

LUIGI SASSO

GLI OCCHI DELLA FOLLIA
Guy de Maupassant



Quaderni delle Officine, LXI Giugno 2015



Luigi SASSO



Le immagini presenti nel testo sono opere di **Luca Caimmi** che illustrano il racconto *Le Horla* di Guy de Maupassant.
(<http://topipittori.blogspot.it/2013/06/la-centomillesima-parte-di-quello-che.html>)

**GLI OCCHI DELLA FOLLIA
GUY DE MAUPASSANT**



Alcune lettere rimaste per molto tempo inedite (in ombra, quindi, e dimenticate), e che appartengono all'ultima fase della vita di Maupassant, danno testimonianza di una curiosa forma di ossessione da cui lo scrittore appare dominato. È una mania che lo induce a negare, a cancellare la propria immagine. Il 17 marzo del 1890, rivolgendosi a Henri Toussaint, artista a quell'epoca piuttosto noto e che aveva in progetto di realizzare una serie di ritratti di scrittori, scrive: «Sono molto spiacente di non poter concedere l'autorizzazione che mi chiede e che ho rifiutato molte altre volte. Ho deciso, già da molto tempo, di non lasciar pubblicare né il mio ritratto né i dati biografici, pensando che la vita privata di un uomo e la sua immagine non appartengano al pubblico. Ho inoltre proibito ai fotografi che mi hanno fatto gli ultimi ritratti, di metterli in commercio [...]. È con sommo rammarico, Signore, che non posso rispondere altrimenti a un artista di cui conosco e ammiro il talento, ma si tratta di una mania alla quale tengo molto».

Passano poco più di tre mesi, e Maupassant torna sull'argomento in una lettera, questa volta, indirizzata a Emile Strauss: «Un tempo, come ti ho detto, ho autorizzato gli artisti, quasi sempre per indifferenza, a fare il mio ritratto ogni volta che me lo domandavano. Ho concesso sette o otto autorizzazioni, non so più a chi, e del resto mi importava poco. Poi questi ritratti, acqueforti ecc. - sono diventati una piaga. Ho finito per essere esasperato di vederli nelle vetrine o nei chioschi dei giornali illustrati, e da circa due anni mi sono opposto alle riproduzioni, all'esibizione e alla vendita della mia immagine, fatta eccezione per le opere già eseguite, e pubblicate, [...]. I ritrattisti mi sfiniscono e il mio ritratto esposto mi dà fastidio».

La lettera fa poi esplicito riferimento alla ripubblicazione, a cura dell'editore Charpentier, del volume *Les soirées de Médan*, nel quale alcuni dei più importanti scrittori del tempo (Zola, Huysmans, Céard, Hénique e Alexis, oltre allo stesso Maupassant) avevano presentato un racconto sul tema della guerra. Maupassant si lamenta del fatto che Charpentier non gli abbia chiesto alcuna autorizzazione per l'utilizzo della sua immagine, facendo lavorare l'incisore, che ha realizzato l'acquaforte per l'edizione di lusso del libro, su un pessimo documento. Il risultato è, a suo giudizio e in una sola parola, deplorabile.

Ma le ragioni, per così dire, estetiche passano in secondo piano in quelle missive che ci appaiono scritte con una più diretta volontà di confessione. Una testimonianza molto interessante in tal senso è data da un'epistola indirizzata alla signorina Bogdanoff, il 10 novembre 1891. Maupassant chiarisce che si tratta dell'ultima lettera che la donna, appartenente a una ricca famiglia russa, riceverà da lui perché «un mondo ci separa e lei ignora nel modo più assoluto cosa sia un uomo occupato unicamente del suo lavoro e della scienza moderna, incurante di tutte le sciocchezze della vita».

Il rifiuto a concedere la propria immagine viene a formare ben presto il nucleo tematico della lettera. Ma la negazione non riguarda più soltanto le riproduzioni fotografiche, in quanto coinvolge anche la presenza fisica dell'autore, quasi che Maupassant stesso volesse definitivamente sottrarsi allo sguardo degli altri: «Tengo talmente segreta la mia vita che nessuno la conosce. Sono uno scettico, un solitario e un selvaggio. Lavoro, ecco tutto, e vivo in una maniera talmente vagabonda per salvaguardare la mia solitudine, che per mesi interi solo mia madre sa dove sono.

Nessuno sa niente di me. A Parigi passo per un enigma, per una creatura sconosciuta, che ha rapporti soltanto con qualche intellettuale, perché adoro la scienza, e con qualche artista che ammiro...».

