



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

**Corso di Laurea Triennale in Discipline delle arti, della
musica e dello spettacolo**

Tesi di Laurea Triennale

**Emma Bovary e la rappresentazione del
sé: una rilettura goffmaniana del
romanzo di Flaubert**

**Emma Bovary and the presentation of self: a
goffmanian reinterpretation of Flaubert's novel**

Relatrice

Prof.ssa Tiziana Piccioni

Laureanda: Maria Vittoria Desole

Matricola: 2087291

Anno Accademico 2024/2025

Ringraziamenti

“Siamo scrittori, mia cara. Noi non piangiamo, sanguiniamo sulla carta.”

Forse proprio a causa di quanto amore nutro nei loro confronti, le parole sono ciò che di più caro trattengo, e anche io, per tanto tempo, ho lasciato che scorressero soltanto sulla carta ingiallita dei miei quaderni nascosti. Scrivere una tesi di laurea è pur sempre scrivere, e ho capito che gli scrittori sanguinano sulla carta anche quando non scrivono sui loro quaderni. Perché a volte, ora lo so, quei fogli gialli non bastano, e devo ringraziare qualcuno al di fuori di loro e delle parole che custodiscono.

Voglio dire Grazie ai miei fratelli. Anna Chiara, mio mentore, mi ha accolta come una seconda madre quando avevo bisogno di un posto per studiare, di un pasto caldo e di un po' di comprensione, e per quanto le parole siano proprio ciò che ci accomuna, con lei non ne sono mai servite tante. Nonostante i nostri mondi apparentemente opposti, Eleonora ha sempre riservato uno spazio speciale, dentro il suo, per la mia diversità: ha fatto tante domande, mi ha ascoltata, e mi ha capita più di quanto immagina. In lei ho sempre trovato un abbraccio, anche quando fingevo di non averne bisogno. E anche Francesco, per quanto il nostro destino sia quello di essere visti come “il braccio e la mente”, ha dimostrato sincero interesse nei confronti delle mie passioni, dei miei obiettivi, e dei miei silenzi, non mancando mai di premiarmi ed essere felice per me.

Ringrazio il mio papà, perché non ha mai smesso di credere in me e applaudire, e io ho continuato a sentirlo anche da lontano. E ringrazio la mia mamma, un altro mentore che di carta se ne intende, per avermi permesso di studiare nonostante tutto, e per avermi dimostrato che si può vivere di arte, parole e anima, anche in un mondo come questo, anche se non si è ricchi o comodi.

Grazie ai miei zii, Cristina, Umberto, Luigi e Gemma: vi ho sempre sentiti vicini, fieri e pronti ad aiutarmi in questo percorso.

Grazie anche ad Annamaria e Fabio, che mi hanno accolta a casa come fossi parte della famiglia, e mi hanno spesso donato spazio, serenità e supporto anche per lo studio.

Voglio ringraziare la professoressa Dalfiume e il professor Zampieri, che hanno sempre premiato e coltivato il mio amore per l'arte, e hanno letto e ascoltato le mie prime parole in un momento della mia vita in cui temevo di essere nel posto sbagliato: grazie per avermi vista, per avermi fatto amare l'arte e la letteratura, e per avermi aiutata a tenere strette a me queste passioni.

E poi grazie a te, Margherita. Grazie per il tuo aiuto pratico, perché il tuo ordine mi ha donato un equilibrio che, lo sai, non mi appartiene, e per questo oggi metto un punto ad uno dei pochi percorsi che posso dire di aver realmente portato a termine. Grazie per la tua quiete, per la tua mano ferma, per le tue linee dritte e per la tua delicatezza. Le tue parole colorano di azzurro tutto quello che guardi, e solo con te riesco davvero a smettere di nascondere le mie. Grazie fiore mio, perché mi hai salvato la vita.

Grazie a tutti voi: ora so che alle parole si può dare una voce, e coloro che meritano di sentirla sono gli stessi che l'hanno trovata anche nel silenzio di una goccia di sangue sulla carta gialla.

Indice

Introduzione	7
Capitolo primo: Gustave Flaubert e il romanzo sul niente.....	9
1.1 Gustave Flaubert: vita e parola.....	9
1.2 <i>Madame Bovary</i>	12
1.2.1 Il processo	13
1.2.2 Dichiarazioni di poetica: reale e realismo	14
1.2.3 Un libro sul niente	18
1.2.4 Il narratore	19
1.3 Emma Bovary.....	20
1.3.1 Tre e più volti	20
1.3.2 Dietro l'io di <i>Madame Bovary c'est moi</i> : noia, desiderio e attesa.....	21
Capitolo secondo: Erving Goffman e la rappresentazione del sé nella vita quotidiana	25
2.1 La definizione della situazione.....	26
2.2 Attori sociali.....	28
2.3 <i>Équipes</i> e territorio	32
2.4 Incongruenze, contraddizioni e controllo	34
Capitolo terzo: Emma Bovary sotto la lente goffmaniana: la rivoluzione dell'identità.....	39
3.1 Un'occasione di mobilità sociale	40
3.2 Il tema dell'adulterio	46
3.3 Emma come pubblico di sé stessa: ambiguità del retroscena e auto-inganno.....	53
3.4 Dalla parte del pubblico: percezione e riconoscimento sociale.....	61
Conclusioni	69
Bibliografia e sitografia.....	75

Introduzione

Gli uomini e le donne che scrivono e quelli e quelle che leggono sono accomunati da un bisogno: conoscersi.

La letteratura rappresenta sempre un'opportunità; permette di arricchirsi, evadere, studiare, ma ha anche a che fare con qualcosa di più intimo e vitale. Si scrive e si legge per esplorare ed esplorarsi, e il libro rappresenta un mezzo di conoscenza, un canale essenziale in grado di accompagnare l'individuo nella scoperta del sé, dell'altro e di ciò che li lega.

A studiare empiricamente e teorizzare i fenomeni sociali che derivano dalle complesse relazioni che intercorrono tra gli individui di una società è, invece, la sociologia.

Specialmente grazie al comune interesse per la dimensione relazionale, queste due discipline costituiscono due mondi in grado di riconoscersi, comunicare e accrescersi a vicenda. Se la sociologia può riflettere attorno al rapporto tra letteratura e società, specularmente, il testo letterario stesso diventa una fonte preziosa per indagare i fenomeni sociali riscontrabili all'interno di una narrazione.

Questo studio si propone di utilizzare la letteratura come fonte sociologica primaria per comprendere le dinamiche sociali così come sono rappresentate nel romanzo dell'Ottocento e, in particolare, in *Madame Bovary*.

Il personaggio principale del celebre romanzo di Gustave Flaubert si presta in particolar modo ad un'analisi sociologica volta a evidenziare alcuni aspetti dell'emergenza della borghesia ottocentesca francese, con particolare riguardo alle strategie di mobilità sociale e costruzione identitaria.

Le dinamiche in questione verranno trattate attraverso una rilettura di Emma Bovary, guidata dal modello analitico drammaturgico proposto dal sociologo canadese Erving Goffman a partire dal volume *La vita quotidiana come rappresentazione*.

Nel primo capitolo si presenterà un quadro complessivo del romanzo di Flaubert, mentre il secondo si concentrerà sull'esposizione della teoria della rappresentazione del sé di Goffman. Il capitolo finale, invece, sarà dedicato all'analisi del personaggio sulla base degli strumenti raccolti in precedenza.

Il lavoro mette complessivamente in evidenza che, anche all'interno di un contesto governato da una forte gerarchia sia di classe, sia dei ruoli sociali, e con una differenziazione di genere estremamente netta, le identità sono in realtà multiple e non univoche, frutto di particolari processi di ricerca e costruzione da parte dell'attore sociale, nonché di percezione delle stesse da parte degli altri.

Capitolo primo

Gustave Flaubert e il romanzo sul niente

1.1 Gustave Flaubert: vita e parola

Il 12 dicembre 1821 nasce, a Rouen, Gustave Flaubert. Quintogenito di Achille-Cléophas Flaubert e Anne Justine Caroline Fleuriot, avrà come fratelli soltanto il maggiore, Achille, e Caroline, nata tre anni più tardi, vista la morte prematura di Caroline, Émile-Cléophas e Jules-Alfred.

Quando Flaubert ha appena quattro anni, giunge a servizio dei genitori Julie, la domestica che lo seguirà per gran parte della sua infanzia. Gustave passa le giornate ad ascoltarla, mentre Julie gli racconta delle sue letture e gli narra le storie conosciute a Fleury-sur-Andelle, il paese dov'è cresciuta. Qualche anno più tardi, questo compito passa nelle mani di *Père Mignot*, un vicino di casa e amico di famiglia che spesso gli legge anche libri interi.

La madre desidera insegnargli a leggere, ma egli incontra da subito molte difficoltà. O meglio, una in particolare. Jean-Paul Sartre scriverà che «La disgrazia del piccolo Gustave è che qualche cosa, in lui, lo allontana dall'afferrare le parole come semplici segni»¹.

Così Flaubert incontra la parola, e presto inizia ad inseguirla.

A circa nove anni viene iscritto alla classe quarta del Collège Royal di Rouen. Gli anni del collegio lo ricordano come un alunno eversivo e ostinato, ma è qui che Flaubert inizia a misurarsi con le parole. Grazie ai drammi di Victor Hugo, nasce in lui un'intensa passione per il teatro, e a soli dieci anni compone le sue prime tragedie, che recita con i compagni nella sala del biliardo del collegio. Nel 1834, inoltre, fonda la sua prima rivista: "Art et progrès", e si occuperà di redigere anche un giornale scolastico, "Le Colibri".

Per volere del padre, un medico chirurgo di indole lontana da quella del figlio, nel 1841 intraprende gli studi giuridici e si trasferisce a Parigi, dove si scontra presto con i vezzi mondani dei compagni. Gertrude Collier, un'amica conosciuta qualche anno prima

¹ J.-P. Sartre, *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971; trad. it. *L'idiot della famiglia: Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, Milano, il Saggiatore, 1977, p. 20-21.

durante una vacanza a Trouville, ne ha lasciato un ricordo attento, pubblicato nelle memorie della nipote di Flaubert, Caroline Commanville:

Quando gli parlavo della celebrità o del potere come cose desiderabili e che io avrei stimato, egli ascoltava, sorrideva e sembrava superbamente indifferente. Ammirava quello che c'era di bello nella natura, nell'arte e nella letteratura, e avrebbe vissuto per quello, diceva, senza preoccupazioni personali. Non pensava minimamente né alla gloria né ad alcun guadagno. Non era abbastanza che una cosa fosse vera e bella? La sua gioia maggiore era di trovare qualcosa che giudicava degno di ammirazione. Il fascino della sua compagnia era nel suo entusiasmo per tutto quanto era nobile e il fascino del suo spirito era nella marcata individualità. Odiava ogni ipocrisia. Quel che mancava alla sua natura era l'interesse per le cose esteriori, per le cose utili. Se capitava che qualcuno dicesse che la religione, la politica, gli affari erano importanti quanto la letteratura e l'arte, lui sbarrava gli occhi con stupore e pietà. Essere un letterato, un artista, soltanto per questo valeva la pena di vivere.²

In città, dunque, preferisce frequentare i salotti degli artisti contemporanei, e in particolare l'atelier dello scultore James Pradier. Qui incontra, oltre che lo stesso Hugo, Louise Colet, con la quale intratterrà una relazione lunga e tormentata, documentata da ciò che rimane di una copiosa corrispondenza.

Nel 1844 abbandona gli studi e fa ritorno a Rouen, a seguito di una crisi legata ad una malattia nervosa - quasi certamente epilessia - che lo accompagnava fin dall'infanzia.

Due anni più tardi, dopo la morte della sorella e del padre, si trasferisce con la madre e la nipote a Croisset. Gustave nutre un affetto considerevole nei confronti della nipote, condivide con lei le sue riflessioni e si occupa della sua educazione. Quando nel 1875, a causa di alcuni problemi lavorativi, Caroline e il marito si troveranno in una situazione economica critica, sarà proprio lo zio ad offrire tutto ciò che possiede per aiutarli. Per vivere, gli resteranno una piccola rendita pagata dalla giovane coppia, e quanto guadagnato con le sue opere.

² C. Commanville, *Souvenirs intimes*, Paris, Ferroud, 1895; trad. it. *Anche mio zio Gustave Flaubert era un letterato*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 24.

Negli anni Settanta, la guerra franco-prussiana scuote particolarmente Flaubert, e lo obbliga a rifugiarsi momentaneamente a Rouen e a lasciare a Croisset i suoi preziosi libri. Poco tempo dopo il loro ritorno a casa, la madre muore.

Pur compiendo diversi viaggi in buona parte d'Europa, Flaubert trascorre il resto della sua vita nella proprietà di Croisset, potendosi dedicare totalmente alla scrittura. Negli anni Quaranta viene pubblicata la prima edizione dell'*Educazione Sentimentale* e inizia la stesura della *Tentazione di sant'Antonio*, opera che vede la sua conclusione più di trent'anni dopo. Entrambi i romanzi verranno quasi interamente riscritti a distanza di anni.

Anche la redazione di *Madame Bovary*, pubblicato per la prima volta nel 1856, non è semplice, così come quella di *Salammbô*, uscito nel 1862. Questi sono solo alcuni dei più celebri titoli di Gustave Flaubert, ma quasi tutto il suo corpus di opere condivide una travagliata, e spesso lunga, elaborazione. Sono di nuovo le memorie di Caroline a rivelarlo in maniera incisiva:

È felice di leggermi la frase che ha appena terminato; assisto, testimone immobile, alla lenta creazione di queste pagine elaborate con tanta fatica. La sera, la stessa lampada ci illumina: io, seduta accanto al grande tavolo, mi occupo di un qualche lavoro d'ago, oppure leggo; lui si dibatte nello sforzo del lavoro; a volte, chino in avanti, scrive febbrilmente, poi si lascia cadere all'indietro, stringe i braccioli della sua poltrona ed emette un gemito, che in certi momenti è quasi un rantolo. Ma all'improvviso la sua voce modula dolcemente, si gonfia, scoppia: ha trovato l'espressione che cercava; e ripete la frase fra sé. Allora si alza vivacemente e percorre a grandi passi lo studio, scandisce le sillabe camminando, è contento: un momento di trionfo dopo un lavoro sfibrante.³

Il coronamento del sofferto legame tra Gustave Flaubert e la parola sembra esplodere in quello che oggi si identifica come il suo stile: una vera e propria creazione, articolata, esatta, pensata e idealmente bella. Sartre, a tal proposito, dirà che, per Flaubert

³ Ivi, p. 45.

«Il senso di ogni parola è l'inerte unità della sua materia»⁴, perché «il senso importa poco: è la materialità verbale che lo affascina»⁵.

Madame Bovary gli assicura il titolo di iniziatore e maestro assoluto del realismo francese. Flaubert diventa lo scrittore scienziato, impersonale, invisibile. Colui che si limita a riprodurre minuziosamente la realtà. Tuttavia, questo non significa che lo stile di Flaubert sia riducibile ad un artificio estetico, manipolato, ornato e vuoto. Dietro le sue parole si cela, in fondo, una necessità. E se anche Flaubert cerca di spogliarsi, almeno ufficialmente e in qualità di scrittore, dalla necessità di esprimere sé stesso, a caratterizzarlo profondamente rimane quella di esprimere qualcos'altro.

Ciò che è certo, è che la sua penna si muove alla ricerca di qualcosa. Se non di sé stesso, del vero. Il solo culto cui sembra piegarsi è quello della verità, che professa e insegue allo stesso momento, fino al termine della sua vita. E il complesso rapporto che intercorre tra lui e la parola riappare a tal proposito, nelle parole di Erich Auerbach, che spiega come «Egli crede che nell'espressione linguistica si riveli anche la realtà dei fatti»⁶.

Il caso vuole che, alla vigilia della sua morte, la nipote riceva una lettera in merito ad un suo lavoro:

Avevo ragione! Ho ricevuto la risposta del professore dell'Orto Botanico, e avevo ragione, perché l'estetica è il vero e perché ad un certo livello intellettuale (quando si ha del metodo) non ci si sbaglia: la realtà non si piega all'ideale, ma lo conferma.⁷

L'8 maggio 1880, Gustave Flaubert muore in seguito ad un'apoplessia.

1.2 *Madame Bovary*

Nell'autunno del 1856, il giornale «La Revue de Paris» pubblica a puntate *Madame Bovary: costumi di provincia*. Soltanto poco più di un mese dopo, il 29 gennaio 1857, il

⁴ J.-P. Sartre, *L'idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*; trad. it. *L'idiota della famiglia: Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, cit., p. 618.

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1946; trad. it. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, p. 260.

⁷ C. Commanville, *Souvenirs intimes*; trad. it. *Anche mio zio Gustave Flaubert era un letterato*, cit., p. 52.

Tribunale correzionale di Parigi ospita un processo nei confronti di Gustave Flaubert, Laurent-Pichat e Auguste Alexis Pillet, rispettivamente editore e tipografo della rivista in questione.

Il romanzo percorre le vicende e l'insoddisfazione di Emma Bovary, che, dopo aver sposato un modesto medico di provincia, assiste allo scontro tra la vita che ha tanto letto nei libri e sognato come sua, e quella che le spetta realmente. La protagonista è accompagnata da un perenne e inestinguibile desiderio dell'altro, che presto la spinge verso un dissesto di infelicità destinato a sfogare in debiti e relazioni extraconiugali, e a esplodere in un tragico finale.

1.2.1 Il processo

Con l'accusa di oltraggio alla moralità pubblica e religiosa e al buoncostume, è proprio lo sguardo che il narratore rivolge alla sua protagonista, a destare sdegno: «L'autore vi mostra così la poesia dell'adulterio, ed io vi chiedo ancora una volta se queste pagine lascive non siano di una immoralità profonda!»⁸, e ancora: «Chi può condannare questa donna? Nessuno. Questa sembrerebbe essere la conclusione del libro»⁹.

La difesa, portata avanti da Marie Antoine Jules Sénard, si rivela essere piuttosto efficace. Emma ora è una vittima, illusa e smarrita, e la sua visione è offuscata da qualcosa che non è in grado di ricevere in maniera adeguata: «Ora, che cosa ha voluto descrivere il signor Gustave Flaubert? In un primo tempo un'educazione al di sopra della condizione in cui la donna è nata»¹⁰. In questo senso, forse Emma è tanto vittima quanto colpevole, perlomeno di essere una donna:

Vorrei dire ancora: il signor Flaubert ha voluto descrivere come la donna invece di adeguarsi alla condizione che le spetta per nascita, anziché contentarsi della vita che le è toccata, viene attirata invece da mille aspirazioni a lei estranee, scaturite da un'educazione troppo al di sopra delle sue possibilità; anziché accettare la sua condizione di moglie tranquilla di un medico di campagna, con il quale trascorrere

⁸ M.P. Saladino, *Processo a Madame Bovary*, Palermo, La Luna edizioni, 1991, p. 36.

