

## ***Flaubert's Parrot:***

### **la metafora comune alla base della genesi letteraria**

*«I am bothered by my tendency to metaphor,  
decidedly excessive.» (Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*)<sup>1</sup>*

#### **Introduzione:**

##### **Metafora, mondo, letteratura**

La parola “metafora” rimanda, nel pensiero comune, a un linguaggio letterario ricercato, leggiadro, non contaminato dall’ordinarietà dei nostri giorni; eppure la metafora è più vicina di quanto si possa immaginare al quotidiano. Essa è parte integrante del nostro modo di sentire, pensare ed esserci, addirittura fondamentale per la capacità umana di definire e comprendere il mondo. Proprio per questa ragione, i traslati metaforici possono essere studiati e applicati ad ambiti diversi da quello puramente letterario: retorico e poetico, linguistico e semiologico, filosofico e scientifico. Si tratta di una conferma della presenza indispensabile della metafora nella nostra vita<sup>2</sup>.

Una geniale intuizione sulla presenza della metafora nel linguaggio quotidiano risale già a fine Ottocento con il pensiero di Nietzsche. In “Verità e menzogna in senso extramurale”<sup>3</sup>, il filosofo, nello scagliarsi contro le convinzioni della tradizione occidentale per cui il linguaggio sarebbe in grado di cogliere in maniera oggettiva il reale, dimostra come la conoscenza sia possibile soltanto grazie a metafore successive che legano le concatenazioni linguistiche al concetto originario<sup>4</sup>. Al di là del problema dell’inafferrabilità della “cosa in sé” che attanaglia Nietzsche, resta, ai fini dell’interesse

---

<sup>1</sup> Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, London, Picador, 1995, p.19.

<sup>2</sup> Già Aristotele, nella *Retorica*, affida al tipo di metafora “per analogia” un qualche guadagno conoscitivo, grazie all’accostamento inedito di due termini altrimenti estranei.

<sup>3</sup> W. Friedrich Nietzsche, *Verità e menzogna*, Milano, BUR, 2009,

<sup>4</sup> Questo procedimento avviene secondo livelli diversi: «uno stimolo nervoso (...) [è] trasposto anzitutto in un’immagine. Prima metafora. L’immagine viene a sua volta trasformata in un suono. Seconda metafora» (*ivi*, p. 129). Nietzsche dimostra che la Verità in sé è un valore inafferrabile, una sorta di menzogna alla quale possiamo avvicinarci solo per mezzo “di un esercito di metafore”.

del presente saggio, la geniale intuizione, per cui tutto il linguaggio è metafora. Una sistematizzazione produttiva di questa idea nietzschiana ai fini dell'importanza del ruolo della metafora in tutti gli ambiti organizzativi umani e non soltanto a livello letterario, si ritrova, tuttavia, soltanto un secolo dopo, nella celebre ricerca di due linguisti americani, George Lakoff e Mark Johnson<sup>5</sup>. Essi hanno dimostrato a livello linguistico-cognitivo che l'uomo organizza il mondo basandosi su metafore originarie che derivano da percezioni a livello corporeo. Il procedimento conoscitivo dell'uomo consiste nell'organizzare questi sistemi di traslati in "metafore migliori" per una conoscenza altrettanto esatta.

La teoria di Lakoff e Johnson ha avuto risonanze enormi, poiché genera una rivalutazione di tutta la tradizione filosofica e scientifica occidentale: la metafora può essere finalmente applicata sia al campo letterario sia a quello scientifico. Anche quest'ultima area disciplinare, infatti, soprattutto negli anni '60 del Novecento, con la crisi del Neopositivismo, riconosce ufficialmente alla metafora un valore cognitivo, grazie alla concezione interattiva dei traslati metaforici proposta da Max Black<sup>6</sup>. Le nuove scienze possono dunque sfruttare la metafora per l'acquisizione di nuove conoscenze<sup>7</sup>.

Quanto brevemente illustrato, è volto a stabilire che la metafora sia molto più di una figura retorica: essa è un'ipotesi di pensiero vitale, utilizzata in quasi tutti gli ambiti del quotidiano; tutto il mondo è una metafora che si comunica lungo canali ermeneutici. Si può così afferrare ancor più chiaramente il grande valore che questa figura ricopre nell'ambito creativo per eccellenza del linguaggio: la letteratura, che si avvale largamente

---

<sup>5</sup> Per la descrizione della teoria di Lakoff e Johnson si considera qui l'edizione italiana del loro volume sulla metafora: George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live by*, Chicago, University of Chicago, 1980.

<sup>6</sup> C.f.r. Max Black, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, New York, Cornell University Press, 1962. Secondo quest'ultimo, la metafora è quel particolare processo che mette in relazione due domini, uno primario e l'altro secondario; tra i domini non avviene una pura e semplice comparazione, ma accade che le idee del soggetto primario subiscano una trasformazione dovuta all'uso della metafora e lo stesso avviene per il dominio secondario. Il postulato metaforico è allora in grado di cambiare il significato letterale dei due termini, per cui la metafora diviene creatrice ed evocatrice delle nuove somiglianze

<sup>7</sup> La teoria interattiva della metafora di Max Black, che dimostra la capacità di una metafora di cambiare tutto il contesto in cui essa è inserita, apporta però non poche problematiche nell'ambito del sistema delle scienze: esse derivano principalmente dalla necessità di "sfruttare" le metafore nel linguaggio scientifico sino a che esse non siano più percepite come tali, al contrario di quanto avviene in poesia. L'applicazione della metafora nelle scienze deve quindi avere la sua specificità.

della metafora. Ogni opera letteraria, infatti, ricrea e comunica un “mondo possibile”<sup>8</sup> in modo estremamente dinamico, grazie alla preponderanza della funzione poetica. Maria Corti parla del linguaggio letterario come luogo di «suggestioni primordiali, coaguli, di fatti fonico-ritmici che si attraggono, è una materia vivente»<sup>9</sup> che porta con sé un «*surplus* di significazione che gli proviene dai precedenti artistici in cui si è attuato»<sup>10</sup>. E’ lecito allora parlare di linguaggio letterario come «ipersegno»<sup>11</sup>. Anche Francesco Orlando evidenzia il carattere vitale dell’opera letteraria, descritta come momento di attuazione del “represso”<sup>12</sup>, ossia di tutte quelle possibilità psicologiche che non si sono realizzate nel mondo reale, a causa della repressione del sociale. Ed è proprio la metafora a svolgere un ruolo decisivo nell’ideazione letteraria, come sottolinea Paul Ricoeur<sup>13</sup>. Ponendosi a livello della frase e non più solo di una retorica della parola, il filosofo vede nella prossimità inedita della predicazione metaforica una tensione tra identità e differenza, grazie alla quale la letteratura si apre a una nuova informazione. Per questa ragione diremo che le metafore sono luoghi a maggior tasso di entropia, energia che però si esaurisce nel momento in cui il traslato metaforico è adottato dalla comunità nel linguaggio ordinario.

L’energia insita nell’accostamento metaforico può esser nuovamente liberata se esso è reintrodotta in un’opera letteraria e, in tal modo, la metafora può rivelarsi uno strumento efficace per la ricreazione e comprensione del nuovo “mondo possibile” letterario: è precisamente quanto avviene nel romanzo qui preso in considerazione, *Flaubert’s Parrot* di Julian Barnes. Come suggerisce il titolo, una delle immagini principali del romanzo è un pappagallo, associato all’esemplare impagliato che ispirò Flaubert durante la composizione di *Un Coeur Simple*. Tuttavia, il romanzo pare anche concentrarsi sulla

---

<sup>8</sup> Per l’applicazione della nozione di “mondi possibili” proveniente dalla logica modale alla letteratura, cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, in particolare il capitolo “Strutture di mondi”, p.122.

<sup>9</sup> Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1984, p. 78.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>12</sup> La nozione è approfondita nel volume di Francesco Orlando, intitolato: *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973 e poi ripresa in: Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.

<sup>13</sup> Nel suo importante volume *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981, Paul Ricoeur individua la metafora non solo come fatto poetico, ma anche processo che consente di valorizzare l’apporto creativo della soggettività dell’interprete: il mondo è a tutti gli effetti una rappresentazione linguistica conoscibile lungo canali ermeneutici. Si giunge così ad un’ermeneutica della rappresentazione artistica.

caratteristica generale di un'entità «who mechanically repeats something learned by rote»<sup>14</sup>. Questo perché, nell'opera, sia il narratore, sia l'autore ripercorrono continuamente episodi della vita e delle opere di Flaubert e ne imitano persino gli atteggiamenti, con effetti spesso parodici. Da un'analisi attenta del testo narrativo si vedrà che spesso i particolari delle opere e della vita di Flaubert riproposti sono futili; il narratore, imitando gli atteggiamenti dello scrittore francese, si rende molte volte ridicolo; il testo stesso parrebbe seguire i principi di Flaubert, ma, anche questa volta, con esiti parodici. Se, come si vedrà, la tendenza generale di tutti gli elementi cardine del romanzo è di una buffa e costante “ripetizione e imitazione” di tutto ciò che riguarda Flaubert, si potrebbe ipotizzare che la metafora del linguaggio comune del pappagallo quale meccanico riproduttore di suoni possa essere una delle “immagini generatrici” del romanzo, che infine determina una serie di riflessioni sull'importanza del ruolo dell'autore.