Ciò che si delinea, in una progressione drammatica, è il ritratto di un individuo ormai insofferente a qualsiasi rapporto con la società, in modo particolare con quanti rappresentano gli organi di stampa e ogni altra istituzione: «Ho rotto con tutti gli uomini di lettere che ti spiano per i loro romanzi. Non permetto che i giornalisti mi facciano visita e ho proibito che scrivano qualcosa su di me. Tutti gli articoli pubblicati sono falsi. Lascio che siano solo i miei libri a parlare. Ho rifiutato due volte la Legione d'onore e, l'anno scorso, l'Accademia, per essere libero da ogni legame e da ogni dovere di riconoscenza, per non essere costretto a occuparmi di nulla a parte il lavoro [...] Vivo quasi sempre sul mio yacht per non aver rapporti con nessuno. Vado a Parigi solo per guardare vivere gli altri e per documentarmi. Le ho inviato la mia fotografia unicamente perché sono stato a tal punto tormentato da lettere che me ne facevano richiesta da autorizzarne la vendita. Quanto a mostrarmi, no. Mi appresto a sparire di nuovo per sei mesi per liberarmi del mondo intero».

Il rifiuto di diffondere la propria immagine, che i documenti epistolari presentati testimoniano, si lega, per una coincidenza biografica, alla progressiva e ancor più drammatica impossibilità di vedere. All'età di trentacinque anni, lo scrittore incomincia ad accusare i primi sintomi di una malattia agli occhi, che lo renderà, almeno parzialmente, cieco.

Nel maggio del 1885, mentre si trova a Palermo, confessa per iscritto al maestro e amico Emile Zola: «Forse non sapete che i miei occhi sono completamente malati e che la lettura più breve mi è assolutamente impossibile: così vi sarete un po' stupito di non aver ricevuto alcuna mia lettera dopo la pubblicazione di *Germinal*. Non potendo leggere niente, ho portato il vostro romanzo in viaggio e ho pregato l'amico che mi accompagna di leggermelo». Nel 1890 scriverà più volte alla madre lamentando l'impossibilità di lavorare a causa di disturbi nervosi. Il 22 febbraio del 1891 ipotizza che siano proprio tali disturbi nervosi a danneggiargli la vista: «Gli occhi sono sempre ammalati. Sono certo che questo dipende da una stanchezza cerebrale, o meglio da un indebolimento nervoso, perché, dopo appena mezz'ora di lavoro, le idee si ingarbugliano e si confondono insieme alla vista, e l'atto stesso di scrivere mi è molto difficile, in quanto i movimenti della mano obbediscono male al pensiero. Mi è capitata la stessa cosa quando scrivevo *Forte come la morte*». Secondo il medico che lo visita nel maggio di quell'anno, la causa di tutte le sofferenze dello scrittore è la sua stessa opera. L'eccessivo lavoro, questa è la diagnosi, gli ha consumato le forze. I romanzi e i racconti gli hanno bruciato la vista. Ha scritto 27 volumi in 10 anni. Il corpo si vendica e immobilizza l'attività cerebrale.

Proviamo a fare il punto. Da un lato, si è detto, libri e ritratti che si oppongono alla volontà dello scrittore, il quale vorrebbe cancellare ogni immagine di sé, dall'altro occhi che impediscono all'autore di scrivere. Soltanto sintomi di una malattia? O non piuttosto eventi emblematici di un rapporto conflittuale, a dispetto della abbondante produzione, dell'autore con la propria opera, e con l'immagine in particolare? E quale rapporto esiste tra le pagine narrative e queste lettere?

Ce n'è abbastanza per tracciare un percorso, questa volta al di fuori delle forme della scrittura privata, nei racconti e nei romanzi, che indichi il modo di porsi di Maupassant di fronte al significato delle immagini. Non si tratta di cercare facili corrispondenze tra la vita e la letteratura, ma di cogliere il valore emblematico, quasi allegorico, di molte pagine della sua narrativa. E probabilmente anche il senso che per lui, nell'atto di scrivere, si nasconde.



Le fotografie

La fotografia non è solo una tecnica che crea un documento, o un'opera d'arte, ma è, per Maupassant, una presenza viva e inquietante. Ne deriva un'equivalenza *fotografia – illusione – scrittura* che forse potrebbe essere estesa a tutta l'opera dello scrittore. La fotografia crea presenze fantasmatiche, è una macchina spettrale, così come, per Maupassant, la letteratura. Ma non precipitiamo.