⁹ Ivi, p. 48.

¹⁰ Ivi, p. 55.

le giornate; invece di cercare la felicità in casa propria, nella sua unione, la cerca in interminabili fantasticherie [...]¹¹

La storia, di conseguenza, sembra evolvere grazie al motore di un fine, un compito ben preciso, ovvero quello di insegnare qualcosa: «La lettura di questo romanzo spinge ad amare il vizio o incita ad abborrirlo? Una così terribile espiazione non spinge, non esorta forse alla virtù?»¹².

Nonostante l'esito positivo del processo, è possibile che l'arringa di Sénard limiti la base e l'attendibilità del proprio contenuto soltanto alla buona riuscita della difesa. In sostanza, per quanto simili congetture siano di origine delicata e complessa, si può concordare, in maniera più o meno coesa, che l'intento di Flaubert non fosse quello di scrivere una storia sorretta e mossa da una morale.

1.2.2 Dichiarazioni di poetica: reale e realismo

È opportuno specificare, in primo luogo, che anche le dichiarazioni dello stesso Flaubert riguardo *Madame Bovary*, per quanto espresse in maniera piuttosto chiara e categorica, sembrano incappare in alcune contraddizioni.

La prima e più evidente è probabilmente quella che riguarda la natura della storia, che Flaubert, in una lettera a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie del 1857, specifica essere «totalmente inventata»¹³. Tuttavia, la trama del romanzo sembra connessa ad alcuni fatti di cronaca, e ricorda chiaramente una vicenda in particolare, quella di Delphine Delamare. La donna, figlia di un agricoltore e sposa di un ufficiale sanitario di provincia, si è tolta la vita nel 1848, pochi anni prima dell'inizio della stesura del romanzo. Con Emma Bovary condivide gran parte delle sue vicende, come i tradimenti e lo sperpero di denaro, ma anche la presenza di una figlioletta e la morte per avvelenamento. Una certa corrispondenza si riscontra anche con altre personalità. Il marito di Delphine, Eugène Delamare, era stato un allievo del padre di Flaubert. Inoltre, gli amanti della donna sono stati identificati in Louis Campion Road e Narcisse Bollet,

¹¹ Ivi, p. 56.

¹² Ivi, p. 121.

¹³ F. Rella, *L'opera e il suo doppio: dalle lettere*, Roma, Fazi Editore, 2006, p. 206.

rispettivamente un proprietario terriero e un giovane studente di legge, esattamente come Rodolphe Boulanger e Léon Dupuis, i due amanti di Emma nel romanzo.

Gustave Flaubert è considerato, specialmente grazie a questa pubblicazione, un capostipite del realismo francese. Il concetto di realismo in letteratura è forse uno dei più sfuggenti e discussi, ma, in questo caso, è lo stesso scrittore ad esprimersi a riguardo. Flaubert dichiara apertamente l'intenzione di lasciare che a guidare la sua scrittura sia l'impersonalità. Un'obiettività descrittiva distaccata, vigile e invisibile. Questo emerge in maniera evidente nella dedizione che egli adotta negli atti di descrizione. Luoghi, ambienti, abiti e oggetti vengono esplorati e indagati scrupolosamente, scovandone i più accurati dettagli e raccontandoli allora con quel suo inconfondibile stile, tanto adornato e complesso. Erich Auerbach, in *Mimesis*, consacra a Flaubert, in particolare rispetto a Stendhal e Honoré de Balzac, la capacità di apportare al realismo moderno un'innovazione di grande interesse. Oltre a saper raccontare in maniera obiettiva il fatto quotidiano e a calarlo rigorosamente all'interno di una precisa epoca storica, Flaubert si dimostra in grado di astenersi completamente dall'esprimere giudizi e opinioni, e, proprio riponendo assoluta fiducia nel linguaggio stesso, si limita a raccontare e fotografare quello che accade. Fondamentale è anche il rapporto che si crea con il quotidiano, e più precisamente con gli oggetti, che «riempiono completamente lo scrittore»¹⁴ e grazie ai quali «egli dimentica sé stesso»¹⁵ perché «il suo cuore gli serve soltanto a sentire quello degli altri»¹⁶.

L'impersonalità e la descrizione minuziosa non vanno, però, a svuotare il romanzo e i suoi personaggi dai tratti del sentire, e anzi, l'innovazione risiede proprio nel modo in cui questi emergono. Infatti, è attraverso tutti gli elementi del quotidiano e le loro descrizioni che Flaubert esprime sentimenti, pensieri ed emozioni, rinunciando alla loro esposizione diretta. Questo passo di *Madame Bovary* si presta efficacemente a esemplificare il punto:

Ma era soprattutto all'ora dei pasti che a lei sembrava di non poterne più, in quella stanzetta al pianterreno con la stufa che fumava, la porta che cigolava, i muri che

¹⁴ E. Auerbach, *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*; trad. it. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, cit., p. 261.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

trasudavano, le mattonelle umide; era come se tutta l'amarezza dell'esistenza le venisse servita su un vassoio, e zaffate di disgusto venissero su dal fondo della sua anima insieme al fumo del bollito. Charles mangiava lentamente; lei sgranocchiava qualche nocciola oppure, appoggiata sui gomiti, si divertiva a tracciare righe nella tela cerata con la punta del coltello.¹⁷

Il compito di rivelare Emma al lettore è affidato a ciò che la circonda, e per quanto le pareti della sua casa e le vivande le stiano attorno, riescono, in qualche modo, a raccontare alla perfezione ciò che risiede dentro di lei.

Gli oggetti si rivelano in grado di raccontare anche ciò che i personaggi sono, da dove arrivano e qual è il loro posto nel mondo. Un esempio emblematico è quello del berretto del piccolo Charles Bovary, nella scena d'apertura del romanzo. Il copricapo che continua a cadere dalle sue mani è eloquente, descrive le difficoltà di chi lo indossa, è «uno di quei miserabili oggetti che nella loro muta bruttezza hanno la stessa espressione profonda del muso d'un imbecille»¹⁸.

Dunque, è così che Flaubert riesce ad esprimere. Sotto questo punto di vista, il risultato è coerente con le sue dichiarazioni e con le risposte della critica, che non può astenersi dal considerarlo uno scrittore realista.

Alla luce di tutto questo, risulta, allora, molto difficile leggere *Madame Bovary* seguendo il filo conduttore di una morale finale. Se si può definire questo romanzo come immorale, non lo si deve fare in virtù dei vizi e della lascività che racconta, quanto piuttosto utilizzando il termine proprio per designare la totale mancanza di una morale di insegnamento. La fine di Emma Bovary non è il suo destino e la sua morte non è la sua punizione. Secondo la visione prettamente realista che si tende a deputare a Flaubert, le sorti della protagonista non sono altro che la diretta conseguenza delle sue azioni. Azioni che Flaubert si limita a riportare fedelmente, escludendo il giudizio sia dalle parole del romanzo, che dal suo esito. Tuttavia, la questione potrebbe rivelarsi molto più complessa.

La prima criticità riguarda una sottile contraddizione. Innanzitutto, leggere un finale così tragico come la mera conseguenza di un dato modo di vivere e sentire, significherebbe inevitabilmente assegnare a quest'ultimo una valutazione, certo non

¹⁷ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*, Paris, La Revue de Paris, 1856; trad. it. *Madame Bovary*, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 61.

¹⁸ Ivi, p. 4.

considerandolo apertamente sbagliato, ma perlomeno deleterio: una lettura che si schiude alla presenza di un giudizio. In secondo luogo, e di conseguenza, si potrebbe pesare questo modo – viste le sue ripercussioni – come qualcosa di sconsigliato, e qui l’apertura si rivolgerebbe ad una morale. Insomma, si rischia di cadere in un’esegesi che delinea il romanzo proprio attraverso i due attributi dai quali si sta cercando di liberarlo.

Scendendo più in profondità, la questione apre un dibattito anche a livello umano. Lo sguardo impersonale del narratore non sembra essere d’aiuto per sviluppare una riflessione attorno ai pensieri e alle azioni della protagonista, complice la percezione di “filtro” che la narrazione in terza persona tende a creare. Tuttavia, prendere le distanze dall’opinione e dal giudizio significa anche tentare di esprimere in maniera limpida quello che accade anche all’interno dei personaggi. Flaubert presenta i gesti di Emma, ma non trascurava le sue sensazioni e le sue riflessioni, e certamente non trascura chi e cosa le sta attorno. Forse è proprio questo uno dei principali attributi realisti del romanzo: per rappresentare davvero realisticamente un essere umano, Flaubert non ha dimenticato di dedicare sufficiente spazio a ciò che lo circonda. Non si è limitato a tratteggiare Emma nel suo intimo e nel suo ritiro, ma ha disegnato chiaramente anche suo marito, i suoi amanti, i compaesani e il paese stesso, i dettagli e le vedute dell’ambiente circostante, e ancora, i fatti e le vicissitudini della sua epoca. La conseguenza – opinabile nel suo intento originario, ma molto meno nella sua riuscita – è che il realismo di *Madame Bovary* non trova voce soltanto nelle descrizioni minuziose del mondo, ma anche nel ruolo che questo ha nei confronti di chi lo abita. Sotto questo punto di vista, allora, presupporre che Flaubert assegni ad Emma e alle sue azioni la responsabilità della sua fine, rischia di defluire in un’interpretazione superficiale e, paradossalmente, poco realista.

Come alcuni approcci sociologici mettono in evidenza – si pensi all’*Actor-Network Theory* di Bruno Latour¹⁹, la realtà difficilmente riesce ad isolare il soggetto e le sue azioni, e comprende, piuttosto, il modo in cui molti e diversi elementi possono contribuire alle azioni di una persona, che, a loro volta, possono avvenire in maniera più o meno cosciente.

¹⁹ B. Latour, B. (2005), *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*, Oxford University Press, 2005.

P. Volonté, Il contributo dell’Actor-Network Theory alla discussione sull’agency degli oggetti in *Politica & Società*, 1/2017, pp. 31-58.

Nonostante il realismo ottocentesco in cui si colloca Flaubert sia costellato di differenze e definizioni ambigue, si possono individuare due conseguenze dirette di questo nuovo modo di trattare la realtà. Da un lato, alcuni romanzi ottocenteschi lasciano trapelare una sentita critica al vicino romanticismo. Emma Bovary è una lettrice incosciente, ossessionata da libri dove brulicano idealizzazioni e fantasticherie mosse dall'immaginazione romantica e melodrammatica, e sarà proprio quest'illusione a tenere le redini della sua vita e della sua fine. Flaubert, in questo modo, prende le distanze dalla letteratura romantica e dai suoi eroi, e dà voce alla semplicità del dimesso. Dall'altro lato, l'attenzione che il romanzo ottocentesco dedica agli umili non ha niente a che vedere con l'idealismo di una loro eventuale rivalsa o santificazione.

1.2.3 Un libro sul niente

Sono numerose le lettere in cui Flaubert esprime l'astio nato nei confronti della sua creazione, sviluppando, attraverso l'attenzione al quotidiano, un vero disgusto nei confronti dei suoi argomenti e dei suoi personaggi, che arrivano a ripugnarlo.²⁰ Per quanto la causa personale sia di difficile conferma, è inevitabile individuare la radice del fenomeno nelle stesse intenzioni che stanno alla base dell'opera. L'autore vuole scrivere – e descrivere – una storia in quanto tale, priva di slanci eroici e vicende straordinarie, un libro privo di soggetto, «o in cui il soggetto almeno sarebbe pressoché invisibile, se questo è possibile»²¹, un «libro su nulla»²².

Questa formula, così incisiva e significativa, si deve allo stesso autore, che ha descritto in questo modo il disegno all'origine del romanzo. È probabile che una sua lettura superficiale e letterale abbia contribuito a formare la credenza – errata – che il complesso stile di Flaubert sia l'unica entità all'interno della quale accade qualcosa. È chiaro, invece, che *Madame Bovary* offre una trama piuttosto fitta di avvenimenti, il punto è un altro: ciò che accade, spesso è destinato soltanto a sé stesso. Gli eventi non sono significativamente concatenati in virtù di un destino teleologico e non hanno nulla a che vedere, ad esempio, con i passi mirati e propedeutici del romanzo di formazione. Non

²⁰ F. Rella, *L'opera e il suo doppio: dalle lettere*, cit., p. 178.

²¹ *Ivi*, p. 122.

²² *Ibidem*.

avviene alcun cambiamento simbolico conseguente. *Madame Bovary* è un romanzo sul niente perché la vita stessa non è niente.

1.2.4 Il narratore

Quanto al narratore, è opportuno partire da un presupposto e tenerne diligentemente conto. Per quanto il rapporto tra autore e narratore sia problematico, articolato e dibattuto, una storia ha una precisa origine. Certo, considerabile poliedrica e multiforme, in quanto propria dell'essere umano, ma pur sempre appartenente a qualcuno. In questo senso, l'intenzione di svanire totalmente dietro – o dentro – al calco del narratore, potrebbe sembrare una sorta di impresa. Cercare una risposta univoca sulla sua probabilità di riuscita, è, forse, tanto complicato quanto vano. Viceversa, è interessante notare la posizione che sembra assumere Gustave Flaubert.

Nonostante l'apparente drasticità delle sue dichiarazioni di poetica riguardo il culto dell'impersonale, il narratore di *Madame Bovary*, in un punto preciso, turba il ritmo della lettura in maniera singolare. Il romanzo si apre con l'arrivo di Charles Bovary in un'aula di collegio, e la prima frase è retta da un soggetto narrante posto alla prima persona plurale. La descrizione dell'ambiente circostante e dei personaggi prende piede, e, quasi senza che il lettore se ne accorga, il narratore comincia a condividere informazioni che quel "noi" – che, presumibilmente, poteva dar voce a uno dei compagni di classe – non avrebbe potuto conoscere, oppure ad esporle in una maniera troppo distaccata da quello che poteva essere il suo punto di vista. È così che subentra l'invisibilità del narratore, e, pagina dopo pagina, *Madame Bovary* inizia ad essere raccontato attraverso una narrazione esterna.

Analizzato in rapporto al binomio autore-narratore, questo fatto rivela qualcosa. In un saluto fugace, il narratore fa la sua apparizione, accoglie il lettore, e lo avvicina alla scena e a chi ne fa parte, e poi si dissolve.

La possibilità che si tratti di un errore è stata esclusa in maniera piuttosto concorde dalla critica, e il ruolo di questo narratore rappresenta un elemento di grande interesse.

Da un certo punto di vista, quel "noi" sembra quasi apparire a testimonianza del ritiro – conscio – dell'autore, in un passo indietro a palmi alti, che denota la sua presa di distanze. Si potrebbe azzardare a leggere in questo gesto l'accettazione di quella sfida, di

quell'impresa appena citata. Dall'altro, è interessante notare anche come la vicinanza compaia proprio quando l'attenzione è rivolta a Charles Bovary. Il narratore porta il lettore in quell'aula, gli presenta Charles – da molto vicino – e prosegue a disegnarne una piccola biografia, dando quasi l'impressione che sia lui il protagonista, come in una confessione ancora, almeno in parte, sentita. Si potrebbe ipotizzare, dunque, che non sia casuale il fatto che l'allontanamento definitivo del narratore – forse simbolo della rinuncia a disegnarla da vicino – culmini proprio quando l'attenzione si sposta sulla vera protagonista: Emma Bovary.

1.3 Emma Bovary

In *Capire il cuore altrui*, Antonella Lattanzi azzarda un'interpretazione a detta sua improbabile, ma sicuramente considerevole e profonda. Il già citato berretto di Charles Bovary, nella scena iniziale, viene descritto come un capo di «genere misto»²³, composto da «tutte le fogge e quindi nessuna»²⁴. Nell'impossibilità di descrivere il copricapo, la scrittrice legge l'impossibilità di rappresentare Emma, che «è, come tutte le persone, inconoscibile»²⁵. Suggestivo, ma non per questo irragionevole; forse, non è un caso il fatto che il copricapo continui a scivolare via dalle mani di Charles.

1.3.1 Tre e più volti

Se la prima criticità riguardo le dichiarazioni di Flaubert si individua nella trama del romanzo, la sua protagonista potrebbe rappresentare la seconda. Nonostante Flaubert non voglia ammettere «un solo movimento, né una sola riflessione dell'autore»²⁶, perché «la passione non fa i versi. E più si è personali, più si è deboli»²⁷, anche Emma Bovary non sembra potersi svincolare da uno stretto rapporto con la realtà, e in particolare con quella del suo creatore. Delphine Delamare le ha prestato la sua storia, ma anche quello che Emma porta dentro di sé sembra trovare la sua origine in qualcuno di ben preciso.

²³ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 4.

²⁴ A. Lattanzi, *Capire il cuore altrui: Emma, Flaubert e altre ossessioni*, Milano, HarperCollins, 2024, p. 154.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ F. Rella, *L'opera e il suo doppio: dalle lettere*, cit., p. 125.

²⁷ *Ivi*, p. 144.

Una prima identificazione è sorta, inevitabilmente, con Louise Colet. Sposata con il musicista Hippolyte Colet, era l'amante di un filosofo, Victor Cousin, e con Flaubert vivrà una relazione complicata e burrascosa, spezzata e alternata tra gli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento. Le loro lettere, a tratti, sembrano testimoniare l'attenta osservazione e indagine che Flaubert attua in vista della fabbricazione di Emma Bovary. Lo scrittore sembra trovare in Louise alcuni tratti calzanti, e, senza esitare troppo, le pone anche delle domande ben mirate. Un esempio inequivocabile è quello citato da Dacia Maraini in *Cercando Emma*, riguardo una lettera che Flaubert invia a Louise il 3 marzo del 1852: «Sono due giorni che cerco di entrare nei sogni di una ragazzina»²⁸. Così procede, senza indugio, a chiederle i «particolari precisi»²⁹ necessari a descrivere i primi guizzi – volubili, frivoli – che avvengono nella mente di Emma.

È forse più contorto, ma non meno evidente, lo stretto rapporto che intercorre tra Emma Bovary e lo stesso Flaubert.

1.3.2 Dietro l'io di *Madame Bovary c'est moi*: noia, desiderio, attesa

«Ho in me, al fondo di me, un *embêtement* radicale, intimo, acre, incessante che mi impedisce di gustare alcunché e che mi riempie l'anima tanto da farla crepare. Riappare a ogni occasione, come le carogne rigonfie dei cani che riaffiorano dall'acqua malgrado le pietre che avevano loro attaccato al collo per annegarli»³⁰. Queste sono le parole che Flaubert recita in una lettera a Louise Colet. Eppure, troverebbero facilmente spazio tra le pagine di *Madame Bovary*.

