

All'hotel de la Mole (da"Mimesis. Il Realismo nella letteratura occidentale") - Eric Auerbach

Letteratura

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

10 pag.

AUERBACH - ALL'HOTEL DE LA MOLE

Julien Sorel, eroe del romanzo di Stendhal "**Il rosso e il nero**" è un giovane ambizioso e appassionato, figlio di un piccoloborghese (umili origini); lasciati gli studi di teologia diviene a Parigi segretario di un grande signore, il **Marchese de la Mole**, conquistandone la fiducia. **Matilde**, figlia del marchese, intelligente e viziosa inizia a nutrire una passione per il "domestico" di suo padre. Julien in una scena si lamenta con **l'abate Pirard** della noia a cui è costretto presenziando ai pranzi con la marchesa; Matilde lo sente e pensa "costui non è nato ginocchio" acquisendo stima per lui. L'abate invece è un perfetto "parvenu", che disapprova le espressioni di Julien (apprezza l'onore di mangiare alla tavola di un grande signore). La scena rientra negli avvenimenti che gettano le basi della tragica vicenda amorosa che seguirà.

Questa "**noia**" è una noia particolare, che costituisce un **fenomeno storico-politico all'epoca della Restaurazione**. La scena sarebbe quasi incomprensibile senza l'esatta conoscenza delle condizioni politiche, sociali ed economiche di un ben determinato momento storico, cioè la Francia poco prima della rivoluzione di luglio. Quei **salotti** erano tutt'altro che noiosi (spesso vi si trovavano persone colte e brillanti). Ma il tentativo dei **Borboni** di ristabilire situazioni del tutto cancellate crea atmosfere di pura convenzione, scontento e costrizione. In questi salotti non si deve parlare di problemi politici, religiosi o argomenti letterari (si ha paura che possa ripetersi la catastrofe del 1793). Si parla di tempo, di musica, di pettegolezzi di corte e si è costretti a compiacersi dell'alleanza coi borghesi arricchiti, snob e corrotti. Il carattere passionale e fantastico di Julien si era acceso per le **idee della Rivoluzione** e di Rousseau. Egli è pieno di ambizioni, desiderio di dominio per accontentarsi di una mediocre esistenza in mezzo a quei borghesi arricchiti, snob e corrotti. La considerazione che un uomo uscente dalla piccola borghesia possa arrivare a una posizione di comando solo per mezzo della Chiesa lo fa diventare coscientemente un ipocrita; le sue doti gli assicurerebbero una splendida carriera ecclesiastica se i suoi veri sentimenti politici e la sua passionalità non esplodessero nei momenti decisivi.

> **I caratteri, i comportamenti e le condizioni dei personaggi sono quindi profondamente legati alla situazione storica.** Tutti gli ambienti sociali in cui trascorre i suoi giorni Julien Sorel sono descritti con lo stesso acume della casa de la Mole. In nessun romanzo precedente e in nessuna epoca letteraria, le condizioni politiche e sociali del tempo sono contestate con l'azione in un modo così reale. È un **fenomeno del tutto nuovo** e d'enorme importanza.

La medesima base storica si trova anche in **altri romanzi** di Stendhal. Anche i suoi **scritti autobiografici** sono legati a fatti sociali ed economici dell'epoca più di qualsiasi scritto di Rousseau o Goethe. Si sente che l'autore ha con la grande e vera

storia contemporanea contatti ben più stretti. La **Rivoluzione francese**, i progressi tecnici nei trasporti, della trasmissione delle notizie, dell'istruzione avevano mobilitato i popoli in maniera più rapida e unitaria rispetto ad esempio alla Riforma. Ognuno divenne molto più veloce, cosciente e uniformemente toccato dalle stesse idee e dagli stessi eventi. In quell'epoca cominciò per l'Europa un processo di condensazione nel tempo sia degli avvenimenti storici sia della consapevolezza di essi da parte di ciascuno (**unificazione della vita umana** su tutta la terra). Un tale processo ha scosso o indebolito tutti gli ordinamenti e tutte le classificazioni che avevano retto la vita fino a quel momento, il **ritmo dei mutamenti** richiede uno sforzo continuo e difficile di adattamento psichico e provoca crisi violente di assestamento.