La produzione di immagini è una caratteristica peculiare dello stile e della prosa di Maupassant, tanto che l'immagine costituisce un vero e proprio elemento tematico, un polo di attrazione magnetica all'interno del racconto. La fotografia, in particolare, proprio per il suo presentarsi come uno sguardo immobilizzato, un lampo pietrificato su una lastra, attrae l'interesse di Maupassant e di non pochi dei suoi personaggi. Prolungamento dell'occhio, specchio che trasforma i corpi in sagome spettrali imprigionandoli nella rivelatrice casualità dell'attimo, la fotografia, quando si insinua nelle pagine di Maupassant, spesso ne diviene il centro, il punto incandescente in cui si brucia un destino.

Nulla più strettamente legato al tempo presente di una fotografia. Eppure in Maupassant la foto allude a una realtà contesa tra memoria e desiderio, in bilico tra un

tempo cancellato e la dimensione del sogno. Allora essa diviene l'ombra perennemente inseguita e mai raggiunta, forma chimerica, immagine di una realtà che esiste soltanto lì, e che non ha nessuna cittadinanza altrove.

Il narratore della novella *In vendita* entra nella casa che vorrebbe acquistare, cammina nelle stanze; ma tutto sembra trovare un senso solo quando i suoi occhi incontrano il volto di una donna stampato su un foglio di carta. Le pareti della casa paiono allora trasformarsi in figure del tempo, immagini di una stagione passata o futura, di certo irraggiungibile: «Entrai nel salotto, un bel salotto tappezzato di stuoie che guardava sul mare da tre grandi finestre. Sul caminetto, vasi cinesi e una grande fotografia di donna. Subito mi diressi da quella parte, sicuro che avrei riconosciuto anche lei. Difatti la riconobbi, sebbene fossi certo di non averla mai vista. Era proprio lei, quella che aspettavo, che desideravo, che chiamavo, il cui viso abitava i miei sogni. Lei, quella che si cerca sempre e dovunque, che incontreremo per strada tra poco, che incontreremo in un sentiero di campagna subito dopo aver scorto un ombrellino rosso tra le messi, quella che dev'essere già arrivata all'albergo dove sto entrando, nel vagone dove sto salendo, nel salotto la cui porta mi si apre davanti».

Maupassant è maestro nel creare delle vicende in cui a volte la fotografia assume un valore di rivelazione, divenendo il luogo in cui si manifesta e in cui contemporaneamente si smarrisce l'identità dei personaggi. In *Pierre e Jean* il fratello maggiore coglie il segnale della relazione adultera avuta un tempo dalla madre con il biondo e ricco Maréchal notando la somiglianza di quest'ultimo con Jean. Maréchal è dunque il vero padre di Jean. Ma la foto, che ne costituisce la prova, viene fatta sparire dalla donna, la quale solo dopo infinite insistenze di Pierre si convince a esibire di nuovo il ritratto del defunto amante. Tutto questo, che lascia affiorare un'intricata ma tutto sommato banale vicenda familiare, costituisce la cornice al cui interno si inseriscono alcune penetranti, rivelatrici osservazioni di Maupassant. Il ritratto fotografico acquista le sembianze di una presenza maligna, quasi diabolica: «E ogni volta che tornava verso il caminetto, si fermava un attimo a guardare il viso biondo di Maréchal, per mostrare chiaramente che era ossessionato da un'idea fissa. Il piccolo ritratto, più piccolo di una mano aperta, sembrava un essere vivo, malvagio, temibile, entrato all'improvviso nella casa e nella famiglia». Più che un semplice oggetto, un documento, una prova, la fotografia diviene in questo caso una realtà dotata di una vita propria e ingovernabile, spirito in grado di dissolverle i più tenaci vincoli familiari. E capace persino di generare la realtà, di darle forma, di modellare i volti e i gesti, sostituendo, cancellando il volto del personaggio.

