significativo del primo) *pastiche* di Flaubert riguardante l'affare Lemoine, il quale vide la luce sul «Figaro» del 1908 e fu ristampato in *Pastiches et Mélanges* del 1919; le considerazioni (ancora allo stato di abbozzo) intorno allo stile di Flaubert contenute nel *Contre Sainte-Beuve*; il famoso articolo *A propos du "style" de Flaubert*, uscito sulla «Nouvelle Revue Française» nel 1920, e che riprende, sviluppandole, le analisi contenute nel *Contre Sainte-Beuve*; le frequenti citazioni del romanziere ottocentesco nella *Recherche*.

Perciò, allorché il personaggio che dice «je» impartisce, nella *Prisonnière*, una vera e propria lezione di critica d'arte ad Albertine (lezione durante la quale egli dichiara che ogni grande artista, nei suoi successivi capolavori, non ha in realtà «jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté [qu'il apporte] au monde»¹, afferma-

1. M.Proust, *La Prisonnière*, in *A la Recherche du temps perdu*, t. III, édition publiée sous la direction de J.-Y.Tadié, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, p. 877.

zione di cui dà alcune illuminanti prove, traendo i suoi esempi da un pittore, Vermeer, e da quattro romanzieri: Stendhal, Barbey d'Aurevilly, Dostoevskij e Thomas Hardy) siamo entro certi limiti stupiti di non incontrare il nome di Flaubert. L'autore della *Bovary* avrebbe potuto infatti benissimo figurare nella dimostrazione, ove si pensi che Proust, di sfuggita nel *Contre Sainte-Beuve*, e in modo estremamente articolato nel saggio *A propos du "style" de Flaubert*, ha messo in luce e sottolineato a più riprese come la bellezza portata al mondo da quel romanziere nelle sue varie opere (che solo ad un'indagine superficiale, afferma, possono apparire diverse) sia sempre la stessa bellezza di ordine grammaticale, di ordine formale.

Nel saggio appena citato², Proust, prendendo in esame l'insieme della produzione flaubertiana, mette infatti soprattutto in luce i seguenti stilemi, le seguenti peculiarità della scrittura del romanziere ottocentesco:

1/ L'omogeneità, il *fondus* della sua prosa, «l'étroite, l'hermétique continuité»³ del suo stile, che Flaubert ottiene valendosi, in ultima analisi, di tre mezzi:

a/ La disseminazione nel testo di pronomi dalla funzione anaforica, e che quindi saldano fra di loro i vari paragrafi, le varie frasi, togliendo a queste e a quelli ogni carattere, diciamo, autonomo, discreto. Leggiamo, ad esempio, all'inizio dell'*Education sentimentale*:

la colline qui suivait à droite le cours de la Seine peu a peu s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée.

Des arbres *la* couronnaient⁴.

2. M. Proust, *A propos du "style" de Flaubert*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1971, pp. 586-600.

3. *Ibid.*, p. 588.

4. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, in *Œuvres*, t. II, texte établi et

b/ L'impiego massiccio dello stile indiretto libero (che Proust chiama erroneamente stile indiretto)⁵, la cui funzione è di evitare una discontinuità, una frattura, tra le parole pronunciate dal personaggio e le parole dovute al narratore. Troviamo, sempre nell'*Education*, fra le innumerevoli occorrenze reperibili, le seguenti frasi che possono essere attribuite sia alla femminista Vatnaz sia al narratore:

Il fallait que les nourrices et les accoucheuses fussent des fonctionnaires salariés par l'Etat; qu'il y eût un jury pour examiner les œuvres des femmes, des éditeurs spéciaux pour les femmes, une école polytechnique pour les femmes, une garde nationale pour les femmes, tout pour les femmes! Et, puisque le Gouvernement méconnaissait leurs droits, elles devaient vaincre la force par la force. Dix mille citoyennes avec de bons fusils, pouvaient faire trembler l'Hôtel de Ville!⁶.

c/ L'uso del tutto atipico delle preposizioni e degli avverbi, vale a dire con il prevalente intento di dare compattezza e solidità al periodo, come si può notare nella seguente frase della *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*: «une lampe en forme de colombe brûlait dessus, *continuellement*»⁷; oppure in un'altra (e si tratta, com'è noto, di quella finale) di *Hérodiade*: «Comme elle était très lourde [la testa di Giovanni Battista], ils la portèrent *alternativement*»⁸.

2/ Il costante passaggio dall'imperfetto (il quale indica uno stato che si prolunga) al passato remoto (il quale denota che una nuova azione è stata compiuta) tramite il participio presen-

annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1952, p. 34. Il corsivo è nostro.

5. M. Proust, *A propos du "style" de Flaubert*, cit., p. 590.

6. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, cit., p. 330.

7. G. Flaubert, *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, in *Trois contes*, in *Œuvres*, t. II, cit., p. 625. Il corsivo è nostro.