Biografia: allo scoppio della Rivoluzione Stendhal aveva 6 anni e a 16 anni lascia la sua città natale (Grenoble) per andare a Parigi, dove arriva subito dopo il colpo di stato di Napoleone. Grazie a un parente fa carriera nell'amministrazione napoleonica. Diviene un elegante uomo di mondo e un buon funzionario. Alla caduta di Napoleone ha 32 anni. La prima parte della sua carriera è finita. Le sue finanze peggiorano poco a poco e nel 1821 la polizia di Metternich lo espelle da Milano. Trascorre 9 anni a Parigi, solo e con scarsi mezzi. Gli viene poi dato un incarico a Civitavecchia; fa avanti e indietro da Civitavecchia a Parigi, dove muore nel 1842. Intorno ai 40 anni ha capito di non appartenere a nessun luogo, di essere diverso dagli altri, è in questo momento che inizia a scrivere e pubblica il suo primo romanzo a 43 anni. Il realismo letterario di Stendhal nasce dal suo **disagio entro il mondo postnapoleonico**, dalla coscienza di non appartenervi e non avervi un posto, dallo scontento di vivere in tale mondo e dalla incapacità di inserirvisi. Al contrario di Rousseau Stendhal mostrava capacità anche negli affari pratici e aspirava a successo e **godimento materiale**. Solo quando iniziarono a sfuggirgli successo e gioia e venne meno la base della sua vita la società del tempo divenne per lui oggetto di indagine e problema. Egli visse mentre un **cataclisma** dopo l'altro scuoteva la società e passò da una condizione privilegiata a una condizione di avventure-avvenimenti-responsabilità-libertà. In una situazione del genere egli non si rivolgeva alle strutture di una società possibile ma ai mutamenti di quella esistente. Egli ha sempre davanti la **prospettiva del tempo**, il suo pensiero è dominato di continuo dalla rappresentazione di forme mutevoli di vita e di costume, tanto più che essa è per lui una speranza. Ha sempre l'ossessione di come quello che scrive verrà recepito nel corso del tempo in momenti diversi, teme che vent'anni dopo la sua morte la vita sarà tanto cambiata che tutte le sfumature saranno diventate incomprensibili, sicché il lettore potrà vedere solo le grandi linee della sua rappresentazione. La realtà in cui egli si imbatteva era tale da non potersi rappresentare senza un continuo riferimento ai mutamenti dell'immediato passato e ai presagi sugli imminenti mutamenti del futuro. Tutte le figure e le azioni umane

appaiono nella sua opera su un **mutevole sfondo politico e sociale**, di cui ha una acuta consapevolezza. Stendhal è il fondatore di quel moderno realismo serio che non può rappresentare l'uomo se non incluso entro una realtà politica, sociale ed economica continuamente evolventesi. Ma egli non mira all'**indagine di forze storiche**, non possiede alcun sistema razionalistico sui fattori generali che determinano la vita sociale e non possiede alcun modello di società ideale. In lui difficilmente troviamo motivi romantico-storicistici; assolutismo, religione e chiesa vengono visti come privilegi sociali (tessuto di superstizioni, imbrogli e intrighi). Nel suo racconto conta l'intrigo ben intrecciato, mentre le correnti storiche alla sua base compaiono a malapena, è immune ad ogni storicismo romantico. Stendhal è in fondo un aristocratica rampollo della grande borghesia dell'ancien régime, e non vuole e non può diventare un borghese del XIX secolo, per cui il lavoro professionale e la vita materiale contano tanto. Egli stesso lo ripete sempre: le sue opinioni sono **repubblicane**, ma la sua famiglia gli ha lasciato in eredità istinti **aristocratici**: trova insopportabile lo strepito della folla; e nelle sue opere "realistiche" non si ritrova il "popolo" vero e proprio, ma solo piccoli borghesi e all'occasione figure riempitive. I personaggi vengono appena interpretati nella loro origine storica; alla fine egli vede l'uomo singolo molto meno come prodotto della sua situazione storica, che come **atomo dentro tale situazione**; sembra che l'uomo sia stato quasi gettato a caso nell'ambiente in cui vive, che costituisce un ostacolo di cui può venire a capo o meno, ma non costituisce un terreno nutritivo con cui sia **organicamente legato**. La sua concezione dell'uomo è più prevoluzionaria (VIII secolo) che romantica, con sfumature più sensuali e più terrene che nei romantici. Il suo realismo non è il prodotto di una comprensione dello sviluppo storico, ma è legato strettamente alla sua esistenza, è un prodotto della battaglia per l'affermazione di se stesso. Poiché egli sente e vive la realtà del suo tempo come un ostacolo che gli resiste, tenta invano di tradurre in atto le forme di vita di un'epoca passata. I suoi personaggi sono molto più affini a quelli della tragedia rispetto a quelli dei realisti posteriori (Balzac o Flaubert).