Emma si stanca presto. Di Charles, della vita matrimoniale e della novità che le offre il trasferimento a Yonville. E anche se i suoi amanti non sembrano annoiarla in egual modo, è comunque in grado di scordarli, se sollecitata da altro. Tuttavia, si tratta di qualcosa di ben più complesso di un misero salto “chiodo scaccia chiodo”: lei stessa è colma di domande, e la sua vera disgrazia è che, affacciata alla finestra, la notte, cerca le risposte soltanto nell'irraggiungibilità dell'orizzonte. Insomma, a caratterizzarla – e distruggerla – oltre la noia, è qualcos'altro: il desiderio.

²⁸ D. Maraini, *Cercando Emma: Gustave Flaubert e la signora Bovary: indagini attorno a un romanzo*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001, p. 36.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ F. Rella, *L'opera e il suo doppio: dalle lettere*, cit. p. 61.

Emma Bovary brama sempre qualcos'altro. Aspira solo a ciò che non ha, oppure che non ha più. «Più le cose si trovavano a portata di mano, più il suo pensiero si distoglieva da esse»³¹.

Allo stesso modo, anche lo stesso Flaubert sembra soffrire: «Con che occhio disperato miro le vette di quelle montagne su cui il mio desiderio vorrebbe salire!»³². Così sente Flaubert, così esiste Emma: costretta tra il vento dei suoi impeti e il fango della sua esistenza, sfibrata da un vuoto incolmabile.

La conseguenza di un sentimento simile non può che essere l'attesa: «Eppure il fondo della sua anima custodiva l'attesa di un evento. Come i marinai in difficoltà, trascinava nella solitudine della vita occhiatae disperate, in cerca di una vela bianca nelle nebbie di un orizzonte sempre più lontano»³³. E se una tale noia e un desiderio così logorante sono difficili da incasellare, l'attesa è forse il vero tratto in grado di avvicinare Emma Bovary a tutti: «Va a vivere con lui a Tostes, pensando che adesso, finalmente, cominci la vita. E invece la vita non comincia mai. Non siamo tutti così? Non siamo tutti convinti che il meglio debba ancora venire? O meglio, non speriamo tutti che la vita debba ancora cominciare?»³⁴.

Gustave Flaubert ha deliberatamente lasciato traccia delle sue contraddizioni. Da un lato, il celebre *Madame Bovary c'est moi* può davvero reggersi sulla confessione che, nonostante le dichiarazioni, la sua protagonista contenga in sé le tracce del suo creatore. Dall'altro, tuttavia, è probabile che valga la pena scendere più in profondità. Certo, Emma sorregge il peso della noia e del desiderio di Flaubert, ma porta con sé anche i tratti di Louise Colet, la vita e il destino di Delphine Delamare e l'attesa di qualsiasi altro essere umano. Ed è necessario scendere ancora un ultimo gradino.

Emma sarà l'ultima vittima di sé stessa. Quanto agli altri, per tutto il corso del romanzo non fa che scivolare dalle loro mani. Sfugge al lettore, e allo stesso Flaubert: questo è il punto. *Madame Bovary* vuole nascere come un libro sul niente, ma finisce per essere un libro sul tutto, e, nonostante le contraddizioni formali, non si può negare che il risultato sia quello di un romanzo estremamente vero: dietro quel *moi* – e dietro la signora Bovary - si cela semplicemente l'essere umano, in tutta la sua ineffabilità e impossibilità

³¹ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 54.

³² F. Rella, *L'opera e il suo doppio: dalle lettere*, cit. p. 129.

³³ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 58.

³⁴ A. Lattanzi, *Capire il cuore altrui: Emma, Flaubert e altre ossessioni*, cit., p. 82.

di essere conosciuto. E così, capire com'è nata Emma Bovary è tanto semplice quanto è impossibile capire chi lei sia davvero.

Flaubert rappresenta gli individui in un mondo che si articola anche attraverso le convenzioni sociali, e *Madame Bovary* è un romanzo che, a suo modo, dà prova di un certo lavoro di conciliazione tra *self* e ruoli sociali, attraverso l'osservazione di aspetti come la costruzione dell'identità attraverso l'apparenza, i gusti e le relazioni.

Proprio le interazioni sociali saranno materia di studio per lo scritto sociologico *La vita quotidiana come rappresentazione* di Erving Goffman, che le indaga in maniera sistematica nei loro aspetti di strutturazione attraverso rituali e convenzioni, con particolare attenzione alla gestione dell'impressione da parte degli individui.

Lo studio di questo saggio può essere utile per comprendere meglio il tipo di società che Flaubert mette in scena, e ne consente un'interpretazione, secondo un'indagine attorno all'individuo, al suo punto di vista e ad alcune dinamiche sociali.

Capitolo Secondo

Erving Goffman e la rappresentazione del sé nella vita quotidiana

Erving Goffman è stato un sociologo canadese vissuto nel Novecento. Nato a Mannville nel 1922, nel corso degli anni Quaranta si trasferisce negli Stati Uniti per completare gli studi presso l'Università di Chicago, il cui dipartimento di sociologia è, all'epoca, ricco di spunti e personalità innovative. Il contesto di riferimento è quello di un ateneo che costituisce una sorta di contrappeso a quelli di Harvard e della Columbia, orientati verso la sociologia funzionalista. Chicago ospita più situazioni, tra cui quella dei lasciti relativi alla sociologia urbana degli anni Venti e il gruppo del sociologo Everett Hughes, che inizia a lavorare empiricamente attorno al filone della psicologia sociale di George Herbert Mead.

Il ruolo del rapporto con Hughes ricopre un certo rilievo, in quanto Goffman sembra aver da qui attinto per sviluppare la sua tecnica di ricerca. Gli studi di Hughes manifestano una precisa tendenza, ovvero quella di indagare i meccanismi sociali sottesi a un certo tipo di situazione attraverso una «maliziosa confusione tra alto e basso della scala sociale»³⁵, e cioè analizzando uno stesso tema – nello specifico, legato all'occupazione lavorativa - all'interno di differenti tipologie professionali, escludendo qualsiasi differenziazione di carattere gerarchico. Questo sembra ritrovarsi nel modo in cui Goffman spesso estrapola un'espressione o un modello da un dato ambito e li applica ad un contesto differente, attuandone un'analisi in chiave quasi metaforica.

Tra i suoi contributi compare la messa a punto di un modello analitico, conosciuto come il modello drammaturgico, molto utilizzato nelle scienze sociali e del quale Goffman rende conto approfonditamente nell'opera *La vita quotidiana come rappresentazione*.

Pubblicato in una prima edizione nel 1956 e poi ampliato e completato nel 1959, indaga le relazioni sociali e gli individui nei loro processi rituali, attraverso una metafora riconducibile agli elementi e alle modalità della rappresentazione teatrale.

³⁵ P.P. Giglioli, introduzione in E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, Garden City, New York, Doubleday, 1959; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969, p. XII.

Il testo si basa sull'idea che la vita sociale sia come una rappresentazione teatrale, dove ogni individuo cerca di controllare l'impressione che gli altri formano su di lui. Tuttavia, questo assunto non vuole suggerire che le persone siano necessariamente false o ingannevoli, ma è indirizzato a sottolineare come l'interazione sociale richieda sempre una forma di gestione dell'impressione, necessaria a mantenere la coesione sociale e il senso del sé.

Si tratta di una teoria completa dell'interazione sociale che ha influenzato profondamente la sociologia, la psicologia sociale e gli studi sulla comunicazione, fornendo strumenti concettuali ancora oggi utilizzati.

Il volume è suddiviso in sei capitoli che esplorano le componenti, le dinamiche e gli effetti della rappresentazione del sé. Goffman approfondisce il ruolo degli attori sociali e del pubblico all'interno delle rappresentazioni, sia quando i primi operano autonomamente, sia quando realizzano la rappresentazione collaborando con altri attraverso un lavoro di *équipe*, prestando attenzione anche alle funzioni dell'ambito territoriale e degli spazi. Infine, il sociologo approfondisce tutto ciò che riguarda il controllo dell'impressione e le possibili incongruenze legate ai ruoli degli attori, tenendo conto delle implicazioni relative ai tipi di comunicazioni che potrebbero contraddire il personaggio.

Il modello drammaturgico goffmaniano verrà qui analizzato e, successivamente, applicato al romanzo di Gustave Flaubert per osservare la dimensione della costruzione identitaria rappresentata dall'autore attraverso le vicende di Emma Bovary, un personaggio particolarmente drammatico e articolato.

2.1 La definizione della situazione

All'interno di un'analisi dell'interazione articolata secondo la metafora drammaturgica, i protagonisti del mondo diventano degli attori, e come tali, si esibiscono davanti ad un pubblico. Tutto ciò che l'attore comunica – in maniera più o meno diretta e conscia – a coloro con cui interagisce, contribuisce a creare quella che Goffman denomina la «definizione della situazione»³⁶.

³⁶ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, Garden City, New York, Doubleday, 1959; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969, p. 19.

L'attore, da un lato, definisce la situazione attraverso una presentazione proiettiva di ciò che ha intenzione di comunicare e di come ha intenzione di farlo. Dall'altro lato, il pubblico concorre alla definizione della situazione tramite la propria reazione alla prestazione dell'attore.

Si potrebbe dire che la definizione di una situazione è in gran parte mantenuta in asse per mezzo di una particolare intesa tra i partecipanti, il cui risultato viene designato da Goffman come «consenso operativo»³⁷. Questo riconosce a ciascun individuo il diritto di provare a stabilire le proprie regole per ciò che riguarda i soggetti e gli argomenti che godono di una diversa considerazione tra lui e gli altri presenti. L'individuo tende, a sua volta, a impegnarsi nel permettere che gli altri operino allo stesso modo, al fine di scongiurare eventuali conflitti in merito alla definizione della situazione.

In questo modo, si pongono le basi anche per una linea di reazione, che il pubblico può così identificare e seguire, comprendendo sia le aspettative dell'attore, che le proprie nei suoi confronti. È proprio a partire da questi presupposti che, nel corso dell'interazione, potranno presentarsi tutti i ritocchi del caso.

Le informazioni relative a un individuo non si limitano a ciò che egli sceglie di proiettare, e il pubblico può attingere da alcuni «strumenti segnici»³⁸ per ricavarle. Da un lato, questi sono rappresentati da tecniche di associazione, mediante le quali gli osservatori possono sfruttare interazioni passate avvenute con individui simili a quello in questione. È importante notare, in questo caso, il rischio di impiegare eventuali stereotipi, relativi, ad esempio, alla presenza di una sorta di corrispondenza tra un dato ambito sociale e «i suoi» individui. Un'associazione si presenta anche nel caso in cui gli osservatori conoscano già l'attore e tendano a prevedere la sua condotta sulla base delle sue caratteristiche psicologiche. Dall'altro lato, in genere è presente una serie di informazioni ricavabili da quella sfera comunicativa che, tendenzialmente, si riconosce come inconscia. Goffman ne parla in relazione a quella che chiama «espressione lasciata trasparire»³⁹, che sarebbe diversa da quella assunta in maniera intenzionale per via del fatto che sembra lavorare attraverso azioni non direttamente indirizzate a comunicare l'informazione principale. Questo fattore, in realtà, può – e tende a – essere sfruttato in maniera considerevole, sia dagli osservatori – appunto, per scovare informazioni relative

³⁷ Ivi, p. 20.

³⁸ Ivi, p. 11.

³⁹ Ivi, p. 12.

all'attore, anche in conflitto con ciò che egli sta cercando di definire – sia dall'attore stesso, che può utilizzare questo tipo di espressività come canale di comunicazione conscia.

È poi fondamentale tenere a mente che molti fattori di notevole importanza sono destinati a rimanere fuori dall'interazione. Di conseguenza, gli osservatori «non potranno sottrarsi del tutto alla necessità di agire sulla base di deduzioni»⁴⁰. Anche per questo, Goffman consacra alla definizione proiettata un carattere di tipo morale:

La società è organizzata sul principio che qualsiasi individuo che possieda certe caratteristiche sociali ha il diritto morale di pretendere che gli altri lo valutino e lo trattino in modo appropriato. Esiste un secondo principio connesso a questo, e cioè che un individuo il quale implicitamente dichiara di avere certe caratteristiche sociali dovrebbe in effetti essere ciò che pretende di essere. Di conseguenza, quando un individuo proietta una definizione della situazione, e perciò implicitamente o esplicitamente afferma di essere persona di un certo tipo, automaticamente compie una richiesta morale nei confronti degli altri, obbligandoli a valutarlo e trattarlo nel modo in cui le persone del suo tipo hanno il diritto ad essere trattate.⁴¹

All'interno della definizione di una situazione, ognuno ricopre un ruolo dotato di una certa influenza. Dunque, malgrado secondo il modello drammaturgico le funzioni dei soggetti chiamati a partecipare siano diverse, tutti gli individui che prendono parte ad un'interazione sociale operano, prima di tutto, in qualità di attori.

2.2 Attori sociali

Si potrebbe dire che – almeno in una situazione ottimale - gli osservatori tendono a operare secondo concessione e gli attori secondo fiducia. Una forma di concessione si presenta quando si mette in atto il consenso operativo, ma anche – e soprattutto - quando si accetta di dar credito a ciò che l'attore sta interpretando. Quest'ultimo ripone fiducia tanto nelle persone che ha davanti, quanto nella rappresentazione stessa. In primo luogo, «Quando un individuo interpreta una parte, implicitamente richiede agli astanti di

⁴⁰ Ivi, p. 13.

⁴¹ Ivi, p. 23.

prendere sul serio quanto vedranno accadere sotto i loro occhi»⁴². Questo principio, vicino alla sospensione dell'incredulità e al patto narrativo teatrale-letterario, è assimilabile al principio della sospensione del dubbio, di natura fenomenologica, di Edmund Husserl, successivamente applicato al mondo sociale da Alfred Schütz. In questi contesti si pone l'accento sull'importanza dei significati condivisi, dell'intersoggettività e dei processi di costruzione e mantenimento di una realtà sociale condivisa. È interessante riflettere su come, anche nella vita quotidiana, esista il rischio di una rottura che faccia diventare consapevoli gli attori sociali della natura costruita delle situazioni che stanno vivendo⁴³.

In secondo luogo, l'attore ripone fiducia anche nell'impressione di realtà che sta cercando di esibire. Da qui, Goffman distingue gli «attori sinceri»⁴⁴, convinti della loro impressione, da quelli «cinici»⁴⁵.

Un caso di particolare interesse riguarda la possibilità che l'attore sia talmente implicato all'interno della rappresentazione, da convincersi che ciò che sta presentando sia l'assoluta realtà. Si tratta di una dinamica complessa, alla quale Goffman risponde con una citazione illuminante di Robert Ezra Park, che compare in *Race and Culture (1950)*:

Probabilmente non è un caso che la parola «persona» nel suo significato originale, volesse dire maschera. Questo implica il riconoscimento del fatto che ognuno sempre e dappertutto, più o meno coscientemente, impersona una parte... È in questi ruoli che ci conosciamo gli uni gli altri; è in questi ruoli che conosciamo noi stessi. [...] Questa maschera rappresenta il concetto che ci siamo fatti di noi stessi, [...] il nostro vero «io», l'io che vorremmo essere.⁴⁶

Una buona parte degli esseri umani sembra essere accomunata da una certa tendenza, che prevede l'inclinazione a pensare che esista un vero «io» sul fondo di ognuno. Questo è spesso concepito come una presenza da disvelare, liberare e scoprire nel corso della propria vita. La conseguenza è una valutazione delle esperienze che le misura sulla base di quanto queste siano in grado di tirarlo fuori o di operare in maniera

⁴² Ivi, p. 29.

⁴³ A. Schütz, *Le realtà multiple* in W. James & A. Schütz, *Le realtà multiple e altri scritti*, Pisa, ETS, 2005.

⁴⁴ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 30.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 31.

contraria, mortificandolo e ingabbiandolo ulteriormente. Da un certo punto di vista, questa idea conferisce un valore ammirevole all'essere – e all'essenza – di ognuno, che diventa, in qualche modo, un vero e proprio tesoro da scovare. Tuttavia, seguendo questa logica in maniera stretta, si rischia di non contemplare il cambiamento attivo come opzione, a meno che questo non venga privato di una relazione con una certa facoltà di scelta, e, di conseguenza, ricondotto ad una precisa e immutabile strada da percorrere.

Riflettendo attorno al modo in cui l'individuo tende a presentarsi, seppur attraverso una rappresentazione premeditata, e guidata da veri e propri gesti rituali, Goffman non imputa all'attore sociale le colpe di menzogna o finzione, almeno per quanto riguarda il principio generale dell'interazione sociale, senza entrare nel merito delle strategie di rappresentazione, che possono certo diventare fuorvianti. Si tratta di un punto di vista sull'io che non lo considera come un'entità predisposta, ma che, invece, ne ammette aspetti di costruzione sociale. In alcuni passaggi, Goffman sembra presupporre una sorta di io strategico; tuttavia, la logica complessiva della sua teoria suggerisce che anche questo io è una costruzione sociale⁴⁷, un prodotto dell'interazione, piuttosto che il suo fondamento. Ciò non significa negare l'esperienza soggettiva dell'*agency*, ma riconoscere che anche questa esperienza è socialmente costituita.

È sempre nel non-giudizio – e nella non-colpa - che Goffman presenta anche le qualità teatrali della rappresentazione, sottolineando la tendenza che gli individui manifestano ad accentuare teatralmente ciò che fanno in presenza di terzi. Tuttavia, può accadere che un individuo in grado di svolgere correttamente un dato compito, non disponga anche delle capacità o del tempo di palesare agli altri ciò che mette in atto, sfociando in una sorta di dilemma espressione-azione⁴⁸. La conseguenza è spesso quella di impegnarsi maggiormente solo in determinate *routine*⁴⁹, ovvero tutti quei possibili sistemi di azione costruiti e predisposti in vista di una data rappresentazione.

L'attore si presenta agli altri munito di un certo corredo espressivo di facciata, rappresentata da vari elementi fisici ed esteriori – ad esempio l'aspetto e il vestiario, ma anche l'atteggiamento stesso - e sociali, come i contrassegni di rango. A tal proposito,

⁴⁷ P. L. Berger & T. Luckmann, *The social construction of reality*, New York, Anchor Books, 1966; trad. it. *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, il Mulino, 1969.

⁴⁸ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 45.

⁴⁹ Ivi.

Goffman presenta una differenziazione tra «apparenza»⁵⁰ e «maniera»⁵¹, che non sempre operano in coerenza l'una con l'altra. Mentre la prima segnala l'effettivo status attuale dell'attore, la seconda svolge la funzione di indicare il ruolo che egli è convinto di occupare nell'interazione. Ciò che è rilevante, è il fatto che, in genere, ogni ruolo sociale sembra essere dotato di una relativa facciata. Di conseguenza, un individuo che sceglie di ricoprire e rappresentare un dato ruolo, può spesso ritrovarsi in una situazione che gli presenta, se ne è a conoscenza, una sorta di prospetto associato. Alla luce di questo, conoscere un certo repertorio di facciate diventa utile, sia per potersi adeguare a quante più possibili situazioni, sia per sapere come reagire quando le si vedono rappresentate da altri.

