

Lettere per domare il flagello dello stile

Ivan Tassi

«**S**e volete cercare contemporaneamente la Felicità e il Bello – dichiarava nel 1853 Gustave Flaubert alla scrittrice (e sua amante) Luise Colet – non toccherete né l'una né l'altro. Perché il secondo lo si ottiene con il sacrificio. L'Arte, come il Dio dei giudei, si nutre di olocausti». Nessun dubbio che una simile massima, anche per chi si limitasse a gettare un rapido sguardo alle quasi quattromila lettere di cui si compone la *Corrispondenza* di Flaubert, finirebbe ben presto per assumere il valore di un ossessivo *Leitmotiv*. Non c'è quasi occasione in cui il romanziere, per tutto l'arco della sua carriera, si trattenga dal manifestare ai suoi interlocutori l'inumano sforzo richiesto dalla elaborazione artistica e l'insoddisfazione in lui provocata da una scrittura letteraria eternamente imperfetta: fin dall'età di quattordici anni, Flaubert afferma di lavorare «come un demonio», ma tutto ciò che produce gli appare da subito «secco, forzato»; il suo amore per la frase «nervosa, chiara» lo porta a intraprendere interminabili sessioni di studio e scrittura che d'abitudine sfiorano le dodici ore, a ingaggiare titaniche lotte con una penna che – a dispetto di chi la impugna – si ostina a produrre soltanto «frasi noiose e tagliate allo stesso modo».

E se una sola scena di *Madame Bovary* costa allo scrittore, nel 1852, «tre mesi» di applicazione, i molteplici ostacoli di *Salambò* – romanzo impegnato a resuscitare, nel 1862, le voci dell'ignota civiltà cartaginese – gli appaiono addirittura insormontabili. Anche il «romanzo parigino» evocato in una lettera del 1863 – *L'educazione sentimentale* – stenta a «venire fuori»: per non parlare poi del «fardello» dei «due impiegati» – *Bouvard e Pécuchet* – che con la sua sterminata messe di letture preliminari, fin dalla prima pagina, minaccia difficoltà «spaventose» e «impossibili».

La religione della impersonalità

Se allora Flaubert, di anno in anno, continua a proclamarsi schiacciato dall'estatico tormento di una «maledetta prosa», «sempre da rifare», i lettori che oggi tornino ad ascoltare i suoi dolorosi travagli creativi, riportati nella ristretta selezione epistolare dell'*Opera e il suo doppio. Dalle lettere* (a cura di Franco Rella, Fazi editore, pp. 480, euro 29.50), sembrano obbligati a formulare un imbarazzante quesito: perché mai uno scrittore che si immerge per l'intera giornata nelle dannazioni della letteratura, ed esce sfiancato, «con la testa fra le mani», dalla lotta per la perfezione narrativa, una volta terminato il proprio lavoro – spesso a notte fonda – si ostina a scrivere centinaia e centinaia di lettere dove continua a raccontarci il flagello dello stile?

Una prima e provvisoria risposta andrà ricercata nell'ardua costruzione di quegli stessi romanzi in cui l'artista – come Flaubert proclamava fin dal 1852 – si atteggia «in modo da far credere alla posterità che egli non è nemmeno vissuto». Se infatti quattro anni prima, nel comporre la prima versione della *Tentazione di Sant'Antonio*, Flaubert non aveva esitato a utilizzare la pagina scritta come una sorta di «spurgo», e a riprodurre sulla carta ampie porzioni del proprio Io, a partire da *Madame Bovary* lo scrittore decide di votarsi alla religione della «impersonalità dell'opera», disponendosi a un drastico e rivoluzionario cambio di rotta letteraria: a differenza degli autori (come Balzac o Dickens) che «compaiono in ogni istante nei loro libri», Flaubert – dirà in seguito Guy de Maupassant – si impone da quel momento in poi «di non parlare mai col pubblico a metà del libro, o di salutarlo alla fine»; si trasforma piuttosto in «un burattinaio di figure umane che devono parlare per bocca sua», mentre lui, tutto impegnato a dissimulare i «filii» o a «nascondere» la propria «voce», «non si arroga mai il diritto di pensare per loro».