8. G. Flaubert, *Hérodiade*, in *Trois contes*, in *Œuvres*, t. II, cit., p. 678. Il corsivo è nostro.

te (che mette in luce il modo o il momento in cui il cambiamento interviene). Così, nell'*Education*:

A travers le brouillard, il *contemplant* des clochers, des édifices dont il ne *savait* pas les noms; [...] et bientôt, Paris *disparaissant*, il *poussa* un grand soupir⁹.

Modi e tempi verbali, questi, ai quali viene spesso contrapposto il presente dell'indicativo, al fine di indicare una realtà che è invece durevole, sottratta alla temporalità, al divenire. Ancora nell'*Education* leggiamo:

«C'*était* une maison basse, à un seul étage, avec un jardin [...] montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on *découvre* la mer¹⁰.

3/ L'impiego sistematico della congiunzione *et* non per concludere un'enumerazione (come generalmente accade) bensì per dare inizio a una frase secondaria, come si verifica nel seguente passo sempre tratto dall'*Education*:

La place du Carrousel avait un aspect tranquille. L'hôtel de Nantes s'y dressait toujours solitairement; *et* les maisons par derrière, le dôme du Louvre en face, la longue galerie de bois à droite et le vague terrain qui ondulait jusqu'aux baraques des étalagistes, étaient comme noyés dans la couleur grise de l'air, où de lointains murmures semblaient se confondre avec la brume¹¹.

Ora, è assai interessante notare che questa analisi sottile e per giunta estremamente attuale di Proust sulla «bellezza grammaticale» (per usare la felice espressione di cui egli stesso si vale) della pagina flaubertiana preannuncia senza possibile dubbio le osservazioni teoriche di un romanziere contemporaneo come A. Robbe-Grillet, il quale, nell'interrogarsi sul processo di genesi di un'opera narrativa nella mente di uno scrittore, ha fatto le se-

9. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, cit., p. 33. I corsivi sono nostri.

10. *Ibid.*, p. 450. I corsivi sono nostri.

11. *Ibid.*, p. 319. Il corsivo è nostro.

guenti, significative affermazioni:

Il n'y a pas, pour un écrivain, deux manières possibles d'écrire un même livre. Quand il pense à un roman futur, c'est toujours une écriture qui d'abord lui occupe l'esprit, et réclame sa main. Il a en tête des mouvements de phrases, des architectures, un vocabulaire, des constructions grammaticales, exactement comme un peintre a en tête des lignes et des couleurs. Ce qui se passera dans le livre vient après, comme sécrété par l'écriture elle-même. Et, une fois l'œuvre terminée, ce qui frappera le lecteur, c'est encore cette forme qu'on affecte de mépriser, forme dont il ne pourra souvent pas dire le sens de façon précise, mais qui constituera pour lui le monde particulier de l'écrivain¹².

Flaubert stesso d'altronde, e non c'è da stupirsi, era già su questa linea quando dichiarava di prediligere le opere in cui «l'art excède»¹³, di amare nella pittura la pittura, nella poesia la poesia, di essere del tutto indifferente nei riguardi della *fabula* di un romanzo, e proprio per questo di aspirare a scrivere «un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible¹⁴». E non v'è dubbio che un simile programma, più che nella *Bovary* o in *Salammbô*, il romanziere lo realizzò nell'*Education*, di cui, tuttavia, si rivelò incapace di intendere sino in fondo la modernità, rimproverando a se stesso (in seguito all'insuccesso di quest'ultima opera) di non aver dato sufficiente spazio e spessore alla storia privata dei suoi personaggi, di essere stato incapace di inventare un'azione. Tale modernità fu invece, com'è noto, colta appieno da Zola, il quale seppe mettere in luce il carattere

12. A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, p. 41.

13. G. Flaubert, *Correspondance*, t. III, édition établie, présentée et annotée par J. Bruneau, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1991, p. 111. (Lettera a Amédée Pommier dell'8 settembre 1860).

14. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, ed. cit., 1980, p. 31. (Lettera a Louise Colet del 16 gennaio 1852).

profondamente originale dell'*Education* in un memorabile saggio, di cui ci pare utile citare il passo forse più emblematico:

Gustave Flaubert refusait toute affabulation romanesque et centrale. Il voulait la vie au jour le jour, telle qu'elle se présente, avec sa suite continue de petits incidents vulgaires, qui finissent par en faire un drame compliqué et redoutable. Pas d'épisodes préparés de longue main, mais l'apparent décousu des faits, le train-train ordinaire des événements, les personnages se rencontrant, puis se perdant et se rencontrant de nouveau, jusqu'à ce qu'ils aient dit leur dernier mot: rien que des figures de passants se bousculant sur un trottoir. C'était là une des conceptions les plus originales, les plus audacieuses, les plus difficiles à réaliser qu'ait tentées notre littérature¹⁵.

Non diverso è il discorso condotto da Proust sull'*Education*, allorché parla, sempre nello stimolante saggio da noi analizzato, del «grand trottoir roulant que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini»¹⁶. Un discorso, il suo, che è stato ripreso e sviluppato da critici come J. Rousset¹⁷, G. Genette¹⁸ S. Agosti¹⁹, i quali hanno giustamente ravvisato in Flaubert (la definizione è di J. Rousset) «le premier en date des non-figuratifs du roman moderne»²⁰.