### ***Flaubert's Parrot: la metafora della morte dell'autore?***

Il romanzo di Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, pubblicato nel 1984, in pieno clima postmodernista, sembrerebbe rispecchiarne i principi, in particolare per il difficoltoso percorso di comprensione del passato che il narratore intraprende, e che finisce con l'inglobare la questione dell'impossibilità di giungere alla conoscenza autentica di uno scrittore non più in vita, in questo caso Flaubert. Questo percorso conferma, ad una prima lettura, il motto barthesiano della morte dell'autore<sup>15</sup>, che, negli anni '80 del secolo scorso, risuonava ancora fortemente<sup>16</sup>. Come si è detto, il pappagallo citato nel titolo corrisponde innanzi tutto all'esemplare impagliato che ispirò il racconto breve di Flaubert, *Un coeur simple* e che è ricercato dal bizzarro narratore di *Flaubert's Parrot*,

---

<sup>14</sup> La definizione è tratta dall'edizione del 1933 dell' *Oxford English Dictionary*.

<sup>15</sup> La proclamazione della morte dell'autore appare per la prima volta nell'omonimo saggio di Barthes del 1968.

<sup>16</sup> All'inizio del suo saggio intitolato “I codici infranti: inclusività, riscrittura e metanarratività in «*Flaubert's Parrot*» di Julian Barnes”, *Strumenti critici: rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, a.X, (2), maggio 1995, Laura Giovannelli sottolinea che il problema della morte dell'autore influenza *Flaubert's Parrot*. Per una generale descrizione del panorama letterario e culturale in cui Julian Barnes ha pubblicato il suo romanzo, invece, cfr. Bran Nicol (ed), *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2002 e Richard Bradford, *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2007.

Geoffrey Braithwaite.

Braithwaite è un medico in pensione, vedovo e trascurato dai figli ormai adulti; rimasto solo, decide di intraprendere un viaggio in Francia alla ricerca dei luoghi in cui visse l'autore di cui è appassionato, Gustave Flaubert. Una prima visita è l'Hôtel Dieu a Rouen, dove lo scrittore francese trascorse l'infanzia e dove suo padre esercitava la professione di medico chirurgo. Qui Braithwaite ha una "fulminante" rivelazione nel momento in cui gli viene mostrato l'esemplare impagliato, che, a detta del guardiano del museo, avrebbe ispirato Flaubert per la scrittura di *Un Coeur Simple*. Il pappagallo custodito nel museo è quindi ricollegato in primo luogo all'immagine generale del pappagallo quale riproduttore di suoni. Questa idea però, si sovrappone nella mente del narratore a quella che accomuna il pappagallo con l'essere umano, grazie alla proprietà fondamentale della vocalizzazione, che, contemporaneamente, lega il pappagallo allo scrittore francese. La voce dell'autore è infatti raggiungibile solo attraverso la miriade di testi scritti, costituiti di parole sull'autore e dell'autore, segni che difficilmente indicano a un lettore contemporaneo il senso esatto di ciò che Flaubert originariamente intendesse. Le parole di cui sono composti i testi scritti appaiono dunque come la riproduzione di una qualche misteriosa intenzione autoriale originaria ad essi esterna, proprio come il pappagallo che ripete, non sempre in modo esatto, le parole che sente. In *Un Coeur Simple*, il pappagallo Loulou si trasfigura grottescamente, nella mente semplice di Félicité, in un emblema del donatore del Verbo per eccellenza, lo Spirito Santo. Braithwaite afferma:

Is a critic wrong to read Loulou as a symbol of the Word? Is a reader wrong (...) to think of that parrot at the Hôtel Dieu as an emblem of the writer's voice? That's what I did. Perhaps this makes me as simple-minded as Félicité.<sup>17</sup>

Anche per Braithwaite il pappagallo diviene una metafora della voce di Flaubert, così come può essere percepita dal lettore contemporaneo. Si introduce, allora, la questione centrale del romanzo (e dell'epoca in cui esso è scritto) sulla possibilità di raggiungere una voce autoriale originaria, indagando sugli indizi che ci restano di essa. Nel caso di Braithwaite, si tratta di investigare parodicamente su un pappagallo impagliato. La

---

<sup>17</sup> Julian Barnes, *op. cit.*, p. 19.

ricerca non si rivela facile per il narratore, perché dopo lo sconvolgente incontro di Rouen, quando si appresta a visitare la casa di Croisset, dove l'autore francese si ritirò in solitudine a seguito del suo primo attacco epilettico, Braithwaite incontra un nuovo pappagallo impagliato definito anch'esso "ispiratore di Flaubert". La prima impressione del narratore di un contatto quasi trascendentale con la voce di Flaubert sembra allora delusa. Egli, tuttavia, non si arrende e decide di scovare il vero esemplare di pappagallo, che costituisce per lui la possibilità di un simbolico e autentico "incontro" con l'autore francese. Dopo circa un anno, Braithwaite riesce a mettersi in contatto con il signor Lucien Andrieu, uno dei segretari più anziani della "Société des Amis de Flaubert", che finalmente gli svela il mistero: esistono ben cinquanta esemplari di pappagalli candidati al ruolo di ispiratori di Flaubert, per non parlare di tutti quelli che sono andati dispersi. Inoltre, ammesso che si possa rintracciare il "vero" pappagallo, non si potrà mai giungere alla visione originale che ne ebbe l'autore, poiché col tempo l'esemplare può aver subito delle modifiche (come ad esempio lievi variazioni del colore originario). Se, nella mente del narratore, l'immagine del pappagallo è parodicamente associata a un'idea reale e assoluta di autore (sia come individuo, sia come fonte dell'intenzionalità del testo) la trama del romanzo confermerebbe alcuni principi postmodernisti, anticipati già dalle idee sull'arte dello stesso Flaubert, che riteneva superfluo rintracciare dettagli personali della vita di un autore. I principi postmodernisti legati alla trama del romanzo riguardano la nuova concezione del significato non più come valore assoluto, bensì come costruito che rimanda sempre ad altri significati costituiti in precedenza, in una catena infinita di percorsi a ritroso, proprio come il narratore, nella sua ricerca, non giunge mai al pappagallo autentico, ma a una moltitudine di copie dell'originale. In un mondo radicalizzato "deriddeamente" in termini di "discorso", dove i confini tra *fiction* e *reality* divengono inevitabilmente sfumati<sup>18</sup>, anche i modi tradizionali della mimesi sono messi in discussione. Per queste caratteristiche, l'opera di Julian Barnes, con la sua riflessione sulla possibilità di cogliere a ritroso un pensiero originario dell'autore, rientra,

---

<sup>18</sup> Questa sofferta consapevolezza della difficile comprensione dell'intenzione autoriale originaria deriva, in realtà, da una più generale riflessione sul linguaggio, che ha caratterizzato gli anni post-strutturalisti, a partire dall'idea nietzschiana della verità come valore retorico. Il luogo in cui il problema della contrastata comprensione e ricreazione della realtà sia maggiormente dibattuto è proprio il genere romanzo, di cui, tra l'altro, si mette in discussione una delle figure-cardine, ossia quella dell'autore

a ragione, nel genere postmoderno della *historiographic metafiction*<sup>19</sup>. D'altro lato, bisogna anche osservare che alla base del romanzo vi è un meccanismo piuttosto complesso per cui, attraverso un sofisticato gioco di identificazioni metaforiche (che si analizzerà di seguito), il pappagallo finisce col divenire metafora della struttura del testo narrativo che il lettore ha appena letto, *Flaubert's Parrot*. Quest'ultimo dettaglio sposta l'attenzione sulla creazione letteraria. L'oggetto "parrot", citato nel titolo, diviene, ad un ulteriore livello di significazione, un mezzo efficace attraverso il quale Barnes, al di là della parodia, guida il lettore verso una riflessione molto profonda sul ruolo fondamentale dell'arte e dell'artista nel tempo. Come ben esplica Aleid Fokkema, «what is at stake now in postmodernism is not the abolishment of the author, but a relocation of its function »<sup>20</sup>

### **La ricerca dell' ispiratore impagliato**

Si è detto che già nel primo capitolo del romanzo, il narratore associa il pappagallo impagliato all'immagine generale dell'esemplare dotato di alcune caratteristiche salienti per la nostra analisi. Sin dal primo capitolo del romanzo, esso è descritto come un'entità dallo sguardo fisso sul narratore, che si distingue soltanto per la straordinaria capacità di imitare la voce umana, senza tuttavia innescare alcuna interazione intellettuale; produttore di un susseguirsi di parole vuote, involontariamente parodiche, forse divertenti, ma che finiscono con l'irritare:

You could say that the parrot, representing clever vocalization without much brain power, was Pure Word (...). I imagined Loulou sitting on the other side of Flaubert's desk and staring back at him, like some taunting reflection from a funfair mirror. No wonder three weeks of its parodic presence caused irritation. Is the writer much more than a sophisticated parrot?<sup>21</sup>

Con la domanda finale del periodo appena citato, Braithwaite pare porre provocatoriamente in questione l'identificazione della voce del pappagallo con la

---

<sup>19</sup> C.f.r. Linda Hutcheon, "Historiographic Metafiction: "the Pastime of Past Time" " in Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1995, pp. 105-123.

<sup>20</sup> Aleid Fokkema, "The Author: Postmodernism's Stock Character" in Franssen, Paul & J.A Hoenselaars (ed.), *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*, London, Associated University Presses, 1999, p. 40.