L'esito di quanto detto provoca un certo tipo di idealizzazione dell'impressione offerta, che, ancora una volta, Goffman non biasima, in quanto presentarsi con queste migliorie può essere il punto di partenza dal quale gli individui migliorano effettivamente loro stessi. Va, tuttavia, specificato che questo tipo di approccio non spoglia certo l'individuo delle sue macchie umane. Il binomio situazione-facciata contribuisce a regolare la stessa organizzazione sociale, in quanto la rappresentazione tende a mettere in evidenza anche i principi e valori propri della società di riferimento. Di conseguenza, è naturale che, per presentarsi come parte di un determinato stile sociale, alcuni comportamenti siano obbligatori da esibire, e altri siano da evitare. Tuttavia, può succedere che una parte di questi ultimi modi di agire, considerati inadeguati in determinate circostanze, possano essere vantaggiosi per l'attore, il quale, allora, procederà a metterli in atto solo quando non si troverà in presenza di terzi. Goffman elenca queste dissonanze tra apparenza e realtà, che spaziano dai «piaceri segreti»⁵² a dinamiche più complesse, come rendere visibile soltanto il buon risultato di qualche "lavoro sporco", «dare l'impressione di aver avuto motivi ideali per procurarsi il ruolo»⁵³ oppure provare a nascondere l'effettivo sforzo che ha preceduto il risultato della rappresentazione.

Il rapporto che intercorre tra un attore e il proprio ruolo può svilupparsi fino a fondere, in qualche modo, i due elementi. In questo senso, sia l'attore, sia il pubblico

⁵⁰ Ivi, p. 36.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 55.

⁵³ Ivi, p. 58.

possono convincersi che l'attore sia soltanto ciò che sta rappresentando. Può, così, presentarsi la tendenza ad attribuire una notevole unicità all'interazione in questione, e si può verificare la situazione della «segregazione del pubblico»⁵⁴, all'interno della quale l'individuo cerca di rappresentare davanti ad un certo pubblico soltanto una precisa rappresentazione.

Questo fattore apre la riflessione attorno all'importanza del controllo dell'espressione, in quanto, durante una rappresentazione, possono emergere dei gesti involontari, in grado di mettere in discussione l'armonia alla quale si aspira definendo la situazione, ma l'asserzione di base rimane la stessa. Anche in presenza di quelle che nell'opera vengono citate come «rappresentazioni fuorvianti»⁵⁵, è riduttivo e poco corretto analizzarne le dinamiche da una prospettiva morale, al fine di decretare una rappresentazione in merito al suo essere vera o falsa.

Per prima cosa, va tenuto presente il fatto che molti attori credono sinceramente alla definizione di situazione che stanno proponendo. In secondo luogo, è importante specificare che lo status – che l'individuo esprime anche attraverso le proprie rappresentazioni – non è tanto qualcosa che si può possedere, quanto piuttosto un modello di comportamento da adottare. Sulla base di questa visione, Goffman specifica come «A volte, quando ci chiediamo se l'impressione suscitata sia vera o falsa, in realtà intendiamo chiederci se l'attore sia o meno autorizzato a dar luogo a quella rappresentazione e non siamo interessati eccessivamente alla rappresentazione in sé»⁵⁶.

2.3 Équipes e territorio

Possiamo definire un'*équipe* come un insieme di attori sociali impegnati nella rappresentazione di una stessa *routine* e nel mantenimento di una data definizione della situazione. In questo senso, l'*équipe* lavora attorno a uno spettacolo; di conseguenza, il rapporto che intercorre fra i suoi membri tende a basarsi su una fiducia di tipo drammaturgico, in quanto una buona condotta da parte degli attori è fondamentale per la riuscita della rappresentazione. Il complesso può sussistere anche in maniera informale,

⁵⁴ Ivi, p. 61.

⁵⁵ Ivi, p. 70.

⁵⁶ Ivi, p. 71.

ma, in termini goffmaniani, i membri di un'*équipe* sono legati dal fine comune di definire una stessa situazione, e il gruppo spesso nasce da situazioni di rapporto imposto.

Dunque, la lealtà nei confronti dei compagni di *équipe* è fondamentale, ma è altrettanto importante orientarla verso l'*équipe* stessa e in direzione della linea di realtà che la rappresentazione in questione ha intenzione di adottare. Casi come un evidente dissenso tra i membri del gruppo o una correzione aggressiva in seguito ad un errore di uno di essi davanti al pubblico, quindi, sono certamente sconsigliati, in quanto potrebbero screditare i singoli individui, l'unità dell'*équipe* e la realtà che si sta cercando di rappresentare. Per questo motivo, un buon compagno dovrebbe sempre attendere e seguire una versione concordata e ufficiale della rappresentazione, prima di prendere posizione. Allo stesso modo, se il gruppo non rende disponibili ad un compagno le informazioni riguardo lo spettacolo, egli non potrà affermare il proprio personaggio.

Alla luce di questo, risulta evidente che dietro la composizione di un'*équipe*, quando possibile, si cela una certa selettività, volta ad accogliere attori sociali quanto più adatti al ruolo, ma soprattutto affidabili.

È importante tenere a mente che anche il pubblico, a sua volta, costituisce un'*équipe*. Nel caso in cui un gruppo reciti la sua *routine* al cospetto di un'altra *équipe*, che fa lo stesso, ha luogo quella che Goffman chiama «interazione drammaturgica»⁵⁷. Questa si manifesta spesso, ma è altrettanto comune il caso in cui a controllare la scena e gestire la rappresentazione sia uno solo dei due complessi. A sua volta, anche all'interno della stessa *équipe* può essere presente una sorta di regista, e cioè un membro che detiene il compito di guidare e regolare lo spettacolo, e che potrebbe avere il diritto di correggere i compagni. Tuttavia, può anche presentarsi il caso in cui questa figura sia caratterizzata da un'aura di potere solo simbolico-drammaturgica, e che la reale direzione dello spettacolo sia nelle mani degli altri membri dell'*équipe*.

Come già visto, una rappresentazione spesso tende a non rendere noto ciò che la rende possibile e che la tiene in piedi: il lavoro di *équipe* funziona allo stesso modo. A tal proposito Goffman assimila l'*équipe* ad una «società segreta»⁵⁸, in quanto questa tende a nascondere il modo in cui i suoi membri cooperano per definire una certa situazione e mantenerla.

⁵⁷ Ivi, p. 109.

⁵⁸ Ivi, p. 123.

Risulta sempre più evidente come esista un complesso sistema che regola i rapporti sociali tra individui e gruppi, ma, al di là di questi, è fondamentale sottolineare quanto sia decisivo anche il territorio in cui essi si muovono.

Le rappresentazioni dei singoli attori e delle *équipes* avvengono in un luogo deputato, chiamato «ribalta»⁵⁹. Goffman distingue due categorie relative alle norme che l'individuo si impegna a rispettare quando opera all'interno di un dato territorio. L'atteggiamento che l'attore assume quando si rapporta in maniera diretta con il pubblico è regolato da delle norme di «cortesia»⁶⁰, mentre il modo in cui egli agisce quando il pubblico può vederlo o sentirlo, sarebbe guidato da norme di «decoro»⁶¹. Queste ultime, a loro volta distinguibili in «moralì»⁶² e «strumentali»⁶³. La differenza sostanziale tra le due risiede nel fatto che le prime rappresentano ciò che un individuo può pretendere da un altro in qualità di essere umano, mentre le seconde sussistono in virtù di un'aspettativa legata, piuttosto, al ruolo ricoperto dall'altro. Goffman specifica come, ad essere costrittive all'interno dell'intero territorio, siano soltanto le regole di decoro, mentre quelle di cortesia non sarebbero così vincolanti.

Il luogo che Goffman oppone alla ribalta è il «retroscena»⁶⁴. Qui trova spazio ciò che è stato contenuto, evitato e represso in sede di ribalta, ma il retroscena è anche il posto in cui la rappresentazione è ideata, costruita e discussa, e dove si trovano tutti gli strumenti scenici dello spettacolo. Nonostante il retroscena tenda ad essere chiaramente separato dalla ribalta, e ad essere sorvegliato, i due ambienti possono essere, in ogni caso, adiacenti, in modo da permettere una buona assistenza all'attore in ribalta, in caso di necessità. Inoltre, alcuni luoghi possono potenzialmente ricoprire entrambi i ruoli territoriali, a seconda del caso.

2.4 Incongruenze, contraddizioni e controllo

Le informazioni relative ad una rappresentazione richiedono una certa attenzione, e spesso devono essere tenute sotto controllo, in quanto alcune di esse, se rese note,

⁵⁹ Ivi, p. 128.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ Ivi, p. 133.

potrebbero compromettere la corretta riuscita dello spettacolo. Si tratta di quelle informazioni che Goffman definisce «distruttive»⁶⁵. Alcune realtà potrebbero essere incompatibili con l'immagine che l'*équipe* sta cercando di rappresentare, oppure, determinate informazioni potrebbero dover restare segrete proprio per via del loro ruolo strategico ai fini della rappresentazione.

Il controllo delle informazioni, tuttavia, non si limita al mantenimento di un segreto, ma riguarda piuttosto i vari livelli di conoscenza che distinguono gli attori, il pubblico e gli eventuali «estranei»⁶⁶, ovvero coloro che non fanno parte né dell'*équipe*, né del suo pubblico, e che si trovano fuori dall'edificio che ospita la ribalta e il retroscena.

Generalmente, gli attori conoscono le informazioni distruttive e la definizione della situazione che si ha in programma di creare e mantenere, e hanno accesso alla ribalta e al retroscena; tutte informazioni alle quali gli estranei non possono avvicinarsi. Dall'altro lato, la figura che ricopre una posizione più mediana è il pubblico, che tende a conoscere almeno la definizione della situazione, anche senza essere al corrente delle informazioni distruttive, e che ha accesso alla ribalta, ma non al retroscena.

Al di là di questa tripartizione, Goffman ammette la presenza di una serie di altri ruoli, «incongruenti»⁶⁷ rispetto ai tre principali. Figure come l'informatore, il compare o l'intermediario, ma anche lo specialista o il confidente, ricoprono dei ruoli incongruenti; hanno, cioè, la peculiarità di esistere e agire attraverso una discrepanza tra gli elementi appena associati ai tre ruoli centrali, ovvero la definizione della situazione, la conoscenza delle informazioni e l'accesso alle parti del territorio.

L'operato di tutte le figure citate è guidato da una comune tendenza a restare il più possibile nel personaggio.

Le *équipes*, in genere, si aiutano reciprocamente affinché non vi siano stonature e disturbi nell'interazione. Tuttavia, esistono alcuni casi cui è presente una certa incompatibilità tra determinate informazioni e l'impressione che si ha intenzione di suscitare. Uno di questi è relativo al riguardo che un'*équipe* dimostra nei confronti degli assenti, che generalmente differisce da ciò che accade in presenza dello stesso pubblico. L'*équipe* può, inoltre, sostenere discussioni in merito allo spettacolo, esponendone vantaggi e svantaggi e discutendo attorno agli strumenti scenici e alle linee di azione da

⁶⁵ Ivi, p. 165.

⁶⁶ Ivi, p. 168.

⁶⁷ Ivi, p. 169.

mettere in atto, fino ad arrivare alle cosiddette «cospirazioni di *équipe*»⁶⁸, rappresentate da tutti quei segnali e scambi che possono intercorrere tra i membri del gruppo in maniera quanto più discreta, al fine di mantenere la rappresentazione nei termini prestabiliti. Dall'altro lato, non è raro che tra membri di due diverse *équipes* possa nascere un certo tipo di simpatia, ma in alcuni casi è spesso sconsigliato fraternizzare, soprattutto nel retroscena, in quanto potrebbe presentarsi il rischio di screditare l'impressione che si sta cercando di trasmettere. Allo stesso modo, anche la presenza di eventuali concessioni nei confronti del pubblico è considerata come un punto discutibile.

Risulta, quindi, evidente come la rappresentazione in *équipe* non sia un responso spontaneo e incontrollato ad una data situazione. Il controllo gioca un ruolo fondamentale all'interno delle rappresentazioni, e l'attore stesso deve prestare molta attenzione a tutti i possibili gesti non intenzionali che potenzialmente potrebbero screditarlo, così come potrebbero creare lo stesso problema nei confronti della sua *équipe* o di un'altra.

Si può dire che, in una certa misura, ogni casistica ammette, in fondo, la presenza di qualche informazione che, se venisse introdotta all'interno della rappresentazione, porterebbe una conseguenza negativa.

Alcune informazioni delicate possono trapelare attraverso dei gesti non intenzionali, ma può anche accadere che si presentino dei particolari momenti di crisi, in cui un individuo rompe l'atmosfera di tacito accordo instaurata tra l'*équipe* e il pubblico. Questo può accadere, ad esempio, quando il membro di un'*équipe* riprende un compagno per un errore, oppure, dall'altro punto di vista, se qualcuno nel pubblico non è in grado di mantenere il comune ruolo di cortesia nei confronti degli attori. Questi fenomeni – che è, dunque, corretto ricordare come «scenate»⁶⁹ - generano la creazione di una nuova scena, e possono portare alla nascita di un'ulteriore *équipe*.

Ad ogni modo, i disturbi che possono presentarsi in un'interazione sono molteplici. Ciò che è rilevante, è il fatto che questi rappresentano una minaccia all'integrità della realtà che si vuole rappresentare, una stonatura all'interno dell'armonia alla quale la rappresentazione ambisce. A tal proposito, Goffman individua tre tipologie di strumenti utili a far fronte a questo rischio.

⁶⁸ Ivi, p. 205.

⁶⁹ Ivi, p. 241.

Da un lato, esistono degli strumenti di difesa che l'attore può utilizzare per mantenere o salvare la propria rappresentazione. Un attore sociale in grado di compiere questo lavoro è dotato di lealtà, disciplina e circospezione drammaturgica.

La lealtà drammaturgica consiste nel rispettare una linea normativa morale riguardo lo spettacolo, l'*équipe* e le informazioni, ma che ha anche a che fare con il pubblico, al quale è necessario cercare di non affezionarsi. Per ovviare a questo rischio, Goffman spiega come, oltre a cambiarlo periodicamente, si può cercare di disumanizzarlo il più possibile, in modo tale da bloccare eventuali sensi di colpa morali nei suoi confronti in vista della rappresentazione.

La disciplina drammaturgica, invece, guida l'attore in una rappresentazione fondamentalmente duplice; agli occhi del pubblico, egli deve dimostrarsi totalmente immerso in ciò che rappresenta, pur essendone, invece, sufficientemente distaccato, al fine di mantenere il controllo necessario alla buona riuscita dello spettacolo. Di conseguenza, è importante che l'individuo ricordi la propria parte e sia dotato della prontezza necessaria a risolvere le problematiche che potrebbero presentarsi in corso d'opera.

Per quanto riguarda la circospezione drammaturgica, essa ha a che fare con un tipo di controllo preventivo. Un'attenta selezione del numero e dei membri d'*équipe* deve essere accompagnata da un particolare riguardo nei confronti di un programma che possa fungere da ausilio per delineare anticipatamente il miglior modo di mettere in scena lo spettacolo.

Dall'altro lato, Goffman espone delle strategie di protezione proprie del pubblico e degli estranei, attraverso le quali essi possono aiutare l'attore nel corso della rappresentazione. Si tratta di accortezze diplomatiche e di tatto, come fingere di non aver visto o udito qualcosa, o, nel caso non fosse possibile, accettare prontamente le scuse dell'attore. Quest'ultimo, a sua volta, tende a notare questo atteggiamento, e dovrebbe rispondervi attraverso quelle tecniche che Goffman espone nella formula «tatto di fronte al tatto»⁷⁰, relative alla capacità di cogliere e seguire i suggerimenti che gli altri cercano di offrirgli.

Nonostante sia possibile che alla base del tatto del pubblico e degli estranei si celi banalmente, oltre che un'identificazione empatica con l'attore, la volontà di evitare una

⁷⁰ Ivi, p. 266.

scenata, o addirittura l'aspettativa di ricevere qualcosa in cambio, Goffman specifica come, attraverso questo scambio, si possa effettivamente scoprire un'uguaglianza in grado di oltrepassare la divisione dei ruoli sociali dell'interazione, riportandone i protagonisti ad un rapporto alla pari, in quanto esseri umani. Alla luce di quanto presentato, le parole di Erving Goffman concludono efficacemente:

Sia che il personaggio che viene presentato sia serio o spensierato, di status elevato o umile, l'individuo che lo presenta verrà visto per quello che egli per lo più è: un attore solitario intento a una frenetica attività per metter in scena la sua rappresentazione. Dietro alle molte maschere e ai molti personaggi, ogni attore tende ad avere un solo aspetto, un aspetto nudo, non socializzato, di concentrazione, l'aspetto di qualcuno impegnato in un compito difficile e traditore.⁷¹

La vita quotidiana come rappresentazione è, dunque, un'opera che, nel suo essere esplicativa e interpretativa, finisce per porre inevitabilmente l'accento su come ciò che indaga sia altamente complesso. Se da un lato presenta considerazioni attente, esempi pratici e un linguaggio preciso, dall'altro non dimentica la natura del soggetto che cerca di raccontare, al quale riconosce, a suo modo, la propria ineffabilità.

Quanto delineato, approfondendo il modello analitico di Goffman e individuandone alcuni strumenti concettuali fondamentali, è un'utile base per prendere in esame un personaggio complesso e particolare come quello di Emma Bovary.

⁷¹ Ivi, p. 268.

Capitolo terzo

Emma Bovary sotto la lente goffmaniana: la rivoluzione dell'identità

Nel primo capitolo è stato osservato come il romanzo di Flaubert rappresenti delle dinamiche sociali particolarmente rilevanti.

La costruzione di una precisa identità e la sua relativa rappresentazione sono manifestazioni che la protagonista di *Madame Bovary* mette in atto costantemente, al fine di definire sé stessa agli occhi degli altri in un contesto come quello dell'Ottocento francese, caratterizzato da profondi cambiamenti politici, sociali ed economici che influenzarono notevolmente la vita quotidiana e le aspirazioni individuali. Dopo le turbolenze della Rivoluzione Francese e dell'era napoleonica, infatti, la società cercava una nuova stabilità, pur essendo attraversata da tensioni tra le classi sociali emergenti e l'aristocrazia tradizionale. Se la borghesia acquisiva sempre più potere e influenza, imponendo i propri valori di rispettabilità, successo economico e moralità pubblica, l'industrializzazione iniziava a modificare il paesaggio economico e sociale, favorendo l'urbanizzazione e la nascita di nuove professioni, ma anche amplificando le disuguaglianze⁷². Per le donne, in particolare, le opportunità rimanevano estremamente limitate, confinate principalmente al ruolo domestico e alla cura della famiglia, con poche possibilità di realizzazione personale al di fuori del matrimonio e della sfera privata⁷³. È in questo scenario di convenzioni sociali rigide e aspettative limitate che si inserisce la ricerca di Emma Bovary di una vita che trascenda la dimensione ristretta della provincia.