L'arte del romanzo, a suo avviso, non può più permettersi di consistere – come era accaduto per i romantici e forse, aggiungeva Flaubert, per «tutta la letteratura in generale» – nell'analisi e nella «esposizione» della «personalità dell'autore»; scrivere, semmai, significa «non essere più se stessi, ma circolare in tutta la creazione di cui si parla», alla stregua di una divinità «invisibile e onnipotente» che si dedica all'edificazione di un intero universo senza mai proferire opinione alcuna, in ossequio al dogma: «Nulla in questo libro è tratto da me».

Non ci sarà allora da stupirsi troppo se Flaubert, nonostante si associ apertamente a coloro che etichettano il parlare di sé fra le azioni inutili e di «cattivo gusto», utilizzerà il discorso

epistolare come una indispensabile valvola di sfogo, per dare voce a tutte le urgenze, le indignazioni e le scorie del proprio «cuore», incapaci di trovare diritto di cittadinanza nel sistema a circuito chiuso del romanzo.

«Cacciato dalla porta, l'Io – commentava a questo proposito Albert Thibaudet nella sua *Storia della letteratura francese* (Il Saggiatore, 1967) – è rientrato, dopo la morte, da tutte le finestre». La forma epistolare – assicurava del resto anche Stendhal – garantisce al suo usufruttuario una straordinaria libertà di composizione strutturale e stilistica, proponendosi come zona franca di pronuncia e riscatto per una «verità» immune da vincoli di sorta: senza richiedere l'articolazione e l'ampiezza di un'autobiografia, la lettera si presenta come il veicolo ideale per sfuggire alla «follia» a cui – temeva Flaubert – l'avrebbe presto o tardi condotto il silenzio dell'isolamento creativo; e a differenza della scrittura privata del diario intimo – altro sistema in dotazione agli scrittori per scam-

pare, secondo le parole di Blanchot, alla «solitudine» metafisica dell'opera letteraria – assicura al mittente l'attenzione immediata del destinatario, consentendogli una messa in mostra a breve termine e tollerabile delle segrete ragioni dell'Io.

Tra sé e il resto del mondo

Non che le operazioni di recupero epistolare dell'Io di Flaubert, ciononostante, possano dirsi compiute in una prospettiva totalitaria. Da un capo all'altro dell'*Opera e il suo doppio* non sentiamo infatti risuonare i palpiti di un cuore che si è messo completamente a nudo, ma soltanto la voce di un «uomo-penna» che vede «tutto» in modo «diverso dagli altri», è affetto dalla «deplorable mania» di scandagliare e anatomizzare «da artista» ogni aspetto della realtà col proprio implacabile occhio letterario, e attraverso quel peculiare e mai soddisfatto punto di vista domina e sommerge la Storia, la Politica, l'Arte, l'Io e la sua intera esistenza: per poi raccontarci in tutto il loro squallore, senza mai trattenersi dall'utilizzare un registro triviale, e sottolineando invece l'abisso ormai aperto fra i bassi appetiti del pubblico e i propri immani sacrifici al culto dell'Idea e del Bello. Con un'insistenza e un'indignazione pressoché necessarie: «la curiosità di conoscere l'uomo, gli approcci per avvicinare lo scrittore» – annotavano nel 1859 i fratelli Goncourt fra le pagine del loro *Journal* – «non esistono più dopo l'avvento della società borghese, dopo che l'eguaglianza è stata proclamata. Il letterato non è più parte della società, non vi trova più il suo regno, né ci mette piede».

Senza la *Corrispondenza*, che ne sarebbe stato allora del dramma di quell'artista che – come Flaubert – si era ritirato a vivere una vita da «orso bianco», amplificando il «grande intervallo» esistente fra se stesso e «il resto del mondo»? Come lasciano inoltre supporre il procedimento penale intentato nel 1857 contro *Madame Bovary*, e l'insuccesso clamoroso dell'*Educazione sentimentale*, o la stessa noncuranza – rimproverata da Flaubert a un critico come Taine – nei confronti del «talento del-

l'artista» e dei «processi estetici», che sorte sarebbe toccata alle «profonde combinazioni» e al «lavoro psicologico» nascosti «sotto la Forma» dei diversi romanzi? Non esisteva forse l'ulteriore rischio che le rivoluzionarie innovazioni narrative di Flaubert, abbandonate a se stesse, venissero misconosciute o fraintese da un pubblico più sensibile alle mode che ai testi, sempre capace – lamentava Flaubert – di «volgarizzare» o di «poetizzare troppo» la figura del letterato, pur mantenendosi irrimediabilmente sordo al suo grido di fatica?