<sup>21</sup> Julian Barnes, *op. cit.*, p. 18.

percezione post-strutturalista che il lettore contemporaneo può avere di quella di Flaubert: un insieme di opere scritte, risultato di interpretazioni precedenti, di cui si è persa l'intenzione originaria. Il tema fondamentale dell'impossibilità della ricerca autoriale, unita alla proclamata impossibilità di creare discorsi originali è dunque introdotto e allo stesso tempo interrogato. È proprio lo sfruttamento della concatenazione metaforica alla base del romanzo, fino alle sue estreme conseguenze, che porta a questa sottile ambiguità di pensiero. La metafora alla base del romanzo è costituita dall'accostamento degli oggetti fondamentali di un'opera letteraria, ossia il narratore, l'autore e il testo stesso, ai comportamenti tipici del pappagallo come meccanico riproduttore di suoni. Il pappagallo è capace di espressività, perché ripete fedelmente le parole del suo soggetto prescelto, manifestando quindi anche un fenomeno di ecolalia; non sempre, però, la ripetizione è fedele all'originale, più spesso si rivela imprecisa e ambigua, e dunque se ne ricava un effetto di imitazione e sdoppiamento allo stesso tempo. Si riporterà pertanto un'analisi dettagliata delle prove di questo peculiare comportamento, assunto, come si è detto, dai componenti principali del romanzo, per vederne le conseguenze finali.

Bisogna sottolineare che nel primo capitolo sono presentati i temi principali, ripresi poi nei capitoli successivi, e già in questo, ritroviamo un primo caso di ripetizione<sup>22</sup>. In particolare, l'impossibilità di raggiungere un'idea assoluta di autore è strettamente legata alla questione generale della comprensione del passato. Braithwaite è particolarmente ossessionato dal suo passato e riformula a più riprese una domanda per lui spinosa:

How do we seize the past? Can we ever do so?<sup>23</sup>.

Questa domanda costituisce un ritornello nel primo capitolo, e ritorna più volte anche nel settimo, confermando nuovamente come il meccanismo della ripetizione sia alla base della scrittura del romanzo. Il desiderio del passato si ricollega alla bellezza nascosta nelle opere letterarie incompiute. Il tema è quello de *l'Education Sentimentale* di

---

<sup>22</sup> Oltre all'indagine sulla vita e sulle opere di Flaubert legate alla ricerca del pappagallo impagliato, i temi del romanzo riguardano il già menzionato bisogno e allo stesso tempo impossibilità di raggiungere un'idea assoluta di autore.

<sup>23</sup> Julian Barnes, *op. cit.*, p. 14.



Flaubert:

The unwritten books? They aren't cause for resentment. (...) I remember the end of *l'Education sentimentale*. Frédéric and his companion Deslauriers are looking back over their lives. Their final, favourite memory is of a visit to brothel years before, when they were still schoolboys. (...) When they got to the brothel (...) both ran away. (...) Isn't the most reliable form of pleasure, Flaubert implies, the pleasure of anticipation? Who needs to burst into fulfilment's desolate attic?<sup>24</sup>

Il piacere dell'*unfulfillment*, sia di un progetto letterario, sia dei nostri desideri è approfondito nel nono capitolo di *Flaubert's Parrot* intitolato "The Flaubert's Apocrypha", in cui Braithwaite racconta di tutto ciò che Flaubert avrebbe voluto fare in vita ma che non è riuscito, come ad esempio sposarsi e avere dei figli o vedere il sarcofago di Micerino. Il racconto di questi episodi è unito all'elenco delle opere che l'autore francese non è riuscito a portare a termine, come ad esempio un traduzione in inglese di *Candide* di Voltaire, o alcuni racconti progettati ma mai compiuti dell'autore. Il narratore commenta questi episodi rifacendosi nuovamente al «regretted ending to *L'Education sentimentale*»<sup>25</sup>. Questa ennesima citazione del romanzo flaubertiano costituisce una nuova ripetizione. L'elenco minuzioso, all'interno del nono capitolo, dei più strani desideri di Flaubert non esauditi e delle sue opere più improbabili ed incompiute, ha un effetto alquanto comico e rimanda al tema flaubertiano della "non realizzazione", già introdotto nel primo capitolo. Si individua, così, un primo tratto di patologica imitazione ed ecolalia da parte del narratore-pappagallo.

### **Un primo "Flaubert's parrot": il narratore**

Si è detto che, nel romanzo di Barnes preso in questione, il primo meccanico riproduttore di suoni è il narratore, la cui voce è contrassegnata innanzi tutto da una discorsività continua e a tratti irritante: poco accade in *Flaubert's Parrot*, occupato quasi interamente dalla voce auto e omodiegetica di Braithwaite che emula Flaubert e del quale racconta episodi di vita, ne imita i comportamenti e ne ripete le espressioni, tratte dai diari o dalle opere letterarie<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p. 120.

<sup>26</sup> Le opere da cui sono tratte le frasi di Flaubert o dalle quali il narratore si ispira sono rispettivamente:

Per quanto riguarda il racconto degli avvenimenti della vita dell'autore, spesso essi occupano interi capitoli del romanzo, come avviene ad esempio nel 4°, "The Flaubert's Bestiary", dove il narratore elenca tutti gli animali ai quali Flaubert si è metaforicamente associato. Gli episodi che accompagnano i vari paragoni, tuttavia, sono spesso futili, per cui l'esposizione dei fatti narrati su Flaubert assume un effetto decisamente parodico.<sup>27</sup> In "The Trainspotter's Guide to Flaubert" (8° capitolo), invece, Braithwaite si sofferma su un fatto interessante ma non cruciale sull'autore, ossia l'invenzione della locomotiva che "velocizzava" i suoi incontri con Louise Colet. Braithwaite si perde poi nell'immaginare il disappunto della madre di Flaubert sugli eccessi che il figlio si concedeva, dispiacere che sicuramente le causava non poche notti in bianco<sup>28</sup>.

Questi capitoli in cui Braithwaite si accanisce a ripetere la narrazione di aneddoti dettagliati riguardanti la vita di Flaubert lo allontanano dalla *quest* principale del romanzo, ossia la ricerca dell'esemplare impagliato, ma anche, come si vedrà, da un'altra azione fondamentale: la confessione di episodi di un passato personale che lo tormenta. La sua voce è vicina alla metafora della "clever vocalisation without much brain power", poiché si limita ad elencare continuamente fatti riguardanti Flaubert, senza introduzione di nessi logici e conclusioni definitive.

Dunque, la narrazione di Braithwaite non solo riporta momenti della vita di Flaubert, ma ripete anche se stessa: un esempio lampante è il secondo capitolo, "Chronology", dove si presenta una cronologia degli avvenimenti fondamentali della vita dell'autore resa secondo tre punti di vista: quello della critica che lo vede come un autore di successo e dall'indole sociale, uno che ne esalta gli aspetti più oscuri (le sue malattie, la perdita dei suoi cari e il periodo trascorso in solitudine a Croisset) e infine l'ultimo, costituito di citazioni tratte direttamente da Flaubert. Quest'ultima sezione della cronologia serve non solo a rafforzare sottilmente l'importanza del linguaggio metaforico e letterario, ma funge da "serbatoio" di espressioni da cui Braithwaite attinge più volte, come accade per il

---

*L'Education sentimentale, La tentation de Sainte Antoinette, Madame Bovary, Salambô, Bouvard et Pécuchet, Dictionnaire des Idées reçues.*

<sup>27</sup> Ad esempio, all'inizio del capitolo, Braithwaite vuole addirittura individuare la famiglia precisa di orso cui Flaubert è associato: cfr. Julian Barnes, *op.cit.*, p. 52: « Exactly, what species of bear was Flaubear? We can track his spoor through the Letters.(...). In September 1845 Gustave firmly announces himself to be a "white bear"(...) Other bears are used (...) ».

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, p. 110: « She [Mme Flaubert] slept less that night than Gustave and Louise did. Something had made her uneasy (...)».

*vieux Camembert*, il cui riferimento, seppur indiretto, riappare nel 7° capitolo, “Cross Channel”. Qui il narratore sfrutta l’immagine del formaggio avariato per le sue disquisizioni ironiche:

Thank you. *Santé*. You got your cheese, I hope? You won’t mind a word of advice? Eat it. Don’t put it on a plastic bag in the fridge and save it for visitors; before you know where you are it’ll have swollen to three times its size and smell like a chemical factory.<sup>29</sup>

You won’t forget about your cheese, will you? Don’t grow a chemical plant in your fridge.<sup>30</sup>

In questo caso, oltre che ripetute, le espressioni di Flaubert sono inserite in un contesto particolare dal narratore, che ne modifica l’effetto. L’immagine efficace del formaggio avariato, cui Flaubert si è paragonato alla fine della vita, diviene un pretesto, da parte del narratore, per introdurre il tema dello scrittore considerato come un oggetto dal mercato letterario: con riprovazione, il medico in pensione osserva che i lettori contemporanei si comportano come un pubblico famelico, il cui desiderio consiste esclusivamente nel “cibarsi” della vita personale dello scrittore, solo oggetto di consumo. Come si è anticipato e si vedrà anche più avanti, a proposito del rapporto tra scrittore e vita privata, il narratore condivide con Flaubert il timore di esporre la vicenda personale.<sup>31</sup>

Non soltanto Flaubert sarebbe stato ben lieto di veder distrutta la sua casa dopo la sua morte, ma anche il narratore del romanzo, seguendo le opinioni di Flaubert esprime una certa reticenza nello svelare dettagli sulla vita privata:

‘Giving the public details about oneself is a bourgeois temptation that I have always resisted’ (1879). But here goes. You know my name of course: Geoffrey

---

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 105-106. Un altro momento in cui l’immagine del formaggio è reintrodotta è nel 13° capitolo, “Pure Story”, in cui essa è associata all’immagine del matrimonio che prima o poi subisce un’inevitabile crisi: «Soft cheese collapse; firm cheese indurate. Both go mouldy», *ivi*, p. 165.

<sup>31</sup> Nel romanzo, infatti, si chiarisce sin da subito che lo scrittore francese desiderava che qualsiasi indizio sulla sua vita privata andasse distrutto dopo la morte: «Nothing much else to do with Flaubert has ever lasted. He died little more than a hundred years ago, and all that remains of him is paper. Paper, ideas, phrases, metaphors, structured prose which turned into sound. This, as it happens, is precisely what he would have wanted; it’s only his admirers who sentimentally complain» (*ivi*, p. 12).