Parentesi su Rousseau, che non è ancora realista, ma ha un influsso indiretto sul realismo. Nelle *Confessioni* cerca infatti di rappresentare la propria vita nel suo rapporto effettivo con la vita contemporanea, ed è un modello importante per quegli scrittori che più di lui possedevano il senso dei rapporti effettivi in cui vivevano. Creando poi un ideale utopistico di vita, rese la contrapposizione tra la realtà esistente, storicamente creata, e questo modello ancora più evidente e tragica. In tal modo la realtà pratica, storica, diventava un problema molto più concreto e prossimo. Nei primi anni dopo la sua morte, questa delusione si tradusse in una tendenza alla **fuga di fronte alla realtà** contemporanea: la Rivoluzione, l'impero, la Restaurazione (e ancora nel Romanticismo, maturato appieno in Francia verso il 1820 con Hugo), sono assai **povere di letteratura realistica**; negli eroi di questi romanzi

c'è un'avversione quasi morbosa a immischiarsi nella vita del loro tempo. Non si raccapazzavano in questo nuovo mondo che aveva distrutto tutte le loro speranze.

Un altro scrittore della generazione romantica, **Balzac** si è assunto il compito della rappresentazione della vita contemporanea, con un'aderenza alla realtà di gran lunga maggiore, e può essere considerato, **con Stendhal, il creatore del moderno realismo**. I suoi primi romanzi, nonostante abbia 16 anni meno di Stendhal, appaiono insieme a essi, intorno al 1830.

Esempio del suo modo di rappresentazione: descrizione della **signora Vauquer**, proprietaria di una **pensione** in **Père Goriot** (1834): è preceduta da un'esattissima descrizione del quartiere in cui si trova la pensione, della casa, delle due stanze a pianterreno; da tutto l'insieme nasce l'impressione profonda di una povertà-vecchiame-abbandono disperati e con la **descrizione materiale** viene suggerita l'**atmosfera morale**. Dopo la descrizione della sala da pranzo compare finalmente la padrona di casa:

Il ritratto della padrona è legato alla sua apparizione nella sala da pranzo; è introdotta, quasi come una strega, dal gatto che salta sulla credenza; inizia poi una descrizione minuziosa della sua persona. Vi è una rimarcata **consonanza tra lei e il luogo**, ossia il **milieu**. Questa consonanza è suggerita dapprima per mezzo del suo corpo (avvizzito, grasso, sudicio, repellente) e dei suoi abiti, tutte cose che si accordano con "l'aria della stanza". Balzac non segue un piano sistematico nella descrizione della comparsa della signora Vauquer, non c'è traccia di composizione, non c'è separazione fra il vestiario e il corpo, e non sono posti confini tra la nota fisica e il significato morale. Spesso muta l'ordine o mischia gli **elementi somatici, morali e storici** di un ritratto. La mancanza d'ordine e l'irrazionalità sono conseguenze della furia con cui Balzac lavorava. Tutta la descrizione fa appello alla memoria del lettore, al ricordo e alla suggestione di persone e ambienti simili. Il motivo dell'**unità di stile del luogo** ha afferrato Balzac con tale forza che gli oggetti e le persone che formano un ambiente acquistano per lui un secondo significato, suggestivo, diverso da quello afferrabile razionalmente, ossia un significato "demoniaco". La descrizione è divisa in **due parti**: nella prima la signora V. è stata presentata come sintesi dell'unità dello spazio da lei dominato, nella seconda viene scavato il suo essere impenetrabile e abietto che in quello spazio deve poi operare (ella appare povera ma è capace di ogni abiezione per migliorare la propria sorte; ella appare quasi come un fantasma repellente, dal potere demoniaco (suggerito dalla figura del topo). In tutta la sua opera, e così in questo testo, Balzac ha sentito i luoghi, e i più diversi, come un'**unità organica-demoniaca**, che riproduce con **mezzi suggestivi e sensoriali**. Egli non colloca semplicemente i suoi personaggi come Stendhal in una cornice storica e sociale circoscritta, ma intende questo legame come necessario: ogni spazio si tramuta in **un'atmosfera morale e sensibile** di cui si imbevono paesaggio-casa-mobili-suppellettili-abiti-corpi-carattere-comportamento degli uomini. La situazione storica generale appare come un'atmosfera totale che abbraccia tutti i singoli spazi di vita.