Le lettere di Flaubert – pronte a metterci al corrente sui diversi progetti dello scrittore, a introdurci nel suo laboratorio, a offrirci le sue inflessibili autocritiche come le sue appassiona-

te autoapologie – costituiscono dunque una ideale guida di lettura, e al tempo stesso un modo per richiamare e incatenare la distratta attenzione di un «secolo» ormai deviato dalla retta via dell'arte. Alla sua svagata incuria Flaubert si ingegna di dare in pasto la voce di un essere al tempo stesso magnifico e – a suo dire – «mostruoso», ovvero l'artista martire e «santo», che vive a tutti gli effetti come un asceta, si immerge nei supplizi e nelle crisi di un «misticismo estetico» consustanziale alla sua natura e alla sua missione, e non esita a immolare da-

vanti a tutti, sull'altare della *Corrispondenza*, le piaghe provocate dal cilicio letterario che gli «scortica il ventre». Ma non tanto per formulare una comunicativa richiesta di aiuto o di condivisione, quanto per assicurarsi una strategica messa in mostra. Perché in ogni caso Flaubert, con le sue reiterate professioni di fede letteraria, insiste nell'affermare la propria intrinseca differenza, volta le spalle a qualsiasi tentativo di conversione avanzato dai suoi interlocutori e si ostina a patire un martirio di immobile e deserta solitudine, a cui i corrispondenti – come ha fatto notare Vincent Kaufmann nell'*Equivoco epistolare* (Pratiche, 1994) – sembrano invitati ad assistere solo per essere subito dopo respinti. E forse solo leggendo la *Corrispondenza* con «il sorriso e l'oculatezza» raccomandati ancora una volta da Thibaudet, nel suo bellissimo *Flaubert* (Il Saggiatore, 1960) si arriva a percepire l'abile «tendenza di Flaubert a caricare le tinte» e a ingigantire il monologo dell'artista-santo fino a sottrarre ai destinatari qualsiasi diritto di replica. In Flaubert – ci ripetono i Goncourt – non si può fare a meno di riscontrare «un fondo di esibizionismo provinciale», una «natura furiosamente effusiva» ma

sprovvista degli «atomi uncinati» necessari per passare dalla «semplice conoscenza all'amicizia»: una natura pilotata dalla nevrosi, che – mentre impedisce all'asceta di rimanere del tutto solo nella «torre d'avorio» dello stile – ci regala preziose informazioni sull'officina del romanziere.

In lotta con tagli e traduzioni

Non credo tuttavia che «arrivare a scoprire» i meccanismi di un simile processo significhi – come sostiene Franco Rella – «portarsi davanti» a un romanzo «pari o superiore» alle altre opere di Flaubert. E non solo perché – come ha fatto notare Mario Lavagetto – il «magnifico controstile» della *Corrispondenza*, «libero da censure estetiche», si distacca in maniera abissale dalla «elaboratissima ingegneria sintattica e lessicale dei romanzi». È vero che, da una parte, Flaubert sembra aver modellato il temperamento e il gergo del proprio Io epistolare con la stessa inflessibile e assoluta «logica» con cui, secondo Maupassant, sapeva far parlare e agire i personaggi delle sue opere; ma è anche vero che chi accede alla *Corrispondenza* è invitato a comportarsi non come un lettore di testi di immaginazione, bensì come una sorta di agiografo, votato a ricomporre l'icona dello scrittore-santo, e a chiarire l'enigma estetico delle sue due opposte e «distinte» anime: l'una tendente al «lirismo» e alle «sonorità della frase», l'altra pronta a immergersi nella «merde» della società e in tutto quanto costituisce la sua «bêtise».