Attraverso il modello analitico di Goffman, approfondito nel capitolo precedente, è possibile attuare un'analisi della protagonista della storia, per mettere in evidenza le dinamiche identitarie in una società che dava forte peso all'apparenza, alla rispettabilità e al decoro. La discussione attorno al ruolo e al funzionamento degli attori sociali e delle *équipes*, agli ambiti territoriali delle rappresentazioni e al ruolo del pubblico è fondamentale per indagare le modalità attraverso cui Emma Bovary cerca di definire e trattare le proprie identità sociali e come queste sono percepite dal resto dei personaggi.

⁷² G. Sabbatucci & V. Vidotto, *Storia contemporanea: il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005.

⁷³ R. G. Fuchs & V. E. Thompson, *Women in Nineteenth-Century Europe*, London, Bloomsbury Press, 2005.

Quello di volgere lo sguardo in direzione dell'essere umano è un atto che spesso si accompagna al desiderio di scovare in lui ciò che di più istintivo, incontrollabile e nascosto lo abita. Tuttavia, osservare l'uomo da una prospettiva che lo indaga in qualità di attore sociale significa anche riconoscergli una certa facoltà di scelta. Questa si presenta in maniera esemplare all'interno di ciò che riguarda le dinamiche di classe e le relative convenzioni sociali, e *Madame Bovary* offre numerosi spunti per ragionarci attorno, in riferimento alla borghesia ottocentesca raccontata da Gustave Flaubert.

3.1 Un'occasione di mobilità sociale

Nel capitolo precedente è stato messo in evidenza come, secondo Goffman, ogni attore sociale contribuisca a definire una situazione e si impegni nella rappresentazione di alcune *routine*, all'interno di determinati spazi e secondo delle modalità più o meno classificabili, accompagnato da un corredo di facciata. La facciata risulta legata ai ruoli sociali e alla loro organizzazione, in quanto, in genere, essa ritrae proprio i valori relativi a ciò che l'individuo vuole rappresentare. È per questo che, solitamente, a un dato ruolo sociale è già associata una serie di facciate – se non una sola - che diventano proprie dello stesso.

In questo senso, quella della signora Bovary è un'esperienza che rappresenta un ottimo esempio per ragionare attorno a tale fenomeno.

Madame Bovary è certamente un romanzo in grado di indagare la dinamica della mobilità sociale, ma è importante e interessante notare come questa non si manifesti obbligatoriamente o immediatamente attraverso una lotta affamata legata ad una rivalsa di tipo materiale ed economico, come spesso accade nel romanzo ottocentesco.

Emma nasce e vive in una fattoria con il padre, e passa una breve parte della sua vita in convento. Flaubert rende noto come le sue condizioni di vita e il contesto che la circonda siano più che dignitosi, e i suoi affetti presenti e sinceri. Eppure, Emma sogna e aspetta qualcosa: qualcosa di preciso, che ha letto nei mille libri che l'hanno accompagnata negli anni della sua crescita e, soprattutto, qualcosa di diverso. Non bisogna dimenticare il fatto che, attorno alla figura di Emma Bovary, aleggia prima di tutto l'insostenibile svolazzio del desiderio, dell'altro. Da un certo punto di vista, quindi, non ci è dato sapere con certezza se le vicende della signora Bovary si susseguano in un

certo modo perché mosse in prima battuta da un bisogno, un obiettivo, molto chiaro – come l’ascesa economica e sociale – o se alla loro radice risieda, piuttosto, un’urgenza più generica e ampia, e cioè quella del diverso, successivamente destinata a trovare concretezza nelle avventure che Flaubert racconta.

Una buona parte di questa incertezza trova giustificazione nel fatto che il primo cambiamento per Emma – ovvero il suo incontro con il futuro marito, Charles - compare nella parte iniziale del romanzo, in cui il narratore si sta lentamente dissolvendo, ma dedica ancora maggiore importanza al punto di vista di Charles. Ciò che è certo, è che quest’ultimo è effettivamente qualcosa d’altro, di nuovo, di diverso, rispetto a ciò che Emma sta vivendo in quel momento. Inoltre, e soprattutto, è un uomo, il che lo rende un possibile collaboratore alla sua definizione della situazione, sulla base di quei modelli di attribuzione di senso e scelta che vengono dalle sue letture.

Una volta sposati, i due si trasferiscono nella casa di Charles, a Tostes, dove si può riscontrare il primo segnale in grado di farci comprendere come Emma possieda una precisa ambizione, legata all’intenzione di ricoprire un ruolo attivo nella costruzione di quell’insieme di elementi che sa essere costitutivi della rappresentazione di sé.

I primi giorni fu tutta presa da congetture sui cambiamenti da fare in casa. Tulse di mezzo i globi dei candelabri, fece mettere la carta da parati nuova, ridipingere le scale e ordinò delle panchine per il giardino, da mettere intorno al quadrante solare; s’informò perfino su come doveva fare per avere una vasca con lo zampillo e i pesci. Infine il marito, sapendo che a lei piaceva andare a spasso in vettura, trovò un calessino d’occasione che avendo una volta fanali nuovi e parafanghi in cuoio trapuntato sembrava quasi un tilbury.⁷⁴

Questo conflitto tra le aspettative e i bisogni di Emma e la realtà che la vita coniugale le offre è destinato ad allargarsi, e, fin dai primi momenti di condivisione, si apre ad una triplice problematica.

In primo luogo, Emma si accorge presto di come Charles non sia un compagno adatto nell’intimità del retroscena. Nonostante l’emozione che la accompagna all’inizio della loro unione, qualcosa dentro di lei inizia a spegnersi e deluderla:

⁷⁴ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 30-31.

Prima del matrimonio Emma aveva creduto di provare amore nei suoi confronti; ma la felicità che sarebbe dovuta scaturire da quell'amore non era mai venuta, e lei cominciava a pensare di essersi ingannata. Perciò cercava di sapere che cosa significassero davvero nella vita parole come felicità, passione, ebbrezza che tanto l'avevano affascinata nelle sue letture.⁷⁵

Questo passo pone chiaramente l'accento su come, alla base delle decisioni della protagonista, ci siano anche delle precise aspettative. Emma è convinta debba "scaturire" un sentimento da quella che possiamo considerare un'istituzione economica e sociale – quale era il matrimonio nel XIX secolo, che le famiglie borghesi utilizzavano come strumento per consolidare patrimoni, status sociale e alleanze commerciali, mentre per le classi popolari rappresentava spesso una necessità economica per la sopravvivenza⁷⁶. In termini goffmaniani, Emma cerca di utilizzare delle strategie di rappresentazione per operare all'interno del ruolo di moglie rispettandone la facciata attribuita, e si aspetta, da questa situazione, anche un ritorno conseguente, quasi meccanico, delineato precisamente secondo standard che, in questo caso, sono quelli della letteratura romantica che è abituata a leggere.

In secondo luogo, le stonature che Charles apporta al tipo di situazione che la moglie cerca di definire sembrano intaccare anche e soprattutto i bisogni più rappresentativi e performativi della moglie, legati alla sfera pubblica e sociale. Questo emerge in maniera esemplare nel momento in cui Emma e Charles ricevono un invito ad un importante ballo presso la Vaubyessard, da parte del Marchese d'Andervilliers:

I pantaloni di Charles lo stringevano al ventre.

"I sottopiedi mi daranno fastidio nel danzare," disse.

"Danzare?" fece Emma.

"Sì!"

"Ma tu hai perso la testa! Farai ridere tutti, stai tranquillo al tuo posto. Del resto," aggiunse, "a un medico si addice di più."⁷⁷

⁷⁵ Ivi, p. 32.

⁷⁶ M. Stupazzoni, *Vittorio Caporrella: il modello di famiglia borghese nell'Ottocento*, Studi Francesi, 162 (LIV | III) | 2010, p. 564.

⁷⁷ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit, p. 46.

Emma, dunque, cerca di preservare la buona riuscita della propria rappresentazione, e, per farlo, è necessario che Charles ne sia escluso, il che è esattamente ciò che Goffman teorizza in riferimento alla scelta dei giusti compagni di *équipe*. Inoltre, le stesse ultime parole della signora Bovary costituiscono un esplicito e diretto riconoscimento dell'importanza attribuita al binomio status sociale-facciata.

In terzo luogo, parallelamente, la giovane accoglie intimamente il conflitto tra le condizioni e convenzioni sociali che desidera e quelle che si trova effettivamente a vivere. È notevolmente riuscita la formula che Flaubert utilizza per raccontarci come la sua protagonista si prepara alla rappresentazione: «Emma si vestì e si truccò con lo scrupolo meticoloso di un'attrice al suo debutto»⁷⁸.

Dunque, la signora Bovary si prepara all'interno di un chiaro retroscena, dove avvengono i preparativi della rappresentazione, e dove può permettersi di dare indicazioni a Charles, oltre che di riservargli un trattamento che, forse, non risulterebbe lo stesso davanti a terzi. La rappresentazione ha luogo, Emma condivide la cena e le annesse conversazioni con chi le sta intorno e, nonostante non ne sia in grado, al termine della serata viene invitata a ballare con un gentiluomo che si offre di guidarla.

Un momento particolarmente importante della stessa serata dimostra ciò che Goffman esprime in merito alla convinzione, da parte dell'attore sociale, di poter effettivamente diventare il personaggio che si sta cercando di rappresentare⁷⁹. In questo caso, Flaubert riesce a rappresentarne anche il contrasto con ciò che, invece, l'attore sa di essere, o perlomeno di essere stato in precedenza:

Un domestico salì sopra una seggiola e ruppe due vetri; al rumore dei frammenti la signora Bovary voltò la testa e scorse nel giardino, appiccate alla vetrata, le facce dei contadini che guardavano la scena. Allora le tornarono in mente i Bertaux. Rivide la fattoria, lo stagno melmoso, suo padre in blusotto sotto i meli, e rivide se stessa com'era un tempo, quando scremava con le dita le terrine di latte nella latteria. Ma di fronte ai fulgori del presente la sua vita passata, così limpida fino a quel momento, svaniva completamente, e lei quasi dubitava di averla vissuta. Emma era lì, soltanto

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 154.

li; fuori da quella festa non c'era nient'altro che ombra, un'ombra che si stendeva su tutto il resto.⁸⁰

In un punto successivo del romanzo, quando Emma e Charles si recano a una serata di teatro a Rouen, si presenta una situazione simile, ma evoluta. La signora Bovary, infatti, questa volta si presenta in maniera più sicura e convincente nelle vesti e negli atteggiamenti adeguati a ciò che vuole rappresentare, e riesce addirittura a godere di una certa superbia, data dalla posizione che, almeno in quel momento, sta occupando:

Nell'atrio Emma fu presa dal batticuore. Sorrise involontariamente di vanità vedendo la folla che si precipitava a destra per l'altro ingresso, mentre lei saliva la scala dei primi posti. Provò un piacere puerile a spingere con le dita le larghe porte tappezzate; respirò a pieni polmoni l'odore polveroso dei corridoi, e quando si sedette nel palco irrigidì il busto con la disinvoltura di una duchessa.⁸¹

Tuttavia, sembra, che anche queste piccole conquiste siano destinate a sfuggire dalle mani di Emma, e la scelta narrativa di Flaubert risulta essere, ancora una volta, estremamente adeguata allo sfondo dell'analisi. Verso la fine dell'opera, infatti, Emma si reca ad un ballo in maschera con il suo amante, Léon. Questa volta, però, non è animata dalla medesima sicurezza appena letta, e anzi, si rende conto di essere un'estranea in quel contesto, inadatta e non in grado di performare correttamente:

Gli uomini bisbigliavano in un angolino, si consultavano sul prezzo. C'erano un praticante notaio, due studenti di medicina e un commesso: che bella compagnia per una come lei! Quanto alle donne, Emma si rese presto conto, dal tono delle loro voci, che dovevano essere quasi tutte di infimo rango. Allora ebbe paura, tirò indietro la seggiola e abbassò lo sguardo.⁸²

Flaubert ha qui presentato in maniera magistrale il funzionamento e le eventuali problematiche della definizione della situazione goffmaniana. Emma si trova in una situazione ben definita, ed è circondata da individui che si dimostrano in grado di

⁸⁰ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 48.

⁸¹ Ivi, p. 206-207.

⁸² Ivi, p. 272.

mantenere una precisa definizione di questa situazione, oltre che di esprimere chiaramente il proprio status, persino – e soprattutto – a volto coperto, addirittura, in qualche caso, utilizzando anche solo il tono della propria voce. In pochi istanti, Emma passa dall'essere parte di questa *équipe*, ad essere il suo pubblico, fino a ricoprire la posizione di un'estranea che non dovrebbe trovarsi in quel posto. È interessante notare come il vero disagio non arrivi tanto con gli uomini di questo gruppo, quanto piuttosto con le donne, con le quali Emma condivide un ruolo comune che, probabilmente, alza il rischio di un paragone in grado smascherarla, o perlomeno di evidenziare le sue mancanze.

Al di là del fatto che l'andamento di questo tentativo di ascesa sociale si concluda in negativo, è necessario riconoscerne la messa in atto. Emma Bovary conosce i codici della borghesia che aspira a incarnare e prova a rappresentarli, compiendo delle scelte precise anche sugli attori sociali che possono accompagnarla.

A tal proposito, infatti, non sembra casuale il rapporto che intercorre tra queste scelte e ciò che caratterizza i due amanti che la affiancano nel corso del romanzo. Inizialmente, Léon rappresenta la versione del perfetto attore sociale con cui Emma può interagire. È colto, educato, di buona presenza, ed è un sognatore: dunque, è un buon compagno d'*équipe*, rispetto a Charles, ma rappresenta anche un pubblico adatto per le rappresentazioni della stessa Emma, che spesso non vengono comprese e ricevute adeguatamente dal marito. Tuttavia, quando il romanzo si avvicina alla fine, anche Léon sembra non soddisfare più le esigenze di Emma, che inizia a ripetere lo stesso identico schema messo in atto con Charles all'inizio dell'opera:

Pretese che si vestisse completamente di nero e si facesse crescere il pizzetto per somigliare ai ritratti di Luigi XIII. Volle vedere il suo appartamento, lo trovò mediocre; lui arrossì, lei non ci fece caso, poi gli consigliò di acquistare delle tendine come le sue, e siccome faceva delle obiezioni riguardo alla spesa:

“Ah! Ah! ci tieni proprio ai tuoi soldarelli!” disse ridendo.⁸³

Questo passo evidenzia anche come la protagonista si pone nei confronti della questione economica. Nonostante l'estrema gravità della situazione dei suoi debiti,

⁸³ Ivi, p. 259.

accumulati proprio a causa dell'acquisto di numerosi oggetti, a loro volta voluti per la costruzione del personaggio desiderato, a questo punto del romanzo, Emma, almeno in questa situazione, continua a porsi in un modo preciso nei confronti del denaro, e cioè dal punto di vista del personaggio che vuole rappresentare in quel momento, ovvero quello di una donna ricca e immersa in un ambiente raffinato e coinvolgente come quello romantico.

È chiaro che, all'interno di una rappresentazione alla base della quale l'ambizione è quella di dimostrare di appartenere ad uno status sociale alto, il motivo del denaro è ricorrente e assolutamente rilevante, soprattutto in quanto consente di adottare consumi considerati segni della classe agiata⁸⁴.

Non per altro, il suo secondo amante, Rodolphe, sarà un uomo ricco e di un certo calibro. Anche questa volta le parole che Flaubert affida a Emma sono esplicative ed esemplari per concludere la riflessione:

“Eppure,” disse Emma, “non mi sembrate una persona da compiangere.”

“Ah! Voi dite?” fece Rodolphe.

“Perché in fondo...” continuò lei, “voi siete libero.”

Esitò:

“Ricco”.⁸⁵

Dunque, Emma riconosce anche nella ricchezza il riscontro di una precisa condizione. In questo passo è assimilabile ad una libertà della quale percepisce la mancanza proprio perché non appartiene effettivamente alla classe sociale che cerca di rappresentare attraverso il suo personaggio.

3.2 Il tema dell'adulterio

«Era l'amante di tutti i romanzi, l'eroina di tutti i drammi, l'indefinito *lei* di tutti i volumi di versi»⁸⁶: con queste parole - tanto vaghe quanto attente - il narratore dipinge

⁸⁴ T. Veblen, *Theory of the leisure class*, London, Allen & Unwin, 1899; trad. it. *La teoria della classe agiata*, Torino, Einaudi, 2007.

⁸⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 131.

⁸⁶ Ivi, p. 248.

Emma. La dinamica dell'adulterio in *Madame Bovary* è forse una delle questioni più controverse del romanzo, e, come visto in precedenza, ha fatto parlare di sé fin dall'inizio.

In alcuni contesti, il personaggio di Emma Bovary è diventato, a suo modo, un simbolo di libertà e ribellione per quello che riguarda la condizione della donna nella società borghese dell'Ottocento. Eppure, osservandola attentamente, si può notare come dietro l'apparente libertà delle sue azioni, Emma ricopra, piuttosto, un ruolo di prigioniera. Una semplice revisione cronologica dell'opera dimostra come le spese smodate, le passioni amorose e i sogni ad occhi aperti, a cadenza precisa e alternata, lasciano spazio a momenti di buio, silenzio e follia. Emma studia in convento, ma dopo un breve periodo ha bisogno di una fuga, e la trova nella lettura. Una volta tornata a casa, è felice di essersene andata, ma poi prende ad annoiarsi tra le mura domestiche e sente la mancanza del convento. Conosce Charles, è emozionata per il trasferimento a Tostes, ma presto la vita coniugale inizia a starle stretta. Non a caso, dopo il ballo alla Vaubyessard, Emma soffre, e Charles decide di trasferirsi. Yonville è la sua grande speranza: «Era convinta che le cose non possano ripetersi allo stesso modo in luoghi differenti, e poiché la parte vissuta della sua esistenza non era stata nulla di buono, la parte restante sarebbe stata certamente migliore»⁸⁷.

Così come accade con i luoghi in cui si trova, anche le persone di cui Emma si circonda sembrano appassire in fretta ai suoi occhi, e Charles le diventa presto indifferente. A Yonville conosce Léon Dupuis, un giovane praticante notaio di cui si innamora, ma, prima che tra i due possa succedere qualcosa, lui si trasferisce a Parigi, ed Emma cade di nuovo nel suo silenzio. Anche questo momento di desolazione trova la sua risalita, attraverso l'incontro con Rodolphe Boulanger, un ricco proprietario terriero con cui avrà una relazione segreta, anche questa, però, destinata a finire. Così, la signora Bovary torna a impazzire, e il nuovo è questa volta rappresentato da un breve soggiorno a Rouen, organizzato dal marito, per presenziare a uno spettacolo teatrale. È qui che Emma ritrova Léon, e questa volta cede alla tentazione anche con lui. Quando anche la loro relazione giunge al termine ed Emma è ormai sommersa dai debiti a causa dei continui acquisti a credito, si compie il suo tragico destino.