Braithwaite. Don't miss out the i or I'll start turning me into a Parisian grocer. No; just my joke.<sup>32</sup>

Braithwaite riecheggia come un pappagallo una dichiarazione di Flaubert sulla necessità di tenere nascoste le proprie vicende personali: egli condivide la stessa idea del suo amato scrittore, ma la esprime inserendo bizzarri giochi di parole, immaginando, ad esempio, come sarebbe la traduzione in francese del suo cognome senza la “i”. Si afferma poi che le parole non possono descrivere in maniera efficace la personalità dell'autore, paragonando, con un risultato come di consueto parodico, negli annunci personali che si ritrovano nelle rubriche per cuori solitari<sup>33</sup>. Da tutti questi dettagli si deduce che Braithwaite assimila i pensieri di Flaubert e, così facendo, lo imita. Il risultato è parodico per vari motivi: la sua arte di scrittore non giunge ai grandi esiti letterari dell'autore francese; i concetti importanti tratti da Flaubert sono accostati a passi che ne sminuiscono lo spessore intellettuale. La ripetizione delle espressioni e degli episodi della vita di Flaubert da parte di Braithwaite non sono solo sottoposti a una continua ripetizione, ma anche a un fenomeno di “deviazione” dall'originale e imitazione.

Vi sono casi in cui le parole di Flaubert sono riprodotte più fedelmente, come la citazione da *Madame Bovary* che, come ha notato Silvia Albertazzi, «ritorna ben tre volte (...) in traduzione inglese nel romanzo»<sup>34</sup>:

Language is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity.<sup>35</sup>

Come Flaubert, Braithwaite utilizza questa frase per constatare, di volta in volta nella sua narrazione, la difficoltà delle parole nel cogliere l'essenza delle cose. Ne deriva una necessità di indagare costantemente sulla vita di Flaubert, con l'illusione di avvicinarsi il più possibile a un contatto autentico con l'idea assoluta di autore. Le parole di Flaubert,

---

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 95: « You see the problem. *But seeks...* Do I? What do I seek?(...) I always read those pining paragraphs in the back of magazines , though I never feel like replying; and I've just realized why. Because I don't believe any of them. (...) The column distorts the way the advertisers describe themselves».

<sup>34</sup> Silvia Albertazzi, “« Madame Bovary c'est lui!», Gustave Flaubert, Julian Barnes e l'eterna monotonia della passione”, *Francofonia: studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 54, primavera 2008, p. 133.

<sup>35</sup> Julian Barnes, *op. cit.*, pp. 19, 51, 161.

tuttavia, inserite nella stramba e incoerente narrazione del dottor Braithwaite, raggiungono un effetto straniante. Anche citando direttamente Flaubert, Braithwaite non fa che accentuare la sua ecolalia patologica, poiché non giunge mai a nessuna disquisizione organica ed efficace sull'autore (così come non riuscirà mai a rinvenire il vero esemplare di pappagallo impagliato che ispirò *Un Coeur Simple*). Ad ulteriore conferma della tendenza di Braithwaite a imitare la voce di Flaubert interviene la gran quantità di espressioni francesi ricorrenti a disturbare il flusso della narrazione, più che costituire un sofisticato elemento di stile, quali ad esempio: “*la soupe à perroquet*”(p. 84), “*cet original de Monsieur Flaubert*”(p. 107), “but Madame Flaubert didn't believe his *petite histoire*” (p. 110) e via di seguito.

Braithwaite si appropria persino dello stile letterario dell'autore, soprattutto dell'ironia, anche in questo caso con esiti grotteschi. Ad esempio, nel capitolo centrale del romanzo, “Cross Channel” egli discute apertamente su questo stile letterario, dopo un flebile tentativo di introdurre informazioni personali:

Flaubert's Dictionary offers a course in irony: from entry to entry. (...) It tempts me to write a Dictionary of Accepted Ideas about Gustave himself. (...) This is the attraction, and also the danger, of irony: the way it permits a writer to be seemingly absent from his work, yet in fact hintingly present<sup>36</sup>.

In questo estratto, Braithwaite si accinge a svolgere un'analisi del modo in cui funziona l'ironia nelle opere di Flaubert, anche se ben presto essa sfuma nello strano progetto del narratore di comporre un insolito dizionario sul suo Gustave. Di nuovo, la citazione dello stile flaubertiano non porta a nessuna conclusione, tanto più che l'ironia è introdotta da un fallimentare tentativo del narratore di fornire qualche informazione sulle sue vicende personali<sup>37</sup>. Inoltre, come accennato, Braithwaite si appresta davvero a comporre un proprio “Dictionnaire”, “Braithwaite's Dictionary of Accepted Ideas”, di nuovo con un risultato piuttosto esiguo rispetto alla grande opera omonima di Flaubert che ironizzava efficacemente sull'atteggiamento della borghesia francese. I lemmi del dizionario di

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>37</sup> Il paragrafo è infatti introdotto dalla dichiarazione di Braithwaite: « You expect something from me too, don't you? », *ivi*, p. 86. Egli tuttavia procede nel parlare di Flaubert, senza dare alcuna informazione rilevante sul suo conto.

Braithwaite, invece, più che legarsi a riflessioni ironiche, sono associati al racconto di aneddoti su Flaubert o alle citazioni tratte dall'autore. Il capitolo firmato da Braithwaite manifesta dunque un ennesimo caso di ecolalia ed imitazione, come la voce di un pappagallo.

Vi è un altro capitolo dove Braithwaite emula le credenze di Flaubert: egli cerca di scagliarsi con ironia contro alcuni critici accademici, anche questa volta, con un risultato piuttosto strambo. Nel 6° capitolo, "Emma Bovary's Eyes", l'occhio "severo" di Braithwaite prende di mira l'accademica Enid Starkie, che cerca di definire il colore esatto degli occhi di Madame Bovary. Eppure, come ha osservato Emma Cox<sup>38</sup>, nonostante la critica giustificata contro gli errori di Starkie, anche il narratore non si risparmia certo un'attenzione maniacale sulla vita di Flaubert sin nei minimi dettagli. Il suo atteggiamento è poi spiccatamente sarcastico nei confronti Ed Winterton, un accademico sottostimato nel suo ambiente lavorativo che però ha trovato un presunto carteggio tra Flaubert e Elisa Schlesinger, con la quale lo scrittore aveva probabilmente intrapreso una relazione sentimentale. Durante una breve discussione, Braithwaite definisce seccamente l'accademico «smug, moralising bastard»<sup>39</sup>, poiché troppo ansioso di preservare il carteggio rinvenuto. Ed Winterton dimostra invece una morale integra, seguendo fermamente la volontà espressa nella parte iniziale del manoscritto, che richiede a chiunque trovi il documento di distruggerlo, in modo tale che non ve ne sia più traccia. L'accademico, così, pur di esaudire il desiderio del presunto Flaubert, preferisce rinunciare a una possibile acquisizione del prestigio personale che la scoperta di un tale carteggio gli porterebbe. Anche questo capitolo dimostra che l'ostilità a priori di Braithwaite nei confronti dei critici letterari è solo un'imitazione dell'astio che Flaubert nutriva per essi.<sup>40</sup> Nel condividere con Flaubert l'astio verso i critici letterari, Braithwaite finisce con l'assumere l'atteggiamento metaforico di un pappagallo imitatore: non sempre i suoi giudizi spietati sono fondati, anche perché egli stesso, come i critici, non può

---

<sup>38</sup> Cfr., Emma Cox, "'Abstain and Hide Your Life': The Hidden Narrator of *Flaubert's Parrot*", *Critique*, 46, (1), 2004, dove l'autrice afferma: « He criticizes Starkie for being over meticulous (...). The hypocrisy of that attack is soon revealed. In his efforts to discover the authentic model for Loulou the parrot, he [Braithwaite] compares photographs of the two potential candidates to find the one that best fits Flaubert's description, failing to acknowledge that, as M. Lucien Andrieu (...) points to him, Flaubert may have altered the coloring of the parrot for poetic effect», p. 58.

<sup>39</sup> Julian Barnes, *op. cit.*, p. 47.

<sup>40</sup> « Let me tell you why I hate critics», afferma Braithwaite all'inizio di p. 74, *ivi*.

cogliere una comprensione assoluta dell'autore. Ancora nel 10° capitolo, "The Case Against", Braithwaite tenta di imitare Flaubert servendosi dell'ironia, senza però raggiungere gli esiti sperati: comincia con il tentativo di sfatare tutti i possibili pregiudizi che un lettore contemporaneo potrebbe maturare su Flaubert, ma finisce con l'interpolare alla sua argomentazione parti della vicenda personale, riguardanti soprattutto il rapporto con la moglie Ellen Braithwaite, adultera e suicida, la quale, parodicamente, possiede le stesse iniziali di Emma Bovary<sup>41</sup>. Infine, la vita in solitudine di Braithwaite e il suo attaccamento alla reliquia del pappagallo, come chiave d'accesso al suo scrittore preferito, pare rispecchiare ironicamente la triste vicenda di Félicité di *Un Coeur Simple*<sup>42</sup>. Tuttavia, al contrario del gesto commovente di Félicité, che si avvicina quasi religiosamente al suo unico amico Loulou, Braithwaite si cimenta in una ricerca in primo luogo insolita, per il buffo accostamento tra l'esemplare di pappagallo impagliato e la voce di Flaubert. Il lettore intuisce sin dall'inizio che le indagini di Braithwaite saranno "fallimentari", poiché, se le parole non possono più restituirci il senso delle intenzioni originarie di un autore, ancor meno un pappagallo accessorio di un museo potrà mai avvicinarci ad una qualche idea assoluta di autore. Il tentativo di Braithwaite di trovare punti ironici di confronto tra la propria vita e i personaggi delle opere letterarie di Flaubert si risolve quindi in un effetto di imitazione parodica.