E se anche il suddetto agiografo volesse poi assolvere il compito assumendo le vesti del lettore di romanzi, si troverebbe comunque a lottare con le caratteristiche dell'*Opera e il suo doppio*, con le sue scelte di traduzione spesso

destinate a lasciare perplessi, con la sua selezione di lettere picchiettate e sconciate da una miriade di tagli interni, e con una serie di prefazioni introduttive che citano quanto Flaubert in prima persona ripeterà dopo poche pagine: con una serie di operazioni editoriali che, tutto sommato, si propongono di riportare a galla il «romanzo nascosto» nella *Corrispondenza* e invece non fanno altro che sottrarre spazio al monologo del «santo», all'insegna di dubbie esigenze di contenimento.

In attesa di una edizione integrale

La grande quantità di racconti dedicati in ogni tempo al tema della personalità artistica – sostenevano nel 1934 Ernst Kris e Otto Kurz nella *Leggenda dell'artista* (Bollati Boringhieri, 2004) – testimonierebbe in realtà l'intenso, curioso «desiderio» del pubblico di penetrare da sempre «il mistero del personaggio eccezionale o comunque ricco di talento». È una considerazione che ci permette di chiudere *L'opera e il suo doppio* con un ulteriore ventaglio di domande: se Kris e Kurz hanno ragione, c'era davvero bisogno di incentivare il lettore dell'epistolario di Flaubert con promesse da romanzo e tagli strategici per alleggerire il suo percorso di lettura? O forse quel lettore, in una prospettiva barbara e inquietante, ha del tutto perso la curiosità di andare in cerca dei segreti di cui l'artista ha a suo tempo deciso di metterlo a parte? Di fronte alla riduzione dei testi, e alla assenza di una traduzione integrale dell'epistolario di Flaubert, non resta che avanzare una protesta ormai settaria: quella degli sconcertati agiografi, pur sempre incapaci di rinunciare all'esibizione dell'asceta, quanto mai speranzosi di vedere *tutta* la *Corrispondenza* ben presto tradotta e ripristinata nel suo affascinante (e il più possibile integro) splendore.

L'epistolario di Flaubert conta circa quattromila lettere, delle quali è uscita per Fazi una ristretta selezione, curata da Franco Rella, con il titolo «L'opera e il suo doppio». Sconciate da una miriade di tagli, queste missive fanno sentire ancora più urgente la pubblicazione integrale della «corrispondenza»

Schiacciato dal tormento di una «maledetta prosa», «sempre da rifare», immerso nel suo misticismo estetico, affannato nell'illustrarci i suoi diversi progetti, l'autore dell'«Educazione sentimentale» affida alla *Corrispondenza*, le piaghe provocate dal cilicio letterario che gli «scortica il ventre»

gustave flaubert

Altre edizioni

Tutti i frammenti fino a ora disponibili

Gustave Flaubert da giovane in un ritratto di Delaunay



In mancanza di una traduzione completa dell'epistolario di Flaubert, ci si può rivolgere ad alcune edizioni parziali: oltre a una versione della *Corrispondenza* tradotta nel 1931 da Giovanni Battista Angioletti, esiste innanzitutto una raccolta di Lettere curata da Paolo Serini per Einaudi nel 1947, che consta di circa duecento missive di Flaubert e si propone di «offrire in iscorcio un'immagine abbastanza fedele» della sua «evoluzione spirituale». Da segnalare sono inoltre traduzioni pressoché integrali ma limitate ad un ristretto arco di tempo, come la raccolta «L'educazione orientale: lettere (1849-1851)», pubblicata presso Serra e Riva nel 1982 e contenente la corrispondenza inviata da Flaubert durante il suo viaggio in Oriente. Particolarmente interessanti sono poi alcune raccolte che si concentrano su un unico destinatario: come le «Lettere a Luise Colet 1846-1848» (a cura di Maria Teresa Giaveri, Feltrinelli, 1984), disponibili anche in una traduzione del 1945 apprestata da Giuseppe Lanza per l'Editoriale Domus; o come «Il Normanno e il Moscovita. Lettere 1863-1880» (a cura di Anna Maria Baratti, Archinto, 1987) che presenta lo scambio epistolare fra Flaubert e Turgenev; o il volume «Fossili di un mondo a venire» (a cura di Vito Corbello, Aragno, 2004), che riporta il carteggio fra Flaubert e George Sand.