Tutto questo accade perché Emma Bovary è prigioniera di un desiderio impossibile da raggiungere per sua natura. Il problema non risiede nel fatto che non riesce a

⁸⁷ Ivi, p. 82.

raggiungere ciò che desidera, bensì nel fatto che desidera soltanto ciò che le è lontano, e lo brama così tanto solo finché rimane su quell'orizzonte: una volta che le arriva tra le mani, Emma non lo desidera più. E questo non accade tanto a causa dell'abitudine o della noia che quel desiderio, una volta avverato, le crea, quanto piuttosto a causa del semplice fatto che, non essendo più lontano, non è più oggetto di desiderio, per lei.

Quanto alla natura di questi desideri, l'interpretazione offerta da René Girard risulta essere adatta per innescare un ragionamento di tipo sociologico. Secondo la teoria del desiderio mimetico⁸⁸, si possono individuare un soggetto desiderante, un oggetto desiderato, e dei mediatori. Dunque, il desiderio di Emma non le apparterebbe in maniera diretta, ma sarebbe mediato dal modello che questa assorbe dalle letture romantiche alle quali si accosta fin da ragazza. Posto che la posizione di mediazione sarebbe ricoperta dai personaggi dei suoi libri, all'interno di questo processo triangolare, Emma ricoprirebbe il ruolo di soggetto desiderante, mentre l'oggetto desiderato sarebbe individuabile in molteplici forme, come gli uomini di cui si invaghisce, gli oggetti che acquista, o le attività a cui cerca di prendere parte.

Procedendo con l'applicazione del modello drammaturgico di Goffman, si può ipotizzare una veduta ancora più ampia di questo triangolo del desiderio. Per farlo, è innanzitutto utile portare l'oggetto desiderato ad essere uno soltanto: la rappresentazione di una precisa identità. Secondo questa visione, infatti, ciò che è appena stato nominato come oggetto desiderato – gli uomini, gli oggetti, le attività – ricopre, piuttosto, un ruolo di mezzo: attività come avere un marito, avere degli amanti, possedere determinati oggetti e partecipare a precisi eventi sociali, possono essere viste non tanto come i desideri di Emma, quanto piuttosto come dei tasselli necessari a comporla di tutto ciò che le occorre per rappresentare una determinata identità e definire una precisa situazione.

In secondo luogo, e di conseguenza, è bene rivalutare anche la questione della mediazione. In un'indagine di questo tipo, i mediatori del desiderio non si limitano ad essere i personaggi dei romanzi in quanto tali, ma allargano la loro composizione a tutte quelle persone – reali – che fanno effettivamente parte di una classe sociale che esiste e della quale Emma vorrebbe far parte.

⁸⁸ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1961; trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca: le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2021.

Il risultato è un sistema che pone Emma come soggetto che – attraverso la mediazione di personaggi reali e fittizi appartenenti ad una precisa classe sociale – desidera avere e presentare agli altri un'identità precisa, all'interno della quale lei ricopre un determinato status sociale, dalle condizioni agiate, ma anche incarna un determinato ruolo, quello di eroina romantica.

Tuttavia, il discorso si fa molto complesso se si ragiona attorno ad un personaggio come Emma Bovary, in quanto le identità che rappresenta sono almeno duplici, esattamente come i suoi desideri. Per quanto la smania di buttarsi in passioni incontrollate e grandi sogni romantici tenda a prendere il sopravvento, Emma deve ricoprire anche il ruolo di donna borghese. Nonostante l'approccio alle letture romantiche compaia già nelle prime pagine del romanzo, la protagonista, almeno all'inizio, sembra desiderare anche un'altra identità: quella della moglie – e madre – della società borghese ottocentesca di cui fa parte. Prima di passare le sue giornate a oziare, pensare ossessivamente, scrivere lettere e disperarsi, la signora Bovary vive un periodo in cui passa il tempo a cucinare per il marito e aspettare che rincasi dopo il lavoro.

Nel romanzo si nota facilmente come queste diverse ambizioni e identità tendano a coesistere, per quanto sembri che una voglia prevalere sull'altra. In prima battuta, si potrebbe saltare alla conclusione che quello borghese sia il desiderio iniziale, destinato ad annoiare Emma e ad essere sostituito da quello romantico, che, però, viene intaccato dal primo. Eppure, prestando attenzione alla lettura complessiva del romanzo, ci si rende conto di come Madame Bovary cerchi in realtà di mantenere ciò che ha raggiunto e non riesca mai a staccarsene del tutto. Ad esempio, spesso Emma sembra ritrovare un accenno di tenerezza per Charles, e, persino quando cerca di scappare con Rodolphe, non si dimostra pronta ad abbandonare la figlia.

Si potrebbe azzardare l'ipotesi secondo la quale queste due realtà esistano anche in qualità di un bisogno reciproco: invece di leggere il desiderio borghese come primo in ordine cronologico e blocco di quello romantico, si può riflettere attorno alla possibilità che, per esistere, uno dei due sia necessario all'altro. In questo senso, l'amore per gli altri uomini non sarebbe il semplice desiderio che Emma ha per amare qualcuno in maniera più passionale rispetto a quella che le offre il marito, ma troverebbe la radice della sua brama proprio nel fatto di essere adulterio. Questo è riscontrabile in maniera evidente con Rodolphe:

Appena si fu liberata di Charles andò a chiudersi in camera sua. All'inizio fu come una vertigine; rivedeva gli alberi, i sentieri, i fossati, Rodolphe, e le pareva di sentire ancora la stretta delle sue braccia mentre le foglie fremevano e i giunchi stormivano. Ma guardandosi nello specchio rimase stupefatta di fronte al proprio volto. Non aveva mai avuto occhi così grandi, così neri e tanto profondi. Qualcosa di etereo si diffondeva sulla sua persona trasfigurandola.

Continuamente ripeteva a sé stessa: "Ho un amante! un amante!" e questo pensiero la riempiva di piacere come quello di una seconda pubertà.⁸⁹

Dunque, se è vero che da un lato l'adulterio rappresenta una fuga da una data situazione, è anche certo che l'amante di Emma ricopre un ruolo preciso anche all'interno della definizione di una situazione che lei cerca di creare e mantenere. Attraverso la relazione con Rodolphe, Emma Bovary sta rappresentando un preciso personaggio:

Allora si ricordò delle eroine dei libri che aveva letto, e la legione lirica di quelle adultere levò nella sua memoria un piacevole canto di voci sorelle. Lei stessa diveniva una componente vera delle proprie fantasie e realizzava il lungo sogno della sua giovinezza, si riconosceva in quel personaggio di amante a cui tanto aveva aspirato.⁹⁰

Il discorso è forse leggermente diverso con Léon. Effettivamente, egli potrebbe meglio rappresentare una vera e propria fuga dalla noia della vita coniugale. Tuttavia, è anche importante notare che questo personaggio entra in scena proprio quando Charles inizia a dimostrare di essere inadatto a mantenere una certa definizione della situazione per la moglie. Come visto nei passi sopracitati, Emma si accorge di come il marito spesso manchi di certe maniere di facciata. Di conseguenza, è probabile che, almeno inizialmente, non si serva di Léon per identificarsi nel personaggio di amante, ma ciò non significa che non si serva di lui per rappresentare qualcos'altro.

Al contrario di Charles, Léon è un giovane brillante, educato e colto, e soprattutto è un sognatore appassionato come Emma. Il loro legame nasce proprio sulla base di questa condivisione, totalmente estranea al marito: «Così si stabilì tra di loro una specie di

⁸⁹ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 152.

⁹⁰ Ivi, p. 152-153.

sodalizio, uno scambio continuo di libri e di romanzi; il signor Bovary, per nulla geloso, non se ne meravigliava affatto»⁹¹.

Prima di ritrovarsi a Rouen, tra Emma e Léon non accade nulla che si spinga oltre alla loro complicità e al forte desiderio l'uno per l'altra. In parte, questo è dovuto al fatto che i due raramente passano del tempo da soli, mentre si incontrano spesso per i pasti e altre attività quotidiane con altri personaggi del romanzo. Soltanto quando arriva il momento di partire, Léon resta solo con Emma, e l'assenza del loro pubblico – e, soprattutto, di Charles – viene allora sottolineata chiaramente:

“Sono ancora io!” disse Léon.

“Ne ero sicura.”

Si morse le labbra, e un fiotto di sangue le corse sotto la pelle che si colorò di rosa dalla radice dei capelli fino al suo collarino. Rimase in piedi, appoggiandosi con le spalle al legno della parete.

“Vostro marito non è in casa?” riprese lui.

“Non c'è.”

E ripeté di nuovo:

“Non c'è.”⁹²

Al di là delle differenze contestuali, anche Léon è un agente fondamentale per Emma e, seppur in modo diverso da Rodolphe, contribuisce a definire e mantenere una certa situazione.

Goffman espone in maniera chiara questa riflessione riguardo alle norme sociali: «Se durante una rappresentazione un individuo deve esprimere norme ideali, sarà obbligato ad astenersi dal compiere un'azione che risulti incongruente con quelle norme, quanto meno apertamente.»⁹³.

Questo orienta la riflessione attorno al tema del territorio e della «segregazione del pubblico»⁹⁴, per mezzo della quale, per Goffman, «l'individuo si assicura che coloro

⁹¹ Ivi, p. 94.

⁹² Ivi, p. 112-113.

⁹³ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 54.

⁹⁴ Ivi, p. 61.

davanti ai quali egli rappresenta una delle sue parti, non saranno gli stessi davanti ai quali egli rappresenterà un'altra parte in un ambito diverso»⁹⁵.

Emma Bovary è tenuta a gestire almeno due pubblici diversi.

Uno è rappresentato dal contesto domestico-borghese nel quale è immersa, con il marito, la domestica e i compaesani. L'altro pubblico è caratterizzato dalla presenza dei suoi amanti e di sé stessa.

In primo luogo, le rappresentazioni che Emma presenta ai due pubblici differiscono per modalità, come anticipato. Nel caso del primo pubblico, la *performance* della signora Bovary ruota attorno al suo essere una borghese di provincia, una moglie devota e una madre. In presenza dei suoi amanti, invece, Emma incarna il ruolo della donna e amante passionale e sublime.

Di conseguenza, le due *routine* presentano due diverse necessità. Nel primo caso, Emma deve nascondere l'adulterio per mantenere la rappresentazione in atto, mentre nel secondo vive pubblicamente la sua passione proprio per incarnare il ruolo annesso.

Infine, se il sogno borghese trova spazio tra le mura domestiche e negli spazi pubblici del paese, quello romantico si chiude e nasconde in altri luoghi.

Le due ambizioni identitarie della protagonista entrano inevitabilmente in conflitto, anche perché fanno riferimento a due sistemi normativi totalmente incompatibili; Emma risolve questo conflitto mettendo in atto la strategia della segregazione del pubblico, e lo fa su due linee: una territoriale e una temporale.

Ecco che Emma incontra Rodolphe nel buio di un giardino, a tarda notte, e, quando si reca a casa sua, deve percorrere il lungo sentiero che attraversa il bosco. Allo stesso modo, a Rouen, Emma e Léon si amano solo di giovedì, dietro le serrande di una stanza d'albergo presso il quale la signora Bovary arriva tramite un lungo viaggio in carrozza.

Goffman risolve questa distinzione teorizzando i luoghi deputati alla rappresentazione - la ribalta - e al suo "dietro le quinte" - il retroscena -, che secondo il sociologo spesso sono nettamente separati, come nel caso di *Madame Bovary*.

Alla luce di tutto ciò, si può osservare come il nascondimento dell'adulterio, per Emma, non derivi tanto da una vergogna morale, quanto piuttosto da una necessità drammaturgica, e cioè quella di proteggere la sua *routine* principale, ovvero quella borghese. È necessario specificare, però, che questo non è frutto di una scelta guidata

⁹⁵ *Ibidem*.

dalla maggiore importanza o convenienza di una *performance* rispetto all'altra: il punto è che, semplicemente, questo tipo di gestione strategica dei territori permette alla protagonista di essere entrambe le Emma.

Queste riflessioni suggeriscono come, in società complesse, l'utilizzo della segregazione del pubblico sia una necessità strutturale, in quanto i soggetti vivono identità multiple che richiedono, di conseguenza, rappresentazioni diverse. In questo senso, l'adulterio borghese non è una mera trasgressione, ma una *performance* alternativa dotata di regole specifiche, e la duplice presenza di Emma non è una contraddizione psicologica, bensì una competenza sociologica sofisticata.

Quello della protagonista di *Madame Bovary* è un caso paradigmatico di modernità sociale nascente, dove l'identità smette di essere considerata come essenziale e unitaria, diventando performativa e contestuale.

3.3 Emma come pubblico di sé stessa: ambiguità del retroscena e auto- inganno

Nelle prime pagine della sua opera, Goffman distingue due tipologie di attori sociali: «Quando l'individuo non è convinto della propria recitazione e non è interessato all'opinione del pubblico, possiamo definirlo «cinico», serbandolo invece il termine «sincero» per coloro che credono nell'impressione comunicata con la propria azione»⁹⁶.

Per quanto sorga spontaneo domandarsi a quale di queste categorie appartenga Emma Bovary, va ricordato che la teoria di Goffman contempla anche la presenza di individui che, generalmente in momenti differenti, sono caratterizzati da aspetti di entrambe le figure. Quanto analizzato nei paragrafi precedenti evidenzia come la protagonista del romanzo di Flaubert rappresenti un esempio dell'avverarsi di questa circostanza.

Le sue azioni manifestano una notevole resilienza di fondo, e sono tenute insieme da un legame che si costituisce e rafforza ogni volta che si presenta l'occasione di portare avanti la rappresentazione desiderata. Allo stesso modo, anche quando si verificano eventi che testimoniano chiaramente l'effettiva situazione in cui si trova – contraria a

⁹⁶ Ivi, p. 30.

quella che cerca di definire – essa non demorde e prosegue seguendo le convenzioni relative al personaggio che vuole presentare. Un buon esempio si ritrova nell'analisi presente nel precedente paragrafo, in relazione alla tendenza che Emma dimostra a perseverare nella rappresentazione dello status sociale cui ambisce, attraverso un approccio alla ricchezza tipico della classe agiata, nonostante non possa permetterselo.

Tuttavia, non sono del tutto assenti i momenti in cui l'attrice si rende conto delle discrepanze tra la realtà che rappresenta e quella di cui fa effettivamente parte.

Per procedere seguendo il filo della questione economica, ad esempio, alla fine del romanzo si nota come Emma si renda davvero conto di non poter più fingere davanti alla grave situazione finanziaria in cui si trova: i debiti hanno raggiunto una cifra talmente alta che a casa Bovary si presentano due testimoni incaricati di redigerne il pignoramento. Così la signora Bovary chiede aiuto diretto a Léon, si reca dal notaio Guillaumin per lo stesso motivo, e torna persino dall'amante che l'ha abbandonata, Rodolphe, anche se nemmeno lui la aiuterà. Quella economico-finanziaria è sicuramente la problematica più concreta, ma altre dinamiche più complesse contribuiscono a rendere evidente anche ad Emma l'abisso che intercorre tra la realtà in cui è immersa e quella che desidera.

Dunque, Emma Bovary dimostra di credere fortemente nell'impressione di realtà che cerca di rappresentare, ma a tratti si rende conto di quanto questa sia distante dal mondo reale che la circonda.

Un passo esplicativo del conflitto identitario-sociale che Emma sperimenta è di nuovo rappresentato dal ballo alla Vaubyessard. Anche se questo evento la espone per la prima volta alla vera aristocrazia, Emma sembra dimostrarsi in grado di definire la situazione in maniera coerente all'aspettativa e al consenso operativo degli altri presenti, e riesce a presentare una facciata adatta:

Emma ebbe un palpito al cuore quando si mise in linea, stretta al suo cavaliere che la teneva per la punta delle dita, in attesa che il colpo d'archetto le desse il via. Ma presto quella specie di turbamento scomparve e dondolandosi al ritmo dell'orchestra scivolava in avanti, con leggeri movimenti del collo.⁹⁷

⁹⁷ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 47.

Tuttavia, una volta tornata a casa, Emma sperimenta ciò che si potrebbe definire un momento di disincanto drammaturgico: in una crisi identitaria sociale, la protagonista comprende che il suo capitale culturale è limitato, e che, dunque, la sua *performance* è riconoscibile come tale. Questa realizzazione mostra a Madame Bovary la distanza che intercorre tra la sua aspirazione sociale e la sua posizione sociale reale. Flaubert stesso ci racconta di questa lotta interiore parlando di “distanza”:

Come le appariva lontana la festa! Chi mai aveva introdotto una tale distanza tra il mattino dell'altro ieri e la sera di oggi? Quel viaggio alla Vaubyessard aveva spalancato un abisso nella sua vita, come uno di quei grandi crepacci che in una sola notte un temporale talvolta scava nelle montagne.⁹⁸

Questo dimostra anche come l'identità di Emma non sia qualcosa di intrinseco, ma relazionale: l'autopercezione di Emma Bovary dipende dal suo pubblico di riferimento.

Non appena la coppia rincasa, la signora Bovary nota che la cena non è ancora pronta, e, in seguito alla risposta della donna, Emma la licenzia: il ricordo del pubblico aristocratico, in seguito al ballo, finisce per contaminare la *performance* domestica, ed Emma non è più in grado di credere nella sua rappresentazione in presenza di Charles e degli altri membri di quel pubblico. Ancora una volta, le parole del narratore sono sorprendentemente vicine al concetto:

Comunque si rassegnò; chiuse pietosamente nel cassetto la sua bella veste e anche le scarpine di raso, con la suola ancora ingiallita dalla cera sdruciolevole del pavimento. Il suo cuore era come le sue scarpe: il contatto con la ricchezza l'aveva ricoperto di una misteriosa sostanza incancellabile.⁹⁹

Si manifesta, così, un fallimento della segregazione del pubblico, e ciò accade proprio a causa della contaminazione che è avvenuta tra i due diversi territori, dannosa per l'efficacia della *performance*.

In questo modo, la protagonista sembra sviluppare una sorta di doppia coscienza di classe, osservandosi sia dall'interno, e cioè dal punto di vista delle sue aspirazioni, che

⁹⁸ Ivi, p. 52.

⁹⁹ *Ibidem*.

dall'esterno, ovvero da quello della sua posizione reale. La tensione tra le due è destinata ad esplodere, e, nelle pagine che precedono il gesto estremo, Emma prende totalmente coscienza della sua vera condizione: «Allora la sua situazione le si presentò come un abisso, nella sua irrimediabile evidenza»¹⁰⁰.