Questo gli è riuscito molto bene per quanto riguarda la **media/piccola borghesia** di Parigi e la provincia; la rappresentazione della classe elevata gli riesce più melodrammatica, falsa e quasi comica. Comunque questo **realismo atmosferico** di Balzac è un prodotto della sua epoca ed è forte l'influsso romantico in questa immersione atmosferica; storicismo atmosferico e realismo atmosferico sono molto legati tra loro. Ha contribuito allo sviluppo del realismo moderno anche la corrente romantica della **mescolanza degli stili**, la quale ha consentito che divenisse oggetto di rappresentazione letteraria ogni e qualsiasi persona con tutta la sua complessa vita giornaliera. Gli avvenimenti tra 1789 e 1815 fanno sì che sia proprio la **Francia** a dar vita al moderno realismo contemporaneo; rispetto alla Germania l'unità politica e culturale del paese le diede un grande vantaggio: la realtà francese si lasciava abbracciare come un TUTTO.

Nella **prefazione** alla *Comédie humaine* Balzac inizia la spiegazione della sua opera con una similitudine tra il **regno animale** e la **società umana**, ispirandosi alle teorie del biologo Geoffroy **Saint-Hilaire**. Egli aveva concepito che nell'organizzazione delle piante e degli animali esistesse un *piano generale*. Balzac sostiene: *"Il creatore non si è servito che di un solo e medesimo prototipo per tutti gli esseri organizzati. L'animale è un principio che assume la sua forma esterna (le differenze della sua forma) dall'ambiente in cui è chiamato a svilupparsi..."* Tale principio viene poi trasferito alla società umana: *"La società non fa dell'uomo, secondo gli ambienti in cui si svolge la sua azione, tanti uomini differenti quante sono le varietà in zoologia?"*

Balzac raffronta le distinzioni tra un soldato, un operaio, un impiegato, un avvocato, un uomo di stato, un poeta o un mendicante con quelle tra lupo, leone, asino, corvo, ecc. Egli cerca di fondare le sue idee sulla società umana (uomo differenziato dagli ambienti) mediante **analogie biologiche**; il termine *milieu* viene trasferito dalla biologia alla sociologia. I diversi generi e specie sono soltanto forme esteriori e non sono mutevoli ma stabili. Dice che a lui sta a cuore il "tipo umano", ma in realtà quello che si vede in Balzac è il personaggio singolo, concreto e storico, nato dall'immanenza della condizione storica e sociale, non "Il soldato" ma il personaggio specifico. Balzac si sforza di dimostrare le particolarità della **società** rispetto a quelle della **natura: maggior varietà** della vita e dei costumi umani rispetto alla natura e possibilità di **tramutamento** di una specie in un'altra, e nella parificazione delle specie. *"Lo stato sociale presenta una casualità che la natura non si permette, perché esso è natura + società"*. Le abitudini, gli abiti, le parole, le dimore cambiano secondo il gusto delle civiltà. Balzac rimprovera alla **storiografia tradizionale** di non aver scritto la **storia del costume** ed è questo il compito che lui si è assegnato (in realtà Voltaire ci aveva già provato, ma egli non ne fa menzione). Egli si sente incoraggiato da Walter Scott e si muove pertanto nel mondo dello storicismo romantico, ma vuole superare Scott, collocando tutti i suoi romanzi in un unico quadro: la società francese dell'800. Tutti questi **motivi, biologici, storici, classico-moralistici**, si trovano effettivamente sparpagliati nella sua opera (es. similitudini biologiche). Egli è continuamente consapevole di rappresentare storicisticamente. L'elemento moralistico, che si manifesta nella tendenza di Balzac a formulare sentenze generali moraleggianti, fa molto spesso l'effetto di un corpo estraneo (osservazioni generalizzate oltre misura, trovate del momento, che a volte colgono nel segno, a volte sono assurde, non sempre di buon gusto). Balzac ha l'ambizione di essere un moralista classico, ma le migliori sentenze morali si trovano nel contesto del racconto, là dove non pensa affatto a fare il moralista.