È per quell'insieme di ragioni, da noi molto brevemente esaminate, che Flaubert prova un forte disagio ogni qualvolta deve raccontare una storia, esercitare, diciamo, una funzione narrati-

15. E. Zola, *Gustave Flaubert*, in *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1910, pp. 146-147.

16. M. Proust, *A propos du "style" de Flaubert*, cit., p. 587.

17. J. Rousset, *Madame Bovary ou le livre sur rien*, in *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, pp. 109-133.

18. G. Genette, *Silences de Flaubert*, in *Figures*, Paris, Seuil, 1966, pp. 223-243.

19. S. Agosti, *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Milano, Il Saggiatore, 1981.

20. J. Rousset, *Madame Bovary ou le livre sur rien*, cit., p. 111.

va: «J'ai à faire une narration. Or le récit est une chose qui m'est très fastidieuse»²¹, confessa infatti il romanziere a Louise Colet mentre sta elaborando la scena del ballo della *Bovary*. Perciò nelle sue varie opere, come ha finemente sottolineato G. Genette, la descrizione si sviluppa in modo sproporzionato, abnorme, rispetto alla narrazione, vale a dire «pour elle-même, au dépens de l'action qu'elle éclaire bien moins qu'elle ne cherche, dirait-on, à la suspendre et à l'éloigner»²².

Queste descrizioni, che continuamente si alternano nella pagina di Flaubert con la narrazione di avvenimenti, e finiscono quasi sempre con l'«empiéter» su di essi, queste «étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise»²³, come le ha stupendamente definite J. Rousset, coincidono spesso, è stato rilevato da più parti, con la *rêverie* dei personaggi, con le fantasticherie delle varie Emma Bovary e dei vari Frédéric Moreau di cui le opere flaubertiane si affollano. E, com'è noto, in queste descrizioni di fantasticherie, di divagazioni, domina incontrastato, sovrano, il luogo comune, lo stereotipo, che viene in tal modo svelato e indirettamente stigmatizzato dal narratore. Perciò Proust, in apertura dell'articolo da noi più volte citato, osserva con grande lucidità che in tutta l'opera flaubertiana sarebbe forse vano cercare «une seule belle métaphore»²⁴.

Vien fatto qui di pensare al *pastiche* proustiano di Flaubert concernente il processo intentato contro Lemoine (quest'ultimo, com'è noto, pretendeva di aver scoperto il segreto della fabbricazione del diamante, e fu condannato a sei anni di carcere nel 1908), *pastiche* in cui il racconto delle varie fasi del dibattito è ridotto ai minimi termini a tutto vantaggio della de-

21. G. Flaubert, *Correspondance*, t. II, cit., p. 83. (Lettera a Louise Colet del 2 maggio 1852).

22. G. Genette, *Silences de Flaubert*, cit., p. 234.

23. J. Rousset, *Madame Bovary ou le livre sur rien*, cit., p. 133.

24. M. Proust, *A propos du "style" de Flaubert*, cit., p. 586.

scrizione della squallida aula processuale nonché degli stati d'animo dei personaggi, e che si chiude con l'ampia descrizione della *rêverie* a cui si abbandona il pubblico che si sente, dopo la scoperta del falso perpetrato dall'accusato, come frustrato di un sogno:

Mais quelques-uns, en songeant que la richesse aurait pu venir à eux, se sentaient prêts à défaillir; car ils l'auraient mise aux pieds d'une femme dont ils avaient été dédaignés jusqu'ici, et qui leur aurait enfin livré le secret de son baiser et la douceur de son corps. Ils se voyaient avec elle, à la campagne, jusqu'à la fin de leurs jours, dans une maison tout en bois blanc, sur le bord triste d'un grand fleuve. Ils auraient connu le cri du pétrel, la venue des brouillards, l'oscillation des navires, le développement des nuées, et seraient restés des heures avec son corps sur leurs genoux, à regarder monter la marée et s'entre-choquer les amarres, de leurs terrasses, dans un fauteuil d'osier, sous une tente rayée de bleu, entre des boules de métal. Et ils finissaient par ne plus voir que deux grappes de fleurs violettes, descendant jusqu'à l'eau rapide qu'elles touchent presque, dans la lumière crue d'un après-midi sans soleil, le long d'un mur rougeâtre qui s'effritait²⁵.

Al termine del *pastiche*, la descrizione della *rêverie* (zeppa di particolari concreti, come sempre accade in questi casi in Flaubert) ha quindi interamente invaso la pagina. Una pagina in cui è assai agevole ritrovare moltiplicati (ma il *pastiche* è una concentrazione di figure rispetto al modello) sia alcuni stilemi flaubertiani analizzati da Proust, sia certi stereotipi di cui si nutrono gli sprovveduti. E non vi è (l'autore della *Recherche* non ha smentito la teoria con la pratica) una sola metafora.

Giorgetto Giorgi

25. M. Proust, *L'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et Mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, cit., p. 15.