Alla luce della vicenda, l'imitazione parodica si applica, oltre che ai personaggi, alla decisione di Braithwaite di trascorrere una vita in solitudine. Fin dal primo capitolo, il narratore afferma di essere un medico in pensione e di condurre un'esistenza in solitudine, dopo la morte della moglie e la crescita di figli che hanno ormai intrapreso "their own life"<sup>43</sup>. Poche volte egli discorre con altri interlocutori, i quali, a loro volta non sono mai suoi amici o familiari. Gli unici momenti di dialogo sono legati all'indagine sul pappagallo ispiratore e l'unico capitolo del romanzo interamente costituito di parti dialogate è il 3°, "Finders Keepers", in cui Braithwaite incontra il già

---

<sup>41</sup> Silvia Albertazzi, nel saggio citato in precedenza, fornisce un'analisi del legame ironico tra la vicenda di Braithwaite e quella di *Madame Bovary* e si serve, a proposito, dell'atteggiamento del *bovarisme*.

<sup>42</sup> Sin dall'inizio del romanzo, il narratore esprime infatti il bisogno di trovare reliquie di autori appartenenti al passato, proprio come Félicité usava raccogliere i ricordi dei suoi cari nella sua stanza. Braithwaite si chiede: «What makes us randy for relics? Don't we believe the words enough?» (Julian Barnes, *op. cit.*, p.12).

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 13.

menzionato Ed Winterton, col quale, peraltro, non riesce a costruire un rapporto amichevole. Questo atteggiamento di spudorata imitazione di Flaubert da parte di Braithwaite è infine ben esemplificato nell'8° capitolo, "The Trainspotter's Guide to Flaubert", dove il narratore ripercorre addirittura il tratto ferroviario Rouen – Nantes, sul quale lo scrittore francese aveva viaggiato ripetutamente per incontrare Louise Colet.

Da tutti gli aspetti messi in luce sino ad ora, si può verificare la consistenza dell'accostamento metaforico della figura di Braithwaite e dei suoi comportamenti ad un pappagallo, per le modalità di ripetizione, ecolalia, imitazione e sdoppiamento, osservate in vece di ipotesi all'inizio della presente trattazione: oltre ai pochi momenti di evoluzione della semplice trama che fa da sostegno alla narrazione, Braithwaite si dedica a una continua e irritante ripetizione di "azioni flaubertiane" con un procedimento di imitazione grottesca delle convinzioni, lo stile di vita e persino quello letterario di Flaubert. È importante notare, a questo punto, che il comportamento di Braithwaite descritto sino ad ora deriva in particolare dalla paura di fare i conti con un tragico passato personale. Il narratore torna sui propri discorsi, senza arrivare a conclusioni definitive, proprio nel momento in cui prova a introdurre la propria vicenda personale; ciò avviene in maniera frequente nel testo, ad ulteriore conferma del rapporto conflittuale col passato. Braithwaite accenna velocemente alla sua vita precedente già nel primo capitolo, quando dice di essere un medico in pensione e che sua moglie è morta. I riferimenti al passato si fanno sempre più numerosi, in particolare nel capitolo centrale, "Cross Channel", dove addirittura Braithwaite si lascia andare ai ricordi della moglie Ellen, come nel caso di un loro viaggio in Francia<sup>44</sup>.

Inoltre, il suo desiderio di diventare scrittore costituisce un'informazione fondamentale, proprio perché è apertamente dichiarata sin dalle prime pagine del romanzo da un narratore che teme di parlare troppo del proprio passato. Sarà soltanto in "Pure Story", tuttavia, che Braithwaite tenterà di scrivere una propria elaborazione narrativa degli eventi passati che l'hanno in qualche modo segnato. Se da un lato, il capitolo costituisce un momento di evoluzione da una scrittura quasi interamente imitatrice ad una rielaborazione intellettuale da parte di Braithwaite, dall'altro resta uno stile che, almeno

---

<sup>44</sup> Cfr. *ivi.*, p. 84.



inizialmente, continua a tornare sui propri passi. L'incapacità di comprendere in pieno il proprio passato, unita ai continui rimandi a Flaubert, del quale Braithwaite non riesce a conoscere la "voce autentica", mostrano come Braithwaite sia il primo lettore inadeguato non solo di Flaubert, ma soprattutto di se stesso. Non a caso, nel capitolo centrale, assieme all'esposizione di aneddoti riguardanti Flaubert e ai deboli tentativi di parlare del proprio matrimonio, il narratore riscontra quanto sia difficile rileggere a ritroso il passato, che, più lo si studia e più appare intricato: per questo, «a casual detail shifts everything»<sup>45</sup>. Invece, il capitolo in cui Braithwaite riuscirà finalmente a raccontare la propria storia, costituisce un punto di svolta per la già accennata riflessione sul ruolo dell'arte e dell'artista posta all'interno del romanzo, come si vedrà tra poco.

### **Il pappagallo ideale e reale**

Si è visto che Braithwaite si dilunga nella narrazione di futili avvenimenti che riguardano la vita di Flaubert per trovare punti in comune con la propria vicenda personale ed evitare così un confronto diretto con un passato che lo tormenta, ma che necessita al tempo stesso di un'urgente mediazione narrativa e, dunque, di una qualche comprensione.

Tuttavia nel testo vi è un livello più sottile in cui il discorso della voce narrante segue quello di un'altra entità: quella dell'autore reale, Julian Barnes, di cui Braithwaite costituisce una più generale e parodica imitazione.

Il personaggio dell'autore reale Julian Barnes si afferma subdolamente sin dall'inizio nel romanzo per poi intrudersi con più forza in quella del narratore, man mano che la trama procede.<sup>46</sup> La voce autoriale si realizza quindi in vari momenti e a diversi livelli del testo.

Un primissimo "incrocio" tra narratore e autore reale si riscontra già a livello extradiegetico, nella nota introduttiva del romanzo: la parte iniziale della nota segue la

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>46</sup> Questa particolare "intrusione" della voce dell'autore reale nel romanzo è stata anche acutamente rilevata da Erica Hateley e Keith Wilson. I saggi sono intitolati rispettivamente: Erica Hateley "Flaubert's Parrot as Modernist Quest", *QWERTY: arts, littérature et civilisations du monde anglophone*, 11, Octobre 2001 (che indaga l'evoluzione del romanzo da uno stile modernista a un'adesione postmoderna) e Keith Wilson, "Why Arent' the Books Enough? Authorial Pursuit in Julian Barnes's *Flaubert's Parrot* and *A History of the World in ½ Chapters*", *Critique*, vol. 47, ( 4), Summer 2006 (in cui Keith Wilson esplora la funzione della voce autoriale nei due romanzi di Julian Barnes).

convenzione letteraria per cui l'autore ringrazia persone e società realmente esistenti, «James Fenton and the Salamander Press for permission to reprint the lines from a "German Requiem" on page 115». Il riferimento sarebbe dunque ad una situazione etero ed extradiegetica, se non fosse che, nella seconda parte della nota, l'autore ci dà un'informazione apparentemente incongruente: precisa che le traduzioni dal francese sono ad opera di Geoffrey Braithwaite, ossia il narratore diegetico che non appartiene al mondo reale, ma che ora vi è inserito. Si crea così un'ibridazione tra extradiegesi e intradiegesi, dove il mondo reale guadagna qualcosa di fittizio, mentre quello narrato si avvicina un po' di più a quello "reale". Questo gioco tipicamente postmoderno pare assurgere a due diversi scopi: in primo luogo, l'autore reale sottolinea sottilmente la sua presenza conferendo ragione di esistere a Geoffrey Braithwaite solo in quanto sua creazione. In secondo luogo, Julian Barnes si inserisce come parte fondamentale del romanzo e suggerisce il suo ruolo diegetico di autore implicito. Questo sottile incrocio tra autore reale e narratore intradiegetico è confermato anche da un altro dettaglio fondamentale della nota introduttiva: essa è firmata dalle iniziali dell'autore reale J.B., di cui quelle di Geoffrey Braithwaite (G.B.) sembrano un'imitazione parodica. Già da questa deviazione sonora dalle iniziali di Julian Barnes che caratterizza quelle di Braithwaite, un lettore attento può cogliere l'associazione tra narratore e autore reale. Di quest'ultimo, il narratore costituisce, in alcuni punti, un'imitazione parodica. L'intrusione della voce dell'autore in quella del narratore è poi evidente proprio nel 7° capitolo, che occupa il posto centrale del romanzo e che, non a caso, si intitola "Cross Channel". Qui vi sono momenti in cui la voce di Braithwaite si sdoppia e si confonde con quella dell'autore:

I could go on at great length on all these topics; it would be very pleasant for me to say what I think and relieve Monsieur Geoffrey Braithwaite's feelings by means of such utterances. But what is the importance of the said gentleman?<sup>47</sup>

Il lettore ormai sa che la voce narrante appartiene a Braithwaite, ma la particolare dichiarazione delle intenzioni enunciative, quali la possibile esposizione di fatti riguardanti il medico in pensione, di cui si parla ora in terza persona, trapela

---

<sup>47</sup> Julian Barnes, *op.cit.*, p. 97.

un'ambiguità del soggetto parlante, che può quindi identificarsi sia con l'autore reale, che ha segnalato la sua presenza sin dalla nota introduttiva al romanzo, che col narratore. Nel capitolo che occupa una posizione centrale poi, si parla di « out of season crossings»<sup>48</sup>, amate particolarmente dal narratore/autore.