In una **Lettera** alla **von Hanska** Balzac scrive (1834): *"Gli studi sui Costumi rappresenteranno tutti gli effetti sociali senza dimenticare né una situazione della*

vita né una fisionomia, né un carattere di uomo o di donna, né una maniera di vivere, né una professione, né una zona sociale, né un paese della Francia, né una qualunque cosa dell'infanzia, della vecchiaia, dell'età matura, della politica, della giustizia, della guerra. Stabilito questo, la storia del cuore umano tessuta filo per filo, la storia fatta in tutte le sue parti, ecco la base. Non saranno fatti immaginari; sarà quello che avviene dovunque."

- **intento enciclopedico** che tutto abbraccia

- tipo particolare di "**storia**", non history ma fiction; non si parla del passato ma del presente contemporaneo che si estende nel passato al massimo di alcuni anni/decenni

Balzac intende la sua attività artistica come un'**interpretazione della storia**, anzi addirittura una filosofia della storia; il presente è concepito come storia, o meglio il risultato della storia (i personaggi e le atmosfere sono sempre presentati come fenomeni scaturiti da avvenimenti e forze storiche. Collegamento organico fra l'uomo e la storia). Non si parla affatto di passato, bensì di un presente contemporaneo che si estende nel passato al massimo di alcuni anni o di alcuni decenni.

L'invenzione non attinge alla libera fantasia, bensì alla **vita reale** quale si presenta ovunque. Di fronte a questa vita varia, imbevuta di storia, rappresentata senza scrupoli con tutti gli attributi quotidiani, pratici, brutti e volgari, Balzac ha un atteggiamento simile a quello che aveva avuto Stendhal: rende questa storia reale e quotidiana in maniera tragica, ne fa una trattazione seria. Prima la trattazione della vita reale era stata più limitata e contegnosa, e un oggetto della realtà poteva venir trattato in maniera comica, satirica, didattico-moralistica. L'irruzione di un **realismo serio, tragico** (Stendhal e Balzac) si pone diversamente rispetto a Hugo (che voleva congiungere sublime e grottesco). La novità dell'atteggiamento e la nuova specie di oggetti che vennero trattati seriamente, problematicamente, tragicamente, provocarono a poco a poco lo sviluppo di una maniera affatto nuova di stile serio.

In **Stendhal**, il cui realismo era nato dalla resistenza contro un presente a lui odioso, gli eroi hanno uno spirito che ricorda quello di Romeo, don Juan, Valmont; nella sua mente è viva la figura di Napoleone (gli eroi dei suoi romanzi pensano e sentono contro il loro tempo); per trattare un personaggio tragicamente esso deve essere un vero eroe, grande e audace nei pensieri e nelle passioni (grandezza aristocratica legata più all'*ancient regime* che alla borghesia '800).

Balzac immerge i suoi eroi molto più profondamente nel tempo; non ha la misura e i limiti del "tragico" → ogni imbroglio, anche il più frequente e triviale è preso da lui sul tragico con grandi parole e ogni smania è descritta come grande passione; ogni personaggio si presta a diventare un eroe o un santo. Ogni birbone è demonizzato. Vi

è qui un aspetto della **moda romantica**: vedere dappertutto segrete forze demoniache e spingere l'espressione fino al melodramma.