Questo conflitto, oltre ad abitare la coscienza dell'attrice, può manifestarsi attraverso dei gesti involontari «di natura tale da dare un'impressione che contraddice quella voluta dall'attore»¹⁰¹. Il passo precedentemente citato relativo al ballo in maschera dove Emma si reca con Léon, ad esempio, ha messo in luce come la protagonista abbia percepito del disagio, una volta resasi conto di trovarsi in presenza di vere donne aristocratiche. Così Emma si rabbuia e allontana la sua sedia dal tavolo, palesando anche fisicamente la distanza che percepisce, da un lato, tra lei e la situazione che i presenti stanno definendo, e dall'altro, tra le sue due linee di realtà, ormai in conflitto.

Gli altri si misero a mangiare. Lei non toccò cibo; aveva la fronte infuocata, le bruciavano le palpebre e la pelle era percorsa da un brivido glaciale. Si sentiva in testa il pavimento della sala da ballo che ancora risuonava al ritmo pulsante di tanti piedi. Poi l'odore del punch e del fumo la stordirono. Era sul punto di svenire; fu portata davanti alla finestra. [...]

Tuttavia Emma si riprese e le venne in mente Berthe che dormiva lontano, nella camera della serva. [...]

Si scansò bruscamente dalla finestra, si sbarazzò del costume, disse a Léon che doveva tornare a casa, e finalmente rimase da sola all'hôtel de *Boulogne*. Non sopportava niente, nemmeno se stessa.¹⁰²

Questo estratto è ricco di significati utili alla nostra riflessione.

In primo luogo, Emma si lascia sfuggire alcuni gesti involontari e non conformi alla rappresentazione identitaria ideale di partenza e alla definizione della situazione in atto. Non partecipa al pasto, non è di buona presenza e si allontana, sentendosi male per una stanchezza alla quale gli altri presenti sono probabilmente abituati, frequentando molto più assiduamente di lei certi eventi.

¹⁰⁰ Ivi, p. 292.

¹⁰¹ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 64.

¹⁰² G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 272.

Inoltre, la signora Bovary dedica un istante di pensiero alla figlia Berthe. Il narratore non esplora il sentimento che scaturisce da ciò: non ci è dato sapere se Emma si senta in colpa, se questo rappresenti, per lei, piuttosto, un impegno che la opprime, e via dicendo. Ciò che è importante, però, è notare come questo momento sottolinei l'esistenza di due Emma e presenti efficacemente il loro conflitto. Non a caso, prima di andarsene, Emma si toglie letteralmente il costume che prima la mascherava.

Ed ecco che il terzo punto chiave di questo estratto sposta la riflessione attorno ad un tema centrale: l'auto-inganno. Spogliata della sua maschera e della sua facciata personale, la protagonista scappa: «Avrebbe desiderato prendere il volo come un uccello, ritrovare la giovinezza in qualche luogo remoto, negli spazi immacolati»¹⁰³. Emma scappa dalla ribalta dove si è ormai definita una situazione che non le appartiene realmente e che non riesce a sostenere, e cerca rifugio, in solitudine, nel retroscena, rappresentato dalla camera d'albergo. Ma qui incontra una difficoltà ancora maggiore: sé stessa.

Secondo Goffman, «un attore può essere suggestionato dalla propria rappresentazione così da essere convinto che l'impressione della realtà che egli sta suscitando sia l'unica e sola realtà. In tali casi l'attore costituisce il proprio pubblico, diventando contemporaneamente attore e osservatore»¹⁰⁴. Quando si presenta una circostanza di questo genere possiamo parlare di auto-inganno, e il personaggio di Madame Bovary ne rappresenta un esempio calzante.

È stato visto come, quando opera davanti a un pubblico, Emma metta in scena una serie di *routine* e rappresentazioni attraverso le quali performa l'identità desiderata, ma è importante notare come questo accada anche quando essa non si trova in presenza di terzi. La vita di Emma prima del matrimonio non viene esplorata in maniera scrupolosa, ma il narratore rivela chiaramente il modo in cui essa si rapporta con l'aspirazione, il sogno e la scelta di un'identità ideale, e queste tendenze ci vengono presentate come già insite in lei. Un primo esempio, infatti, compare già nelle prime pagine del romanzo, quando Emma si trova a casa di Charles e si sta misurando con il ritorno alla sua vita, in seguito al ballo alla Vaubyessard:

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 99.

La signora restava al piano di sopra, in camera sua. Quest'ultima indossava sempre una vestaglia aperta che lasciava intravedere, tra i risvolti sciallati del corsetto, una camicetta a pieghe con tre bottoni d'oro. Un cordone con grandi nappe faceva da cintura, e sulle pantofoline color granata un ciuffo di nastri leggeri si allargava fino a coprire il collo del piede. Aveva acquistato della carta assorbente, carta da lettere, un portapenne e delle buste, per quanto non avesse da scrivere a nessuno; spolverava la mensola, si guardava allo specchio, prendeva un libro e poi, sognando tra una riga e l'altra, se lo lasciava scivolare sulle ginocchia.¹⁰⁵

Emma cura ogni aspetto della sua rappresentazione, nonostante si trovi in sola compagnia di sé stessa e all'interno delle mura domestiche.

Prestando attenzione a cosa indossa, guarnisce il corredo della facciata personale, e si prodiga anche per realizzare una precisa ambientazione, creando il giusto scenario per la sua *performance*. A tal proposito, Goffman sostiene chiaramente che «ci si può talmente assuefare alla propria attività sulla ribalta (e al carattere che le è proprio) che può essere quasi necessario comportarsi anche durante i periodi di disimpegno come durante la rappresentazione»¹⁰⁶.

Quando si verifica una simile circostanza, la distinzione tra ribalta e retroscena può diventare estremamente ambigua. In termini didascalici, la ribalta dovrebbe rappresentare il luogo all'interno del quale l'attore si esibisce per il pubblico, mentre il retroscena andrebbe considerato come un territorio di allestimento e abbandono, in cui si forgia e ripassa la parte, e dove è permesso liberare i comportamenti che nella ribalta si tende a sopprimere. Nel caso di *Madame Bovary*, la questione si complica almeno per due ragioni.

In primo luogo, per quanto possa essere immediato, non è del tutto esatto attuare una distinzione associativa netta in cui considerare la casa della protagonista come il retroscena e i luoghi pubblici come la ribalta. Le identità che Emma rappresenta sono almeno due: potremmo identificarle come quella romantica e quella borghese. Analizzandole drammaturgicamente, è inevitabile che la casa di Charles ricopra entrambi i ruoli territoriali. Quando Emma sta rappresentando il personaggio di amante, le mura

¹⁰⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 55.

¹⁰⁶ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 155-156.

domestiche dovrebbero fungere da retroscena, in quanto la sua rappresentazione avviene in altri luoghi. Al contrario, se la signora Bovary sta recitando in qualità di moglie devota e borghese, la sua casa dovrebbe rappresentare la ribalta. Il punto è che queste due identità si incrociano, scontrano e contaminano continuamente nel corso dell'opera; di conseguenza, Emma sfugge ad una netta distinzione tra i due spazi.

In secondo luogo, nonostante Emma sembri operare in maniera insolita nella ribalta per via del fatto che non dà l'impressione di abbandonare la sua parte quando vi si trova, va sottolineato come, almeno in parte, dimostri di utilizzare la ribalta in maniera convenzionale, perlomeno quando la adopera come uno spazio dove modellare e allenare la sua parte. Tuttavia, la faccenda rimane delicata e tortuosa, in quanto non è sempre chiaro se Emma manifesti questa tendenza a performare anche nel privato proprio per esercitarsi in vista della rappresentazione che avverrà in presenza del pubblico, o se lo faccia in maniera unicamente indirizzata verso sé stessa.

Si tratta di una sorta di *performance* infinita e priva di retroscena: Emma ha investito tutto nella costruzione della sua identità alternativa, e non può permettersi di rilassarsi perché rischierebbe di ricadere nella sua identità di origine. Dovendo costantemente lavorare sulla propria identità, Emma trasforma il retroscena in un altro palcoscenico.

Dunque, nelle situazioni che dovrebbero essere di retroscena tradizionale, come i momenti di intimità domestica o solitudine in casa, Emma non si rilassa mai completamente e continua a performare. All'interno del retroscena ibrido, dove incontra gli amanti, abbandona alcune convenzioni, ma lo fa modificando il tipo di *performance*, non smettendo di recitare. In questo senso, il retroscena pieno potrebbe essere rappresentato solo dai momenti di crisi, in cui arriva l'abbandono della facciata ed Emma si spoglia effettivamente della *performance*.

A tal proposito, è interessante notare come, anche all'interno dei momenti di crisi si possa identificare una differenza sostanziale tra quelli che la colpiscono quando si trova da sola e quelli che si presentano in presenza di altri personaggi.

Alla fine del romanzo, quando la sua situazione finanziaria raggiunge l'apice della gravità e diventa insostenibile, la signora Bovary chiede a Léon, al notaio Guillaumin e a Rodolphe i soldi necessari a saldare il suo debito. Tuttavia, nonostante sia in preda al panico e le situazioni siano governate da un forte turbamento, Emma non si abbandona

alla disperazione senza mantenere una certa presunzione e un atteggiamento di apparente superiorità.

A Léon griderà di non comportarsi da vigliacco, specificando che, al suo posto, lei sarebbe perfettamente in grado di trovare i soldi.

Davanti al notaio, malgrado la gravità della situazione, Emma riesce a trovare spazio per un breve e automatico capriccio aristocratico, quando, entrata in casa Guillaumin, pensa: «Ecco una sala da pranzo come si deve»¹⁰⁷.

Il confronto con Rodolphe, dall'altra parte, non rappresenta forse l'effettivo momento di abbandono per Emma, ma sembra essere la spinta finale perché questo arrivi. La calma banalità con cui egli le confessa di non avere quei soldi la disturba intimamente, ed Emma, presa dalla collera, finisce per imputare a Rodolphe una colpa fin troppo simile alla propria:

“Però, quando uno è povero come te, non butta via i soldi in un calcio di fucile! Non compra una pendola tutta lavorata a intarsi!” continuava indicando l'orologio di Boule, “né fischietti dorati per le fruste” – e intanto li toccava! – “né ciondoli per l'orologio da tasca! Oh! Non ti fai mancare nulla, tu! Perfino un portaliquori in camera; perché ti vuoi un gran bene, vivi alla grande, possiedi un castello, fattorie, boschi; fai caccia alla corsa, viaggi a Parigi... Eh! Se anche ci fossero soltanto questi,” gridava afferrando dal caminetto i suoi gemelli, “la più piccola di queste cianfrusaglie basterebbe a ricavarci dei soldi!”¹⁰⁸

Allora, non sembra casuale il fatto che il gesto estremo si verifichi immediatamente dopo. Emma si reca da Justin, l'apprendista farmacista, gli chiede la chiave del retrobottega e ingerisce dell'arsenico. Poco prima, appena lasciato il castello di Rodolphe, si incammina nel bosco e arriva la realizzazione:

Rimase immobile, smarrita nello stupore, cosciente di sé unicamente per il battito delle arterie, incontenibile come una musica assordante che le sembrò espandersi per tutta la campagna. Il terreno sotto i suoi piedi era più molle di un'onda, e i solchi somigliavano a immense ondate scure che si andavano infrangendo. Tutto quanto

¹⁰⁷ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 281.

¹⁰⁸ Ivi, p. 291.

aveva accumulato nella sua testa, ricordi, pensieri, tutto esplodeva in un colpo solo come le mille schegge di un fuoco d'artificio. Vide suo padre, lo stanzino di Lheureux, la loro camera laggiù, un altro paesaggio. Si sentiva rapita dalla follia e ne ebbe paura, tentò confusamente di riprendersi; non ricordava per nulla la vera causa del suo orrendo stato, cioè la questione del denaro.¹⁰⁹

Così si presenta il reale – forse l'unico – episodio di crisi pura, all'interno di un vero e proprio retroscena pieno, e ciò avviene soltanto nel momento in cui Emma si ritrova completamente sola.

3.4 Dalla parte del pubblico: percezione e riconoscimento sociale

Che la si legga come eroina, libera e sognatrice, o come illusa, insoddisfatta e frivola, Emma Bovary rappresenta, per i sostenitori di entrambe le fazioni, uno dei personaggi più controversi ed enigmatici della letteratura ottocentesca. Il romanzo di Flaubert è colmo di riflessioni proprie della sua protagonista che, nonostante siano esibite da un narratore esterno, si lasciano leggere in tutta la loro straziante e poetica autenticità.

Tuttavia, proprio servendosi di questa tecnica narrativa, Gustave Flaubert offre al lettore uno sguardo ampio e una piena partecipazione anche al sentire degli altri personaggi, seppur in maniera ridotta e differente. Le vicende del marito Charles, degli amanti di Emma e dei compaesani sono esibite su un palcoscenico in cui Madame Bovary rimane la protagonista. La sua presenza sembra pervadere ogni riga dell'opera, eppure, gli altri parlano di lei e la pensano molto meno di come potrebbe sembrare, e quando questo accade, è spesso in maniera ambigua. Tra Emma e gli altri personaggi sembra esistere un velo, che a tratti permette loro di vederla in maniera chiara, ma che all'improvviso potrebbe infittirsi fino a dividerli completamente:

«Ma sullo sfondo grigio e uniforme di tutte quelle facce, il volto di Emma si stagliava in una sua unicità remota, come se tra di loro si spalancasse un abisso indefinito»¹¹⁰.

¹⁰⁹ Ivi, p. 292.

¹¹⁰ Ivi, p. 92.

Goffman si esprime in merito ad una questione assimilabile a questa idea, descrivendo un fenomeno secondo cui, nelle rappresentazioni del sé, il pubblico manifesterebbe una tendenza a immaginare «poteri e segreti dietro la rappresentazione»¹¹¹, affidando ad ogni attore una sorta di aura ideale, uno spazio in cui egli può «costruire un'impressione di sua scelta»¹¹².

Il pubblico, cioè, mantiene una precisa distanza sociale tra sé stesso e l'attore, necessaria a creare uno spazio che permette all'attore di costruire e rappresentare l'impressione desiderata.

In alcuni casi, questo risulta piuttosto evidente. Personalità come il marito Charles o il giovane Justin sembrano vedere attorno alla donna un alone etereo di irraggiungibile unicità.

Charles ammira e loda Emma continuamente, quasi venerandola, fino a estendere questa considerazione a sé stesso, una volta che la donna diventa parte integrante della rappresentazione del marito. È importante ricordare che, per Charles, Emma può rappresentare anche una compagna d'*équipe*: egli è, dal suo punto di vista, l'attore sociale protagonista della propria rappresentazione, ed Emma è un individuo a lui vicino, in grado di ricoprire, a seconda dei casi, qualsiasi ruolo sociale, come quelli di membro del pubblico, compagna d'*équipe*, estranea alla rappresentazione, e via dicendo. Di conseguenza, anche in questo caso sono applicabili tutti i sistemi di selezione che Goffman presenta nella sua opera.

Charles viene disegnato come un uomo modesto, dimesso, a tratti persino mediocre. Sotto certi aspetti, avere al suo fianco una figura del calibro di Emma apporta un certo prestigio alla sua reputazione e all'impressione di sé che cerca di presentare agli altri: «Lo stesso Charles finiva per stimarsi di più per il fatto di possedere una moglie simile»¹¹³.

Il giovane apprendista che lavora nella farmacia di Yonville - Justin - si mostra rapito dallo *charme* della donna in un'ottica che, però, non è destinata a evolversi, in quanto i due non condideranno mai un rapporto stretto. Quando Emma si reca da lui per procurarsi il veleno con cui si toglierà la vita, Justin è affascinato:

¹¹¹ E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*; trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 81.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ G. Flaubert, *Madame Bovary: moeurs de province*; trad. it. *Madame Bovary*, cit., p. 39.

La contemplava, sbalordito dal pallore del suo viso la cui bianchezza risaltava sul fondo nero della notte. Lei gli apparve straordinariamente bella, solenne come uno spettro; per quanto non capisse che cosa voleva esattamente, in lui balenò il presentimento di una terribile sventura.¹¹⁴

Il modo in cui gli amanti della signora Bovary la osservano, al contrario, sembra subire dei mutamenti nel corso del romanzo. Sia Léon che Rodolphe, dopo i primi momenti, appaiono come disincantati.

La relazione tra Emma e Rodolphe si conclude quando lui la abbandona e infrange la loro promessa di scappare insieme. Nonostante fin dall'inizio si fosse avvicinato a lei mosso da un'attrazione prettamente estetica, le sue riflessioni danno voce a un occhio attento e disegnano un quadro della situazione notevolmente esatto:

Il signor Rodolphe Boulanger aveva trentaquattro anni; era di temperamento brutale e di intelligenza acuta, gran frequentatore di donne, se ne intendeva bene. Quella gli era proprio piaciuta e quindi ci pensava, a lei e anche al marito.

“Una vera bestia. Lei di sicuro non lo sopporta più. Tiene le unghie sudicie e la barba di tre giorni. Mentre lui trotterella dai suoi malati, lei resta a casa a rammendargli i calzini. E si annoia! vorrebbe abitare in città e ballare la polka tutte le sere! Povera piccolina! Senza l'amore sbadiglia come una carpa senz'acqua sul tavolo di cucina. Basterebbero tre paroline galanti e quella ti adorerebbe, ne sono sicuro!”¹¹⁵

Léon, invece, rappresenta un esempio più delicato. Lui ed Emma si innamorano tra sogni e passioni comuni e, in un primo momento, rinunciano al loro amore e si dividono. Solo quando si rincontrano a teatro avrà inizio la loro effettiva relazione segreta, che si svolge principalmente nella camera di un albergo di Rouen, la città in cui Emma si reca ogni giovedì, con il pretesto di prendere lezioni di pianoforte:

Lui assaporava per la prima volta l'ineffabile delicatezza dell'eleganza femminile. Mai aveva incontrato altrettanta grazia di linguaggio, una tale riservatezza nel vestire, simili pose da colomba assopita. Ammirava l'esaltazione della sua anima e i

¹¹⁴ Ivi, p. 293.

¹¹⁵ Ivi, p. 123.

merletti della sua gonna. Del resto, non era forse una signora della buona società, una donna sposata, insomma una vera amante?¹¹⁶

Da questi estratti si evince come Charles, Justin, Rodolphe e Léon costituiscano diversi modi di osservare e percepire Emma. Differiscono per intenti, territori e tipo di relazione, e ognuno di loro accorda a Madame Bovary un determinato riconoscimento sociale.

Charles ammira e stima Emma perché in lei vede una donna bella, di classe, in un certo senso superiore a lui, ma soprattutto una candidata adatta ad essere la sua compagna. Le è affezionato, ma in lei riscontra prima di tutto il ruolo di moglie. Si potrebbe dire, dunque, che la considerazione che Charles le offre è strettamente connessa ad una rappresentazione - di entrambi - di tipo borghese.