I rapporti tra la realtà e la sua riproduzione fotografica si ribaltano. Accade anche in un racconto intitolato *Salva*. Qui l'ambiente, e la storia, sembrano adatti a un palcoscenico borghese. Una moglie tradita vuole vendicarsi e ottenere il divorzio. La strada è quella di sorprendere il consorte in flagrante adulterio. Per farlo, la moglie assume una nuova cameriera, alquanto disinvolta riguardo ai costumi, e, affinché il piano abbia maggiori possibilità di successo, si procura una fotografia dell'amante di lui. La nuova domestica si presenta come la copia dell'immagine fotografica, rispondente, almeno nei tratti essenziali, a quel ritratto. Inutile aggiungere che la trappola organizzata dalla moglie ha successo e che il divorzio, e con esso la salvezza cui il titolo allude, costituisce la soluzione della vicenda. Certo il ruolo che qui la fotografia riveste potrebbe essere considerato marginale, di secondo piano, e forse la storia potrebbe anche

funzionare facendone senza. E tuttavia il dettaglio fotografico è importante. Infatti il tema fondamentale della novella, più che la rappresentazione di uno scontato triangolo amoroso, è, come altre volte nella narrativa di Maupassant (si veda il racconto *Il cenno*) quello della imitazione, della ripetizione di situazioni e di personaggi, del raddoppiamento speculare e inquietante della realtà..

E il fatto che quest'ultima entri in gioco con la mediazione di una fotografia spostata in modo significativo le cose. Perché si assiste, qui, a un totale capovolgimento. Non è più la fotografia a costituire una copia della realtà, ma è la realtà a discendere dal ritratto, a riprodurre, a imitare l'immagine fotografica. Per Maupassant la realtà è finzione, e la finzione assume spesso la forma ingannevole della realtà. Il realismo è un'illusione, esattamente come le figure che la luce afferra e poi deposita su un foglio. Le testimonianze che le sue pagine narrative possono offrire non sono certo casuali o episodiche. Al contrario, esse costituiscono le tracce di una presa di posizione teorica.

Nelle pagine introduttive del *Pierre e Jean*, quelle che costituiscono una sorta di dichiarazione di poetica, una premessa, appunto, teorica, si legge: «Ognuno di noi si crea semplicemente una illusione del mondo: illusione poetica, sentimentale, allegra, malinconica, turpe o lugubre a seconda della sua natura. E il compito dello scrittore è di riprodurre fedelmente tale illusione, con tutti i mezzi artistici che ha appreso e di cui può disporre. Illusione del bello, che è una convenzione umana! Illusione del brutto, che è un'opinione mutevole! Illusione del vero, in sé mai stabile! Illusione dell'ignobile, da cui tanti si sentono attratti! Grande artista è chi impone all'umanità la sua illusione personale». Scrivere, così come vivere, significa, per Maupassant, dare corpo a una finzione, lasciarsi guidare dai fili della menzogna.



Gli specchi

Spesso Maupassant stabilisce una singolare equivalenza tra lo specchio e l'immagine fotografica. Lo specchio è lo spazio in cui affiora l'invisibile, in cui si manifesta ciò che nessuna forma ha definito prima. Lancia una sfida all'occhio. Lo inganna, gli sottopone delle maschere, improvvisamente le cancella. Rovescia, come una camera oscura, i lineamenti di un volto. È una macchina del tempo che porta i personaggi avanti e indietro negli anni e poi li lascia soli, o folli, oppure ruba loro la vita.

Il signor Leras, contabile della ditta Labuse & C., è il protagonista del racconto intitolato *Passaggiata*. È un impiegato, un uomo come tanti altri, che ha trascorso la sua esistenza in un ufficio senza provare particolari gioie, senza coltivare particolari desideri. Queste parole sono tutta la sua biografia: «La sua vita era trascorsa senza scosse, senza emozioni e quasi senza speranze. La possibilità di sognare che ciascuno possiede dentro di sé, non si era mai sviluppata nella mediocrità delle sue ambizioni».

Ma una sera egli ha la netta sensazione che un tempo infinito lo separi dalla sua giovinezza. Il sole al tramonto, con il suo rosso splendore, lo abbaglia, sembra invitarlo a muoversi, a non rifugiarsi subito nella sua stanza per consumare la cena. Leras raggiunge i boulevards, sente nell'aria il profumo della giovinezza che risveglia in lui desideri assopiti. Entra in un'osteria per cenare. Terminato il pasto raggiunge l'avenue del Bois de Boulogne. Guarda passare le carrozze, «coi loro occhi brillanti» scrive Maupassant, dentro le quali le coppie si scambiavano effusioni: «Era una lunga processione di innamorati, che sfilavano sotto il cielo stellato e ardente: e ne arrivavano sempre degli altri, sempre: passavano e passavano, persi nell'allucinazione e nel turbamento del desiderio, nel fremito dell'amplesso vicino».