Un'intromissione ancora più forte della voce dell'autore è la seguente:

But by the time I tell you her story I want you to be prepared: that's to say I want you to have enough of books, and parrots, and lost letters, and bears, and the opinions of Dr. Enid Starkie's, and even the opinions of Dr. Geoffrey Braithwaite's.<sup>49</sup>

Non soltanto qui si parla di nuovo di Braithwaite in terza persona, ma la voce narrante ambigua rivela gli scopi delle sue disquisizioni disparate (e non cita minimamente la vicenda dell'indagine sull'esemplare impagliato): fare in modo che il lettore ne abbia abbastanza delle opinioni di Flaubert, dei libri, dei pappagalli, proprio come realmente avviene dopo una prima lettura del romanzo.

“Cross Channel” è denso di altri periodi in cui la voce del narratore si confonde ambiguamente con quella dell'autore reale: sono quelli in cui traspare un'analisi precisa della situazione critica e letteraria contemporanea. Questo studio così minuzioso della contemporaneità sembra appartenere più all'erudito Julian Barnes che a un medico in pensione, come quando si inseriscono osservazioni acute sui meccanismi linguistici che richiamano la voce dell'autore reale, esperto francesista che per un periodo ha lavorato come lessicografo<sup>50</sup>. Le disquisizioni sul funzionamento della lingua francese, inoltre, servono al narratore/autore per introdurre il problema, già individuato dai critici post-strutturalisti, dell'impossibilità, da parte del linguaggio, di riprodurre il mondo in modo oggettivo. Si afferma, ironicamente, che un modo efficace per parlare di sé potrebbe forse

---

<sup>48</sup> Cfr. *ivi*, p. 83: «I like these out – of- season crossings». Anche questa dichiarazione sembrerebbe appartenere in modo ambiguo all'autore Julian Barnes, visto l'inserirsi della sua voce nel tempo della narrazione.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>50</sup> Julian Barnes parla della sua esperienza come lessicografo nella già citata intervista con Vanessa Guignery. Anche un po' prima, nel romanzo, si ritrova una precisa riflessione lessicografica che ci fa intuire la presenza dell'autore, precisamente nell'8° capitolo, “The Trainspotter's Guide to Flaubert”: «On the window was a small sticker I hadn't seen before: ‘*Ne jetez pas l'énergie par les fenêtres en les ouvrant en période de chauffage*’. Do not throw Energy out of the windows – How English the phrasing was; logical, yet fanciful at the same time», *ivi*, p. 111.

consistere nel compilare un elenco delle cose che ci piacciono o meno, proprio come ha fatto Roland Barthes nella sua celebre autobiografia.<sup>51</sup> Il narratore/autore prosegue la sua sottile critica ai metodi post-strutturalisti di resa del reale presenti anche nell'autobiografia di Barthes, mettendo in luce come essi, più che dare un'idea di autenticità, finiscano con il disturbare il flusso narrativo, quasi a voler irritare il lettore. Inoltre, più avanti, si sottolinea l'inefficacia delle strategie presenti in alcuni romanzi postmoderni, come quella di presentare due finali e lasciar scegliere al lettore quello che preferisce.<sup>52</sup> L'esplicitazione della letterarietà della narrazione non aiuta quindi a rendere l'opera più simile alla vita reale, perché se, ad esempio, un lettore può scegliere il finale del romanzo appena letto, non sempre è così nella vita quotidiana. Il narratore/autore ripone così nuovamente l'attenzione su Flaubert anche da un punto di vista critico-letterario, sottolineando come l'atteggiamento post-strutturalista, basato sull'impossibilità "barthesiana" di cogliere l'intenzione originaria dell'opera letteraria, era già stato anticipato, un secolo prima, dalla dichiarata necessità dell'impersonalità dello stile narrativo di Flaubert:

We no longer believe that language and reality 'match up' so congruently (...). Flaubert planned invisibility in a century of babbling personalities (...). Contemporary critics who pompously reclassify all novels and plays and novels as texts – the author to the guillotine! – shouldn't skip lightly over Flaubert.<sup>53</sup>

Si nota, in questo brano, un tono profondamente ironico verso i critici che credono di aver rivoluzionato l'approccio letterario nell'asserire l'incapacità della letteratura di ricreare in senso assoluto il reale, quando già Flaubert, nell'Ottocento era cosciente che il meccanismo dello scrittore onnisciente era soltanto un espediente letterario. Contemporaneamente, l'autore/narratore, soprattutto in "Cross Channel" critica autori come Sartre, che hanno studiato a lungo Flaubert e pensano di averne svelato ogni

---

<sup>51</sup> « The list, which is by Roland Barthes, continues, as lists do. One item you approve, the next stirs irritation.» (*Ivi*, p. 84).

<sup>52</sup> « When the writer provides two different endings to his novel (...) does the reader seriously imagine (...) that the work is reflecting life's variable outcomes? Such a 'choice' is never real, because the reader is obliged to consume both endings. In life, we make a decision (...) The novel with two endings doesn't reproduce this reality: it merely takes us down two diverging paths» (*Ivi*, p. 89).

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 88.

mistero e inserisce un ennesimo elenco barthesiano dai toni quasi satirici sui “dettami” di stile stabiliti da presunti esperti di letteratura<sup>54</sup>. Tutte queste disquisizioni, dense di riferimenti critici anche ad altri autori come François Mauriac, non soltanto dimostrano una conoscenza approfondita del panorama letterario e critico degli ultimi due secoli della letteratura francese, in sintonia più con gli interessi di Barnes che con il personaggio di Braithwaite, ma palesano un’acuta diffidenza nei confronti dei critici. Se, dunque, esse possono essere considerazioni dell’autore reale che interviene nella narrazione, si tratta dell’ennesima dimostrazione che anche Julian Barnes sceglie di comportarsi come un ironico pappagallo di Flaubert che nutrive, come l’ammirato predecessore, una profonda diffidenza per gli studiosi letterari.

Julian Barnes è a sua volta imitato dal narratore, come si vede, in primo luogo, dalla passione comune per Flaubert e l’atteggiamento schivo verso chi ha interesse a sviscerare i misteri della personalità di un autore. Inoltre, per il suo cimentarsi nell’arte della scrittura, potremmo dire che Braithwaite imita buffamente sia Flaubert, sia l’autore reale. Egli aderisce al principio metaletterario espresso nel capitolo centrale per cui non si può più anelare alla Verità esatta, proprio per la sua presa di coscienza di un’impossibile resa oggettiva del reale e del passato, affermata nei momenti in cui la sua voce si confonde con quella dell’autore reale<sup>55</sup>. Così, sempre per il meccanismo della ripetizione, che regola sia la voce narrante e, in questo caso anche quella autoriale, il capitolo si apre e si chiude con l’iterazione di suoni onomatopeici che vogliono riprodurre il rumore dei tavolini di un bar accatastati a una parete, durante una giornata di vento autunnale<sup>56</sup>. L’eco del rumore dei tavolini, inserita all’inizio e alla fine del capitolo, riproduce con alcune modificazioni sonore (*“Rattarattaratta – Fattafattafatta”*) il rumore originario, proprio come una discussione sul passato o sulle intenzioni letterarie di Flaubert non può riprodurre il suo oggetto in maniera esatta, ma solo riportarne una ripetizione “deviata”, come il tipico risultato della voce di un “pappagallo” che si cimenta a riprodurre i suoni che sente.

Successivamente al capitolo centrale, dove la dichiarazione degli scopi enunciativi

---

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, pp. 98-99.

<sup>55</sup> Il sovrapporsi voce autoriale con quella del narratore è inoltre particolarmente evidente quando, come si vedrà più avanti, si interpella direttamente il lettore, invadendo così nuovamente la sfera extradiegetica.

<sup>56</sup> I suoni *rattarattarattaratta – fattafattafattafatta* si ritrovano sia nell’introduzione del capitolo, a p. 82 di Julian Barnes, *op. cit.*, sia verso la fine a p. 105, *ivi*.

dell'autore e del narratore si intersecano, e le riflessioni metanarrative confermano l'impossibilità di raggiungere una verità assoluta, Braithwaite finalmente può rinunciare alla pretesa oggettività. Solo così egli può esser pronto a divenire uno scrittore e a raccontare finalmente la sua "Pure Story" (13° capitolo). Erica Hateley ha constatato infatti un'evoluzione nella scrittura di Braithwaite, da pura reiterazione parodica dello stile e degli episodi della vita di Flaubert a una graduale rielaborazione creativa dei fatti narrati. L'11° capitolo costituisce uno dei maggiori momenti di creatività di Braithwaite, che sente l'esigenza di proporre la versione inedita della più lunga relazione amorosa di Flaubert, dal punto di vista di Louise Colet: "Louise Colet's Version". Il capitolo comincia *in medias res* con le parole della donna, tuttavia queste sembrano anche appartenere alla scrittura ventriloqua di Braithwaite, poichè la storia può iniziare solo dopo aver «fetched [himself] with another whisky»<sup>57</sup>. Una versione immaginaria della storia tra Flaubert e Louise Colet è quindi presentata dall'inedito punto di vista di quest'ultima. In particolare, la donna ricorda i momenti di passione col suo amato e ne giustifica l'incostante presenza, data dalla particolare personalità di Gustave<sup>58</sup>. Louise Colet ammette il suo smoderato cedimento alla passione per un uomo difficile come Flaubert, fino ad arrivare a una versione riappacificata della sofferta storia d'amore che lo scrittore ebbe con la donna parigina e forse, negli alti e bassi della relazione, si potrebbe individuare un parallelismo con la storia travagliata tra Braithwaite e Ellen, che il narratore si accinge finalmente a esporre nel capitolo seguente. Come si è già accennato, il capitolo "Pure Story" attesta la sofferta difficoltà di Braithwaite di parlare del fallimento del suo matrimonio: subito dopo aver parlato della discussione che ci fu in Francia ai tempi di Flaubert sull'atteggiamento da riservare alle donne adultere, Braithwaite afferma seccamente: «My wife went to be with other men»<sup>59</sup>, senza tuttavia specificare il modo in cui egli lo abbia scoperto e né spiegare come siano andate realmente le cose. Lo stesso accade per il racconto del suicidio di Ellen, che diventa ambigualmente un omicidio: Braithwaite descrive la donna nel letto di un ospedale « with