Paradossalmente, malgrado sia un personaggio molto raccolto e la sua presenza nel romanzo sia tanto costante quanto silenziosa, Justin dimostra di avere accesso a molti più spazi della rappresentazione e di osservare la signora Bovary in diverse *routine*. In questo senso, la sua percezione della protagonista è più ampia.

Dall'altro lato, anche Rodolphe non si dimostra in grado di resistere al fascino della donna, ma non ne è succube. Il passo sopra citato, anzi, dimostra come egli sia in grado di mantenere una certa distanza, che gli permette di leggere Emma anche nei suoi tratti identitari più reali.

Non si può, forse, dire lo stesso di Léon. Il giovane si divide dalla signora Bovary quando si trova a misurarsi con la fragile instabilità della donna, nonostante ne sia innamorato e affascinato. Il punto chiave si identifica nel modo in cui Flaubert esprime chiaramente come Emma rappresenti, per Léon, un ruolo estremamente preciso: una vera amante.

Le identità di Madame Bovary, allora, si moltiplicano ulteriormente sotto gli occhi degli altri.

Emma si sente divisa tra le due identità che performa: moglie borghese e amante romantica. Charles sembra percepirla e desiderarla in relazione alla prima delle due, mentre Léon sembra spostarsi sulla seconda.

¹¹⁶ Ivi, p. 248.

Nonostante anche lui scelga Emma come compagna per definire una situazione in cui essa è un amante, Rodolphe dimostra di accorgersi delle debolezze della protagonista, che la allontanano dal ruolo strettamente identificato di amante che, invece, le affida Léon.

Justin, infine, aggiunge un ulteriore punto di vista, comune a tutti i personaggi appena citati, che definisce Emma tramite ciò che di lei attrae gli altri, il suo fascino, il suo mistero, il suo potere: il suo essere donna.

Non sembra casuale il fatto che Madame Bovary, quando non è raccontata dai propri pensieri, è quasi sempre letta attraverso la lente di soli uomini.

Alcuni dei personaggi femminili con cui Emma si confronta effettivamente si possono identificare nella domestica o nella moglie del farmacista, ma nessuna di loro suggerisce al narratore ciò che esse pensano di lei.

Le uniche possibili eccezioni sono due. Una è rappresentata dalle suore che educano Emma al convento: «Quando il padre si decise a toglierla dal pensionato, a nessuno dispiacque di vederla partire. Anzi, la superiora era del parere che negli ultimi tempi avesse portato poco rispetto alla comunità»¹¹⁷. L'altro caso riguarda la madre di Charles, che «sembrava prevenuta nei confronti della nuora. Trovava che facesse troppo la raffinata per le loro finanze»¹¹⁸.

Potrebbe nuovamente non essere una fatalità: sono i personaggi femminili a non apprezzare Emma, e anzi, queste donne dimostrano di rendersi conto del carattere costruito della sua *performance* e di non esserne convinte.

Alla luce di tutto questo, le implicazioni principali sono almeno due.

In primo luogo, risulta evidente quanta importanza ricopra il ruolo di genere all'interno delle identità di Emma e della loro percezione da parte del pubblico. Le identità che Madame Bovary performa e che le vengono attribuite sono tutte chiaramente indirizzate e destinate ad essere svolte da un'attrice sociale di uno specifico genere. La brava moglie della famiglia borghese e l'amante passionale sono entrambe identità che esistono innanzitutto in quanto donne: l'unica differenza che le divide è il fatto che solo la prima tende ad essere posta in buona luce.

¹¹⁷ Ivi, p. 37.

¹¹⁸ Ivi, p. 40.

A volte Emma è una borghese, altre una romantica, ma se c'è un'identità destinata a rimanere costante è quella di donna, e il pubblico risponde precisamente a questa corrispondenza. Léon la cerca come amante, Charles la sceglie in qualità di moglie, Rodolphe la riconosce come debole e Justin come bellissima; tutti la osservano e riconoscono attraverso dei modelli identitari che sono ormai intrinsecamente associati al genere femminile. Nonostante esistano uomini amanti, mariti, deboli e affascinanti, il modo in cui questi ruoli vengono riconosciuti alle donne è irrimediabilmente diverso.

In secondo luogo, l'analisi dimostra che le identità di Emma sono sì molteplici, ma anche più numerose di quelle che decide di performare, e questo dimostra che le identità sono multiple non solo perché moltiplicabili da parte dell'attore che le incarna, ma anche grazie al fatto che i pubblici stessi sono multipli e possono contribuire a crearne altrettante attraverso la loro percezione dell'attore.

Sicuramente il *self* non è un'entità fissa o innata, ma qualcosa di dinamico, fluido e situazionale, effetto della *performance* che un individuo mette in atto. Tuttavia, la *performance* è qualcosa che dipende da diversi elementi, i quali non ricadono tutti sotto il controllo dell'attore. Il pubblico è uno di questi: ha un suo carattere attivo e non riceve passivamente, interpretando ciò che osserva a seconda di elementi personali - come la posizione sociale, il *background* culturale o i propri schemi interpretativi - oltre che del contesto e della *performance* in sé. Dunque, la decodifica di una *self-representation* da parte del pubblico non è mai univoca.

Accanto alla molteplicità delle rappresentazioni intenzionali del *self*, esiste una molteplicità che comprende tutte quelle decodifiche che sfuggono al controllo dello stesso.

Il fatto che Emma rimanga avvolta nell'oscurità ci rivela forse, alla luce di quanto sopra, che l'autore non si assegna il compito - e la capacità - di fare chiarezza, di far vedere, cioè, l'esistenza di qualcosa di più profondo ed "essenziale" rispetto a ciò che di una persona può emergere dalle interazioni.

Lei si voltò, il mento basso e la fronte in avanti. La luce vi scivolava come sopra un marmo fino all'arco delle sopracciglia, senza che si potesse indovinare che cosa Emma guardasse all'orizzonte né cosa pensasse nel fondo della propria anima.¹¹⁹

¹¹⁹ Ivi, p. 113.

In questo senso, appare forse più chiaro il motivo di tanto mistero: Emma Bovary è un personaggio tanto analizzabile quanto illeggibile e, come con qualsiasi individuo, non sarà mai realmente possibile comprenderla nella sua interezza.

Conclusioni

L'ineffabilità di Emma Bovary è forse ciò che di più vero ci racconta Gustave Flaubert.

Nonostante abbia avuto gli effetti di una vera e propria corrente artistica, il Realismo non è una scuola, non possiede uno statuto di qualche tipo e la sua definizione è uno dei temi più discussi all'interno del dibattito letterario. La tendenza comune è spesso quella di identificare alcune caratteristiche di requisito da ricercare nelle varie opere. In termini letterari, spesso un testo viene definito realista se si limita a descrivere scientificamente la realtà, presentandola attraverso descrizioni minuziose e dettagliate e, soprattutto, lasciando spazio anche a ciò che riguarda le classi sociali che precedentemente, soprattutto in epoca romantica, sembravano escluse dalle narrazioni. Tuttavia, questo criterio di definizione potrebbe risultare superficiale e porta con sé il rischio di generare analisi e interpretazioni deboli. È probabile che l'unica vera affermazione certa in grado di rappresentare un buon punto di partenza per ragionare attorno al tema del Realismo sia quella che ammette, all'interno del significato del termine, il ruolo centrale della realtà, intesa come quel mondo sociale che comprende, oltre al suo ambiente fisico, precise regole e meccanismi che fungono da base per la dimensione della vita quotidiana.

A partire da qui, non è tanto la presenza o meno di determinate realtà all'interno di una narrazione a costituire la natura realista della stessa, quanto piuttosto il modo in cui queste realtà vengono rappresentate, e questa svolta arriva proprio con il romanzo ottocentesco. Tuttavia, ogni opera generalmente definita realista presenta delle unicità e sembra occupare uno spazio unico all'interno del panorama letterario dell'Ottocento¹²⁰.

Madame Bovary ne è sicuramente un esempio. Nonostante al suo interno si possano riscontrare tutti i tratti generalmente considerati propri del Realismo, il romanzo li contiene in maniera peculiare.

Le lunghe e precise descrizioni di Flaubert accompagnano il lettore in quella che è una scoperta della realtà, più che un'obiettiva e stretta presentazione della stessa.

Questo narratore ambiguo - e inizialmente ambivalente - tratteggia le dinamiche di classe ottocentesche senza il bisogno di esporre il lettore ai tratti più brutali delle lotte

¹²⁰ F. Bertoni, *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

sociali dell'epoca. Mentre, a distanza di pochi anni, Émile Zola metterà nero su bianco il vero disagio delle classi popolari e indigenti, osservando da vicino problemi come la prostituzione e l'alcolismo, Flaubert ci racconta il tentativo di ascesa sociale di un personaggio che di sporco e brutto non ha nulla.

La stessa realtà della borghesia ci viene presentata attraverso occhi sempre diversi. Per Emma la vita borghese è tanto un'aspirazione quanto una gabbia, Charles ne raggiunge faticosamente una parvenza, e alla fine il farmacista del paese, il Signor Homais, sarà l'unico a trionfare, raggiungendo la posizione desiderata a discapito di altri. Questa figura, pur non essendo protagonista, è onnipresente sulla scena e incarna una classe borghese liberale e progressista incoerente in quanto a morale, che Flaubert - questo è il punto - critica, almeno velatamente. Ecco che uno dei criteri selettivi realisti viene, allora, a mancare: il narratore di *Madame Bovary* non ricopre una posizione moralistica, ma riesce comunque a far intuire un lieve posizionamento. Tuttavia, questo non fa dell'opera un testo non realista, ma è la dimostrazione di come il romanzo di Flaubert rientri nel Realismo in maniera unica e singolare, al pari di tutti gli altri prodotti letterari tendenzialmente compresi nella classificazione del Realismo.

Dunque, cosa c'è di reale in questo romanzo? Il fatto che, non solo la trama, ma anche le scelte e le modalità narrative dimostrino che la realtà stessa è sfaccettata, composita, complessa e non incasellabile in una definizione univoca, esattamente come il Realismo.

Nonostante sia effettivamente spogliata dalle idealizzazioni e dalle pretese moralistiche del Romanticismo, questo tipo di letteratura rappresenta un ottimo strumento per analizzare i fenomeni sociali e i personaggi che racconta non tanto perché li presenti in maniera obiettiva e imparziale, quanto piuttosto perché il suo realismo risiede proprio nel fatto di non poter essere realista in maniera netta e definita. Inoltre, la realtà più vera che Flaubert ci racconta è proprio quella dell'essere umano, delle sue contraddizioni, e soprattutto della sua impossibilità di essere raccontato e letto interamente.

All'interno di *Madame Bovary*, Gustave Flaubert ha portato alla luce alcune dinamiche che la sociologia formalizzerà solo decenni dopo. Il romanzo getta luce sulla natura performativa dell'identità sociale, l'importanza del pubblico nella costruzione del sé e i meccanismi psicosociali che stanno alla base della stratificazione sociale.

Dunque, le dinamiche goffmaniane di presentazione del sé erano cruciali durante l'epoca di ambientazione e stesura dell'opera di Flaubert: l'Ottocento, infatti, è il momento di formazione della società borghese moderna. Se da un lato la nascita del ceto medio è guidata dalla volontà di operare in maniera libera e autonoma, dall'altro la borghesia riserva un rigoroso rispetto ai valori del lavoro e della stima pubblica, e punta ad esibire chiaramente il proprio status¹²¹. Risulta quindi evidente il fatto che, in un contesto storico di questo genere, tematiche come l'ascesa sociale, la costruzione identitaria, il mantenimento di un'identità performata e l'adesione a precisi modelli comportamentali associati ad un ruolo, siano di cruciale rilevanza e pertinenza.

La tendenza a performare un'identità, malgrado accomuni tutti gli esseri umani e venga gestita in maniera soggettiva, deve misurarsi anche con un contesto di riferimento, che, tendenzialmente, è in grado di indirizzarla; la protagonista di *Madame Bovary*, infatti, non costituisce un esempio qualunque di attrice sociale.

Emma performa dei ruoli femminili specifici dell'epoca, quello della moglie e quello dell'amante. Nonostante risulti immediato porre l'accento soprattutto sul rapporto conflittuale che lega queste due identità, è sufficiente osservare il problema da una prospettiva poco più alta per notare come un'importante questione sia analizzabile proprio grazie a ciò che accomuna questi due ruoli, e cioè il fatto che entrambi sono associati al genere femminile.

Osservare il modo in cui Emma Bovary presenta sé stessa in queste vesti permette di notare come nell'Ottocento vigesse una chiara distinzione di ruoli a partire da quella dei generi. La signora Bovary sa come deve comportarsi per essere una moglie, così come conosce i comportamenti da adottare per presentarsi in qualità di amante. La stessa consapevolezza accompagna le persone che la circondano, che, di conseguenza, calibrano le proprie aspettative su una base comune. Tutto questo accade perché ad ognuno di questi ruoli è associata una facciata goffmaniana e i personaggi di *Madame Bovary* la conoscono, esattamente come gli individui della società borghese ottocentesca e lo stesso Flaubert.

Il punto è che, tra le identità della protagonista, rientra anche quella di genere: Emma Bovary non è una donna che performa le identità di moglie e amante, ma è un individuo che performa le identità di donna, moglie e amante. Svelandoci il modo in cui

¹²¹ G. Sabbatucci & V. Vidotto, *Storia contemporanea: il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2005.

Emma si osserva, si muove tra ribalta e retroscena e prepara le sue rappresentazioni, *Madame Bovary* getta luce sul carattere costruito dell'identità di genere, che dimostra di essere, al pari di altre identità, anche contestuale e culturale. A tal proposito, l'opera di Flaubert mostra come determinati repertori culturali possono diventare delle vere e proprie risorse per la costruzione sociale del sé; la cultura popolare romantica, nel caso di Emma e le sue letture, ha evidentemente influenzato in maniera notevole tutte quelle pratiche sociali che lei mette concretamente in atto.

La cultura, l'epoca, il luogo e il contesto di riferimento in cui un individuo si muove, dunque, sono fattori che contribuiscono al processo di creazione identitaria, ed è anche per questo che le identità performatate da un individuo tendono ad essere multiple. Come emerge dall'analisi, questa molteplicità è anche il risultato del ruolo attivo del pubblico, che, attraverso la propria percezione, può associare ad una persona anche delle identità che essa non decide attivamente di performare. Dall'altro lato, il romanzo di Flaubert esibisce chiaramente anche i processi di scelta, creazione e costruzione identitaria specialmente della protagonista. Tuttavia, malgrado Flaubert anticipi la preoccupazione di Goffman per la *performance* e l'impressione rivelando quanto del sé sia una costruzione artificiale, mostra anche una possibile conseguenza di notevole interesse.

Questa costruzione, infatti, se e quando disconnessa dalla considerazione degli elementi tra i quali si svolge la rappresentazione, può portare alla rovina.

Il modello analitico di Goffman è strutturato sulla base di una metafora drammaturgica, ma è necessario ricordare che il soggetto che prende in esame è l'essere umano. Una messa in scena non riuscita, da un punto di vista puramente drammaturgico, si risolve in un fallimento performativo, e, in termini goffmaniani, può generare un certo imbarazzo sociale. Tuttavia, traslando il modello all'interno di un quadro contestuale più complesso, le conseguenze possono diventare più serie: il destino di Emma Bovary è esattamente la prova che una *performance* mal concepita può portare a una vera e propria catastrofe esistenziale.

Questo studio dimostra come le problematiche della costruzione identitaria, nonostante si trasformino a seconda di tempi e contesti, conservino la stessa natura: quella umana. E il romanzo, per quanto vittima delle classificazioni, continua ad essere uno dei mezzi più utilizzati e adatti per interrogarla, svelarla e disegnarla nella sua ineffabilità, la

quale, in fondo, è comune al concetto di Realismo, a Emma Bovary e a tutti gli esseri umani.

Bibliografia

- Auerbach, Erich. 1946. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke. Trad. it. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.
- Barnes, Julian. 1984. *Flaubert's parrot*, London, Cape. Trad. it. *Il pappagallo di Flaubert*, Milano, Mondadori, 1997.
- Berger, Peter Ludwig & Luckmann, Thomas. 1966. *The social construction of reality*, New York, Anchor Books. Trad. it. *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, il Mulino, 1969.
- Bertoni, Federico. 2007. *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Commanville, Caroline. 1895. *Souvenirs intimes*, Paris, Ferroud. Trad. it. *Anche mio zio Gustave Flaubert era un letterato*, Palermo, Sellerio, 1992.
- Flaubert, Gustave. 1856. *Madame Bovary: moeurs de province*, Paris, La Revue de Paris. Trad. it. *Madame Bovary*, Milano, Feltrinelli, 2014.
- Fuchs, Rachel G. & Thompson, Victoria E. 2005. *Women in Nineteenth-Century Europe*, London, Bloomsbury Press.
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle. Trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca: le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Milano, Bompiani, 2021.
- Goffman, Erving. 1959. *The presentation of self in everyday life*, Garden City, New York, Doubleday. Trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, il Mulino, 1969.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*, Oxford University Press.
- Lattanzi, Antonella. 2024. *Capire il cuore altrui: Emma, Flaubert e altre ossessioni*, Milano, HarperCollins.
- Maraini, Dacia. 2001. *Cercando Emma: Gustave Flaubert e la signora Bovary: indagini attorno a un romanzo*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Rella, Franco. 2006. *L'opera e il suo doppio: dalle lettere*, Roma, Fazi Editore.
- Sabbatucci, Giovanni & Vidotto, Vittorio. 2005. *Storia contemporanea: il Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- Saladino, Maria Pia. 1991. *Processo a Madame Bovary*, Palermo, La Luna edizioni.
- Sartre, Jean-Paul. 1971. *L'idiote de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard. Trad. it. *L'idiota della famiglia: Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, Milano, il Saggiatore, 1977.
- Schutz, Alfred. 2005. *Le realtà multiple* in W. James & A. Schutz, *Le realtà multiple e altri scritti*, Pisa, ETS.

Stupazzoni, Marco. 2010. *Vittorio Caporrella: il modello di famiglia borghese nell'Ottocento*, Studi Francesi, 162 (LIV | III)

Veblen, Thorstein. 1899. *Theory of the leisure class*, London, Allen & Unwin, 1899; trad. it. *La teoria della classe agiata*, Torino, Einaudi, 2007.

Volonté, P. 2017. *Il contributo dell'Actor-Network Theory alla discussione sull'agency degli oggetti* in *Politica & Società*, 1.

Sitografia

Rossi, Anna Rita. 2022. *Madame Bovary: il romanzo dell'infelice vita di Delphine Couturier*, in «Necrologi Italia, il blog».

<https://blog.necrologi-italia.it/madame-bovary-vita-delphine/>