In **Flaubert**, e nella generazione successiva (alla metà del secolo) il realismo diviene **imparziale, impersonale, obiettivo**. Brano di *Madame Bovary*:

"Ma era soprattutto all'ora dei pasti che lei non ne poteva più, in quella stanzuccia a pianterreno, con la stufa che faceva fumo, la porta che cigolava, i muri trasudanti, le mattonelle umide; tutta l'amarezza dell'esistenza le sembrava scodellata nel suo piatto, e, col fumo del lessò, salivano dal fondo del suo animo altri vapori di squallidezza. Carlo era lungo a mangiare; lei sgranocchiava qualche nocciola, oppure, appoggiata al gomito, si divertiva a fare con la punta del coltello delle righe sulla tela incerata."

Questo capoverso è il vertice della "pittura" della disperazione e insoddisfazione di Emma, immersa in questa vita senza eleganza, senza avventura, senza amore. Dopo di esso si racconta come lei faccia andare in malora la casa, trascuri se stessa e cominci a deperire, finché il marito si decide a lasciare Tostes. Questo capoverso è dunque un quadro: marito e moglie a tavola. Il **quadro è subordinato al tema dominante**: la **disperazione di Emma**. Di Emma è stato già detto molto nelle pagine precedenti quindi il lettore vede quel quadro attraverso di lei (e non da un punto di vista esterno), vede solo la condizione intima di lei. L'ambiente triste, i cibi ordinari, la mancanza di tovaglia appaiono a Emma (e anche al lettore) come cose in rapporto a Charles, che sarebbero diverse se lui fosse diverso. La situazione quindi non è semplicemente quadro, ma quadro visto attraverso gli occhi di Emma. Ella però è anche parte del quadro; non è infatti lei a raccontare in prima persona, ma il narratore. Non è Emma che parla, è lo scrittore. Ella guarda ed è guardata ma le sue sensazioni non sono espresse direttamente. Emma sente e vede tutto questo, ma non potrebbe sintetizzarlo così. Se volesse esprimere le sue sensazioni, non le verrebbe fuori così, le mancano l'acutezza e la fredda onestà nel rendersi conto di se stessa. Flaubert non fa altro che portare a **maturazione linguistica** il materiale che ella offre e dargli la piena **espressione soggettiva**. Se Emma stessa potesse farlo non sarebbe quella che è, avrebbe superato se stessa, e con ciò si sarebbe salvata. Così ella non guarda solamente, ma è guardata e con ciò giudicata. Si ha l'impressione che sia "discorso vissuto, indiretto" ma non è così. Lei sente tutto molto di più e molto più confusamente, non è una riproduzione naturalistica della coscienza, ma vi è la mano ordinatrice dello scrittore, che traduce in linguaggio lo stato d'animo del personaggio.

Anche qui (confrontando con Stendhal e Balzac) si incontrano le due fondamentali **caratteristiche del realismo moderno** (comuni ai 3 scrittori):

1) i fatti reali quotidiani di uno strato sociale mediocre (piccola borghesia provinciale) vengono presi sul serio e sono presi a oggetto d'una raffigurazione letteraria,

2) i fatti consueti sono calati in una determinata epoca storica contemporanea, l'epoca del regno borghese (qui in maniera che da meno nell'occhio che in Stendhal e Balzac, ma pur sempre evidente).