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>58</sup> Verso la fine del capitolo infatti, la donna afferma, riferendosi a Flaubert: « He was cruel because he wanted to drive me away; but he wanted to drive me away because he feared that he might love me completely. (...) He was a difficult man to love, that is certain», *ivi*, p. 147.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 163.

a tube in her throat in her padded forearm»<sup>60</sup> e precisa quasi casualmente di aver dovuto «swithc(ed) her off»<sup>61</sup>. Nonostante i tanti punti interrogativi sull'accaduto, Braithwaite definisce, all'inizio del capitolo, la sua versione «a pure story, whatever you may think»<sup>62</sup>, cercando in qualche modo di discolparsi di fronte al lettore delle sue responsabilità sul gesto estremo di Ellen, proprio come Louise Colet cerca di difendere la sua eccessiva passione per Flaubert. Soprattutto, l'autenticità della storia personale di Braithwaite deriva da un principio metaletterario espresso all'interno di questo capitolo di svolta:

I have to hypothesise a little. I have to fictionalise (...). We never talked about her secret life. So I have to invent my way to the truth.<sup>63</sup>

Braithwaite, quale aspirante autore accetta ora il suo compito di "inventare" la propria versione della verità, in linea col pensiero di Julian Barnes che, in "Cross Channel" ha ribadito più volte l'impossibilità di una versione imparziale del passato, ma anche la necessità di inventare. E' per questo che, nuovamente, Braithwaite si rivela in qualche modo, il pappagallo dell'autore Julian Barnes, seguendone i principi.

Tuttavia, Julian Barnes ,a sua volta, ricopre anch'egli il ruolo di "pappagallo di Flaubert", poiché attua nel suo romanzo il principio fondamentale dello scrittore francese per cui « the author in his work must be like God in his universe, everywhere present and nowhere visible»<sup>64</sup>, come dice il ritornello di tutto il romanzo.

L'importanza di questo espediente narrativo è vitale per la comprensione del meccanismo alla base del romanzo proprio perché esso è espresso nel capitolo centrale, quello in cui, come si è detto, le figure cardine dell'autore e del narratore esplicitano meta-letterariamente e non a caso gli scopi della loro composizione artistica. Essi sono anche vicini alle idee di Flaubert, svelando come il significato di tutto il romanzo sia incentrato costantemente sull'autore francese.

L'autore suggerisce dunque più volte la sua presenza nel romanzo, segue

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p.168.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 88.

parodicamente il principio flaubertiano dell'ironica assenza/presenza dell'autore<sup>65</sup> e si sdoppia nella voce dell'aspirante scrittore Geoffrey Braithwaite, che altri non è che il pappagallo sia dell'autore ideale, sia dell'autore reale. Manca un solo tassello nel meccanismo metaforico della coazione a ripetere suoni meccanici: il testo stesso.

### **Il testo come "pappagallo" metaforico**

Non solo nel romanzo, autore e narratore “dichiarano” il proprio ruolo letterario, ma un terzo elemento fondamentale per ogni opera letteraria (e per la sua “sopravvivenza” nel tempo) è esplicitamente rievocato dalla struttura narrativa: il lettore. Egli è direttamente interpellato dal discorso narrativo, e in vari momenti.

Un palese richiamo al lettore non può non avvenire nel capitolo "spartiacque", "Cross Channel". Qui il narratore/autore invade la sfera extradiegetica del lettore e tenta addirittura di fissare un appuntamento con lui:

Why don't we meet on the boat back instead? The two o'clock ferry, Thursday?(...)  
All right? What? No, you can't come on deck with me.<sup>66</sup>

Ovviamente, il narratore/autore non potrà mai incontrare realmente il lettore, ma lo stratagemma di un possibile appuntamento esalta l'ibridazione postmoderna tra *fiction* e *reality* e suggerisce la potenzialità originale dell'arte di far parte della nostra vita<sup>67</sup>. Inoltre, all'interno di questo capitolo, ogni volta che Braithwaite accenna a un qualche dettaglio sulla sua vita privata, non perde mai di vista le implicazioni che potrebbero scaturire nella mente del lettore, come ad esempio:

No, I didn't kill my wife. I might have known you'd think that. First you find out that she's dead; then, a while later, I say that I never killed a single patient. Aha, *who*

---

<sup>65</sup> Non a caso, nel romanzo si parla di ironia come espediente che «permits a writer to be seemingly absent from his work, yet in fact hintingly present», *ivi*, p. 87.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>67</sup> Nello stesso capitolo, vi sono altri momenti in cui la dimensione intradiegetica invade quella extradiegetica del lettore, come ad esempio: «You won't forget about the cheese, will you?» Don't grow a chemical plant in your fridge. I didn't ask you if you were married. My compliments, or not, as the case may be. », *ivi*, pp. 105-106.



you kill, then?<sup>68</sup>

Braithwaite, ossessionato da un passato doloroso e probabilmente preso dai sensi di colpa per la morte della moglie, teme il giudizio del lettore e forse, proprio da questo, deriva la sua definizione di *hesitating narrator*. Passaggi come quello appena inserito dimostrano, allo stesso tempo, una ricorrenza della funzione fatica nel linguaggio, che sottolinea la particolare dialogicità del discorso narrativo

Il lettore è poi parte integrante della narrazione anche in altri capitoli, come ad esempio nel 10°, "The Case Against", dove si ipotizzano tutte le opinioni che egli possa aver maturato su Flaubert: individuare in modo esatto l'opinione pubblica su Flaubert fino a questo punto della narrazione, permette a Braithwaite di mantenere costante il dialogo con il lettore, del quale si sottolinea così il ruolo fondamentale nel romanzo. Il capitolo è poi pieno di domande retoriche rivolte al lettore, come segnalato dall'inserzione della seconda persona singolare<sup>69</sup>.

"Examination Paper" è il penultimo capitolo del romanzo contenente le disquisizioni creative di Braithwaite, prima che egli sveli l'esito della sua ricerca del pappagallo di Flaubert. Come suggerito dal titolo, il capitolo assume la forma molto particolare di una prova d'esame scritta in cui il candidato/lettore è chiamato a risolvere una sorta di questionario sullo scrittore francese:

*Candidates must answer **four** questions: **both** parts of Section A and **two** questions from section B. All marks will be awarded for the correctness of the answers; (...) Time: **three hours**.*<sup>70</sup>

Nel brano appena citato, la mescolanza tra diegesi ed extradiegesi è rimarcata, ad esempio, dai caratteri utilizzati dall'autore/narratore, come il corsivo per le istruzioni e il grassetto per le parti alle quali il candidato deve prestare maggior attenzione. Il capitolo

---

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>69</sup> Cfr. *ivi*, p. 129: « *That he wasn't interested enough in politics. 'Interested enough'. You admit, at least, that he was interested. You are suggesting, tactfully, that he didn't like what he saw (...)* ». Lo stile è sempre lo stesso e segue ogni possibile opinione sull'autore espressa in corsivo. Sembra proprio che Braithwaite stia sostenendo un discorso con il lettore implicito per gran parte del capitolo.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 171.

sembra così anche ironizzare su stereotipi accademici quali le “sezioni” di un quiz, i voti e il tempo a disposizione per rispondere alle domande. L’appello alla dimensione extradiegetica del lettore è poi suggerito dal fatto che il tema del quiz è il rapporto tra arte e vita, indicato ad dalla domanda sul paragone tra il personaggio letterario Emma Bovary e il personaggio storico Eleanor Marx<sup>71</sup> e le inserzioni di estratti di lettere e dichiarazioni appartenenti a persone realmente esistite come, oltre a Flaubert, Maxime Du Camp, Louise Colet, ecc.

Da gli esempi riportati sino ad ora di ibridazione tra dimensione diegetica del romanzo e dimensione extradiegetica del lettore, si evince che quest’ultimo è a tutti gli effetti un personaggio del romanzo e il suo ruolo è indispensabile per lo sviluppo del testo narrativo; egli diviene parte integrante della diegesi di questo bizzarro romanzo,<sup>72</sup> insieme a Braithwaite e all’autore Julian Barnes.<sup>73</sup>

Se, dunque, *Flaubert’s Parrot* “sfoggia” tutti i componenti fondamentali di una narrazione quali il narratore, l’autore, il lettore e una trama che riflette su se stessa per la ricerca di una voce autoriale originaria, potremmo anche dire che a fine lettura è il romanzo stesso ad “autoafferamarsi”. Questo, a sua volta, assume complessivamente tutte le caratteristiche della voce del pappagallo: in primo luogo è caratterizzato da ripetizioni parodiche di tutto ciò che concerne Flaubert, come la biografia, della quale si espongono gli aneddoti marginali, e le opere, per la vicinanza della vicenda di Braithwaite a quella del dottor Bovary, ma anche per i lati che lo avvicinano al protagonista dell’ *Education Sentimentale*,<sup>74</sup> oppure a Félicité di *Un Coeur Simple*,<sup>75</sup> e infine per la curiosa riscrittura del *Dictionnaire des Idées Reçues* nel 12° capitolo. Tutto il romanzo emula Flaubert, poiché la sua sussistenza scaturisce non tanto dall’esile *plot* della ricerca del pappagallo impagliato, quanto dal continuo ripercorrere delle vicende riguardanti Flaubert e

---

<sup>71</sup> Cfr. *ivi*, p. 176.