Intanto alcune donne gli si accostano, gli offrono il loro amore, quell'amore che Leras non conosceva, che, inteso in un altro modo, avrebbe potuto riscattare la miseria della sua esistenza, concedergli il calore di una famiglia, una vecchiaia serena e felice, una casa accogliente. Pensa invece alla sua camera vuota, all'angoscia della sua solitudine. S'inoltra nel viale del bosco. Intorno, come un palpito misterioso, si ode soltanto il respiro di Parigi. Il mattino dopo il signor Leras viene ritrovato impiccato a un albero.

La prosa di Maupassant è spesso attratta da queste esistenze desolate e vuote, consumate nel segno dell'abitudine, dove nemmeno la speranza sembra poter insinuarsi. Ma, a un tratto, qualcosa le scuote, e ciò che sembra imperturbabile viene colpito e travolto, investito da un fiume in piena. Qual è il motivo di quel fatale trasalimento? Che cosa fa sì che la vita imbocchi una strada senza ritorno?

In *Passaggiata*, e questo rende il racconto per noi interessante, questa rivelazione viene da un'immagine riflessa dallo specchio. Come se in quell'attimo il personaggio prendesse coscienza di sé, e dell'inutilità del suo destino. Specchiarsi, vedersi, conoscersi, precipitare nel proprio interno abisso, sono una cosa sola: «Un tempo, guardandosi nello specchietto tondo lasciato dal suo predecessore, si vedeva i capelli ondulati e i baffi biondi; ora, nello stesso specchio, ogni sera prima di andarsene, si vedeva i baffi bianchi e la fronte sguarnita».

Lo specchio segnala il trascorrere, apparentemente impercettibile, in realtà vertiginoso, del tempo. È uno strumento della memoria, un ponte che unisce, per un attimo, stagioni diverse dell'esistenza per meglio indicare, un istante dopo, tutto lo spazio

vuoto che le separa. È uno sguardo che viene dal passato, un salto nel vuoto. Oppure è la proiezione del futuro, un futuro anche molto prossimo, distante appena poche ore. Ma è sempre, nell'un caso come nell'altro, il ritratto di un defunto.

In *Passeggiata* l'atto di guardarsi allo specchio potrebbe anche essere considerato episodio marginale, ma la stessa cosa è più difficile da sostenersi a proposito di un racconto come *Finito*. Perché qui lo specchio è l'inizio e nel contempo la fine della novella, con la sua forma circolare ne accoglie in sé tutto il movimento. Non si limita, come nel caso precedente, a fornire una fisionomia al destino del personaggio, ma diviene la struttura su cui si articola lo svolgersi degli eventi. Il racconto inizia così: «Il conte di Lormerin aveva finito di vestirsi. Si diede un ultimo sguardo nel grande specchio che prendeva un'intera parete del suo spogliatoio e sorrise». La sua vanità è soddisfatta. Si vede grigio, ma ancora un bell'uomo, come indicano il portamento elegante, il viso magro con dei baffi che possono sembrare ancora biondi, in tutto il corpo la distinzione degna appunto di un nobile.

Ma al termine del racconto lo specchio gli rivela una figura del tutto diversa, nemmeno paragonabile a quella che abbiamo appena conosciuta, il suo negativo, verrebbe da dire: «Ma mentre passava con la candela in mano davanti allo specchio nel quale s'era contemplato e ammirato prima di uscire, ci vide dentro un uomo maturo coi capelli grigi, e d'un tratto si ricordò com'era una volta, al tempo della piccola Lise, si rivide, bello e giovane, quale era stato amato. Allora, accostando la luce, si guardò da vicino, esaminando le rughe e accertando le orrende devastazioni di cui non s'era mai accorto». Quell'uomo, poco prima fiero del suo portamento ora «si sedette prostrato, davanti a se stesso, davanti alla sua pietosa immagine, mormorando: «Finito, Lormerin!».

Che cosa è accaduto di così sconvolgente da provocare un simile, repentino e insospettabile cambiamento se non nell'aspetto, certo nello stato d'animo del personaggio? È bastata una lettera, quella di una certa Lise de Vance che, a distanza di venticinque anni, tornata a Parigi per dar marito alla figlia, aveva deciso di scrivere al vecchio amico di un tempo e di rincontrarlo. Il cuore di Lormerin, a quella lettura, aveva palpitato: Lise de Vance, fra i tanti incontri che egli aveva fatto, era forse l'unica donna che era stato capace di amare. Un amore incantevole, che solo la brutalità del vecchio barone, il padre di lei, aveva potuto interrompere. Decide così di accettare quell'invito. E la prima cosa che lo colpisce, entrando in un bel salotto da poco ammobiliato, è il ritratto di Lise, «una vecchia fotografia sbiadita che risaliva ai suoi giorni migliori, appesa al muro in una bella cornice di seta antica».