Tuttavia, la posizione di Flaubert di fronte al suo oggetto è completamente diversa. In Stendhal e Balzac udiamo molto spesso quello che **lo scrittore pensa** dei suoi personaggi e dei fatti. Talvolta Balzac accompagna il racconto con commenti commossi, ironici, moraleggianti, storici o economici. Molto spesso leggiamo anche ciò che sentono e pensano i personaggi, perché lo scrittore si identifica con il personaggio. Tutto questo manca completamente in Flaubert. La sua opinione sui fatti e sulle persone non è **mai espressa** e quando i personaggi parlano l'opinione dello scrittore non si identifica mai con la loro. Sentiamo parlare lo scrittore, ma senza che esprima opinioni o commenti. Il suo ufficio si limita a scegliere i fatti e a tradurli in linguaggio e questo avviene con la convinzione che ogni fatto interpreta se stesso e gli uomini meglio di quanto possa fare qualsiasi giudizio. L'arte di Flaubert riposa su una profonda fiducia nella verità del linguaggio usato con senso di responsabilità. La realtà dei fatti si rivela nell'espressione linguistica. Mistica dell'affondamento oblioso negli oggetti della realtà: gli oggetti riempiono completamente lo scrittore; egli dimentica se stesso, il suo cuore gli serve soltanto a sentire quello degli altri. Le cose sono vedute come le vede **Dio**, nella loro essenza reale, l'artista realistico deve imitare i procedimenti della creazione (mistica dell'arte surrogato della religione). Non esistono oggetti sublimi o inutili, ogni oggetto nella sua essenza contiene tanto il serio quanto il comico, tanto la dignità quanto la bassezza. Tutto deve nascere dalla stessa rappresentazione dell'oggetto e non dal giudizio dello scrittore su di esso, la lingua rende la verità degli oggetti della sua osservazione. È evidente come una tale concezione stia in contrapposizione alla esibizione pomposa e magniloquente del proprio sentimento (Romanticismo). Dalla corrispondenza appare però con evidenza con quale convulsa fatica Flaubert sia giunto alle sue convinzioni. Talvolta maledice il suo argomento ristretto e piccolo borghese; ad es. dice del suo libro: "...e ciò che sconcerta è pensare che, anche essendo riuscito perfetto, questo libro non può essere che passabile, a cagione del suo stesso contenuto" (i "grandi" argomenti e il libero e irresponsabile disporsi della fantasia creatrice esercitano ancora un grande fascino su di lui). Flaubert ha una "serietà obiettiva" verso la realtà. Questo è il suo stile letterario. È più l'atteggiamento di un religioso, un educatore o uno psicologo più che di un artista, senza però avere un fine pratico.

Madame Bovary è la rappresentazione di un'intera vita umana senza uscita e il brano riportato contiene già in sé tutta la storia. La disperazione di Emma in quel momento

non è causata da qualche determinata catastrofe. Ella prova vari desideri, ma del tutto **vaga** (eleganza, amore, una vita con novità ed imprevisti) e nessuno prima di Flaubert avrebbe ritenuto tale disperazione così vaga degna di essere oggetto di un romanzo. Un tragico così **privo di forma** era diventato concepibile solo col romanticismo. L'azione non è spinta avanti tanto da fatti; semplici quadri danno la **staticità** dell'insofferenza del personaggio; ogni personaggio del romanzo è solo, non sa comprendere l'altro. Gli uomini si ritrovano insieme per gli affari e per i piaceri, ma in quel ritrovarsi nasce vanità, pena, menzogna, odio, stoltezza. Anche Emma è completamente immersa in questa "falsa realtà".

Emma è **un'eroina tragica**? No. Il modo in cui la lingua mette a nudo quanto vi è di fatuo, immaturo e disordinato nella vita di lei esclude una tragicità genuina. Non vi è la possibilità di sentirsi una sola anima con lei (sensazione tipica nella tragedia). Ella viene sempre esaminata insieme al mondo che la irretisce. Emma è **comica**? No.

In ultima analisi, in Flaubert c'è anche un fine pedagogico, di critica dell'epoca, una grande penetrazione nella problematica e nella precarietà della civiltà borghese del XIX secolo (lui odia il suo tempo, come molti suoi contemporanei). Certo manca in lui completamente la **demonizzazione** degli eventi sociali che si trova in Balzac, la vita qui non si frange e spumeggia, ma scorre vischiosa e piatta. Distesa staticità, vuoto affannarsi. Nessun avvenimento sembra aprtarvi mutamenti.

La Francia ha dato in tutto il xx secolo il maggior contributo alla nascita e allo sviluppo del realismo moderno (in Inghilterra si compì più tranquillamente e lentamente con Fielding, Dickens. Thackeray).