<sup>72</sup> Nel saggio “I codici infranti”, *op. cit.*, Laura Giovannelli afferma: «La ricchezza di informazioni fornite dal narratore-autore permette di individuare alcuni tratti essenziali del tipo di lettore da lui ipotizzato: un individuo storicamente e socialmente determinato (...) colto, ma talvolta ingenuo e superficiale, impaziente di formulare giudizi che rischiano troppo spesso di cadere nel luogo comune». (p. 282).

<sup>73</sup> Il carattere dialogico del linguaggio del romanzo è forte nei capitoli presi ad esempio, ma percorre in realtà tutto il romanzo. Braithwaite non perde mai di vista completamente il rapporto col lettore.

<sup>74</sup> Più volte, all’interno del romanzo, Braithwaite dichiara la lezione appresa dall’ *Education Sentimentale*: « Do not partecipate: happiness lies in the imagination, not the act » (Julian Barnes, *op. cit.*, p. 169).

<sup>75</sup> Entrambi confidano grottescamente in un pappagallo come via d’accesso a una sorta di Verità trascendentale.

l'attinenza ai suoi principi letterari (come l'anelata impersonalità della voce autoriale). Il romanzo è inoltre investito dal meccanismo dell'imitazione, attraverso i diversi modi letterari in cui Braithwaite si cimenta goffamente.

*Flaubert's Parrot* imita vari generi letterari, anche ma è difficile stabilire di preciso a quale di essi l'opera appartenga interamente: biografia su Flaubert, autobiografia, bestiario medievale, dizionario, saggio critico, ecc. In tutti i casi il risultato è parodico e ciò conferma ancor più il carattere di imitazione alla base del testo<sup>76</sup>. Si potrebbe pertanto affermare che un'analisi efficace di *Flaubert's Parrot*, come suggerisce il titolo, potrebbe scaturire da una descrizione della complessa rielaborazione della metafora comune del pappagallo, quale soggetto che si limita a ripetere le parole degli altri. Questa metafora è come "liberata" di tutta la sua energia originaria, perché finisce con l'associarsi agli elementi cardine del testo letterario (narratore, autore, lettore e trama). Più precisamente, la metafora del pappagallo diviene nel testo « une métaphore de le création »<sup>77</sup>: Braithwaite riesce a rielaborare volutamente in modo soggettivo un passato che lo tormenta proprio grazie all'espedito della creazione artistica, uscendo finalmente dall'*impasse* del desiderio di sua ricerca oggettiva su Flaubert. La creazione è valorizzata dal testo, nonostante il dubbio post-strutturalista su qualsiasi resa inedita di mondo. Infatti, il gioco metaforico che sottende il romanzo di Julian Barnes apre una contraddizione "pregnante": al livello della trama, dalla proclamata impossibilità di rintracciare la voce autentica di Flaubert, che nel testo si moltiplica in una cinquantina di pappagalli rappresentanti discorsi diversi sull'autore, si trova una conferma delle idee post-strutturaliste. L'autore/narratore è consapevole del fatto che l'onniscienza del narratore è soltanto « a technical device »<sup>78</sup>, riconosciuta già ai tempi di Flaubert. Tuttavia, la metafora del pappagallo gli serve per parodizzare sottilmente le convinzioni post-strutturaliste, poiché alla fine del romanzo, è la rielaborazione artistica applicata alla resa del passato ad aiutare Braithwaite nel suo rapporto complicato col passato. Grazie a

---

<sup>76</sup> Il problema di stabilire a che genere letterario appartenga *Flaubert's Parrot* potrebbe essere risolto definendolo una *historiographic metafiction*, ma anche tale definizione è problematica, perché, se da un lato il romanzo contiene un'ampia riflessione metaletteraria alla base sul rapporto tra storia e verità, dall'altro rinnega l'originalità delle convenzioni post-moderne dell'impossibilità oggettiva del linguaggio: già Flaubert ne era cosciente in pieno Ottocento, come si afferma in "Cross Channel".

<sup>77</sup> Bernard Génies, "Un anglais Flaubert et le perroquets" in *La quinzaine littéraire*, 462, 1-15 mai, 1986, p.7.

<sup>78</sup> Julian Barnes, *op. cit.*, p. 89.

questo meccanismo, potremmo, a ragione, asserire che la metafora comune è prima interpretata alla lettera nel romanzo, poi sfruttata ai fini di una parodia delle tecniche narrative, viste ormai come obsolete, e infine capovolta. Julian Barnes si serve della parodizzazione ludica tipicamente postmoderna per avvalorare il suo pensiero cruciale sull'arte: il fatto che nessun discorso potrà mai rendere una Verità originaria e assoluta non implica necessariamente una negazione del valore dell'arte nel suo rapporto con il mondo. Nel resto del romanzo non si può a fare a meno di esaltare la creazione artistica, perché è in essa che si può compiere l'atto importante del ricreare e non solo imitare una qualche verità, e, solo così, avvicinarsene. Quando finalmente Braithwaite legittimizza la necessità di rendere una "propria versione" della realtà, riesce anche a colmare i punti oscuri del passato e dunque, a uscire dal ruolo di semplice "pappagallo" della vita e dei principi di Flaubert. È per questo che nel capitolo finale non ha più molta importanza decidere quale sia il vero pappagallo che ha ispirato *Un Coeur Simple*, ma ognuno di noi può sceglierne uno, e dunque, scegliere la propria "verità", che non ha nulla da invidiare alle "altre verità": «Perhaps it was one of them»<sup>79</sup>, afferma Braithwaite, ormai riconciliato con se stesso, di fronte ai tanti pappagalli che gli mostra il signor Andrieu.

---

<sup>79</sup> *Ivi*, p.190.

## **Bibliografia**

### **Testi primari:**

Barnes, Julian, *Flaubert's Parrot*, London, Picador, 1985

### **Testi secondari:**

Aristoteles, *Retorica e poetica*, Torino, Unione tipografico - editrice torinese, 2004

Black, Max, *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, New York, Cornwell University Press, 1962

Bradford, Richard, *The Novel Now: Contemporary British Fiction*, Oxford, Blackwell, 2007

Childs, Peter, *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*, New York, Palgrave, 2005

Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1984

Croft, William & Cruse, Alan, *Cognitive Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967

Duperray, Max (ed.), *Historicité et métafiction dans le roman contemporaine des Iles Britanniques*, Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979

Franssen, Paul & J.A Hoenselaars, (ed.), *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*, London, Associated University Presses, 1999

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1995

Lakoff, George e Johnson, Mark, *Metaphors We Live by*, Chicago, University of Chicago, 1980

Nicol, Bran (ed.), *Postmodernism and the Contemporary Novel*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2002

Nietzsche, Friedrich, W., *Verità e menzogna*, Milano, Bur, 2009

Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973  
- *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982

Ricoeur, Paul, *La metafora viva: dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Milano, Jaca Book, 1981

### **Articoli:**

Bernard, Génies, “Un anglais Flaubert et les perroquets”, *La quinzaine littéraire*, 462, du 11 au 15 mai 1986, pp. 7-8

Albertazzi, Silvia, “«Madame Bovary c'est lui!», Gustave Flaubert, Julian Barnes e l'eterna monotonia della passione”, *Francofonia: studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 54, primavera 2008, pp. 127-139

Cox, Emma. “Abstain and Hide Your Life: the Hidden Narrator of *Flaubert's Parrot*”, *Critique*, 46, (1), 2004, pp. 53-62

Giovannelli, Laura, “I codici infranti: inclusività, riscrittura e metanarratività in «*Flaubert's Parrot*» di Julian Barnes”, *Strumenti critici*, X, (2), maggio 1995, pp. 271-286

Hateley, Erica, “*Flaubert's Parrot* as Modernist Quest”, *Q/W/E/R/T/Y: Arts, literatures et civilizations du monde Anglophone*, 11, octobre 2001, pp. 177-181

Scott, James, B., “Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in *Flaubert's*

*Parrot*”, *Ariel: a Review of English Literature*, 21, (3), July 1990, pp. 57-68

Wilson, Keith, “«Why Aren’t the Books Enough?» Authorial Pursuit in Julian Barnes’s *Flaubert’s Parrot* and *A History of the World in 10 ½ Chapters*”, *Critique*, 47, (4), summer 2006, pp. 362-374

### **Saggi:**

Fokkema, Aleid, “The Author: Postmodernism’s Stock Character” in Franssen, Paul & J.A. Hoenselaars, (ed.), *The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature*, London, Associated University Presses, 1999, pp. 39-50

Petit, Michel, “ «Gourstave Flaubear»: l’intertextualité contrastive comme procédé métafictionnel dans *Flaubert’s Parrot* de Julian Barnes” in Duperray, Max (ed.), *Historicité et métafiction dans le roman contemporaine des Iles Britanniques*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 1994, pp. 121-137

### **Interviste:**

Salgas, Jean Pierre, “Julian Barnes n’en a pas fini avec Flaubert”, *La Quinzaine Littéraire*, 463, di 16ième a 31ième mai 1986, p. 13

“Julian Barnes in Conversation”, *Cercles*, 4, 2002, [www.cercles.com](http://www.cercles.com), <http://www.salon.com/weekly/interview960513.html>, pp. 255-269 [novembre 2010]

### **Dizionari storici:**

Murray, H.A.J., Bradley, H., Craigie, A.W and Onions, T.C., *The Oxford English Dictionary: a New English Dictionary of Historical Principles*, Oxford, Clarendon Press, 1933