Lei entra, e come c'era da aspettarsi, è un'anziana signora con i capelli bianchi. Lormerin stenta a riconoscerla. Si produce qui, pur in assenza di una qualsiasi superficie riflettente, lo stesso effetto che il protagonista proverà davanti allo specchio. Colei che un attimo prima era giovane nel ricordo (e nel ritratto fotografico che è la forma immobile che il ricordo ci restituisce) ora si mostra deformata dagli anni e, confessa, dai dispiaceri. Il cambiamento di immagine è così forte che il conte ne resta persino imbarazzato, incapace quasi di sostenere una conversazione con un minimo di galanteria e di disinvoltura: «Stavano uno accanto all'altra immobili – commenta Maupassant – ambedue impacciati, turbati, presi da un disagio profondo». Pietrificati, si potrebbe dire, dalla loro reciproca apparizione. La donna allora chiama Renée, sua figlia. Quando entra, Lormerin ha la sensazione di precipitare indietro nel tempo, di essere inghiottito dalla

vita e dai ricordi. La ragazza è infatti identica alla Lise di un tempo, come se lei fosse scomparsa e poi ritornata. Come se fosse il suo doppio, l'immagine riflessa di un tempo lontano. Il conte è turbato, sente persino rinascere l'antico amore e «nell'occhio limpido della ragazza – scrive Maupassant, e come in uno specchio, si potrebbe aggiungere – [...] ritrovava i suoi ricordi».

La serata è finita. Lormerin passeggia ormai lungo i viali. Le immagini, l'immagine doppia di quella donna continua a seguirlo, a soffiare sulle ceneri della passione spenta. La fine la conosciamo. Ma tutto il racconto vive di immagini che si sovrappongono, di figure che appaiono e che si cancellano, che emergono per sprofondare, poi, definitivamente.

Lo specchio, in Maupassant, è solo la forma più semplice e quotidiana di un tema che si agita sempre nel profondo nella sua narrativa, che scuote e sovverte le più dimesse e compassate atmosfere, aristocratiche e borghesi, di molte altre sue novelle. Il doppio, l'invisibile, le presenze oscure e inafferrabili che rendono inconfondibili molte pagine di questo scrittore si nascondono anche nell'occhio, a una prima impressione più innocuo e familiare, di uno specchio.

Anche il ruolo e il significato della fotografia risultano più chiari. La prima immagine che il protagonista di *Finito* vede è, appunto, un'immagine fotografica. E il turbamento di Lormerin all'apparire di Renée sta nel trovarla del tutto simile, quasi, si potrebbe dire, a confonderla, con la figura ritratta sulla carta e messa in cornice. Ci pensa il destino, dunque, a rendere la fotografia vicina alle caratteristiche di uno specchio, e a far divenire lo specchio inquietante come un ritratto fotografico, capace cioè di riportarci indietro nel tempo, di mostrarci quello che non siamo più, e che solo nell'intreccio di un racconto possiamo tornare a essere.

Lo specchio e la fotografia sono il punto in cui il decoro di un ambiente e di un'esistenza cedono, si sfaldano, e il decantato realismo della prosa di Maupassant si sbriciola. L'idea che esistano due Maupassant, uno realista, narratore oggettivo, maestro della verosimiglianza, l'altro fantastico, ossessionato dall'angoscia, dominato da presenze oscure e innominabili, sembra dunque destinata a screpolarsi, o a caricarsi di un significato nuovo. Proprio nel cuore di romanzi e di novelle che non si esiterebbe ad ascrivere al realismo si avvertono i segnali di invisibili presenze, come se tutta un'altra realtà, sotto la superficie delle cose, premesse, volesse insinuarsi, e infine, nonostante tutto, erompere.

Lo specchio e la fotografia aprono falle che causano il naufragio. In essi i personaggi vedono affiorare l'Altro, l'Ignoto, un volto intollerabile che si accampa sovrano nei loro giorni e nelle loro notti. In altre parole: riconoscono se stessi.

Sovente, davanti a uno specchio, l'individuo si riconosce di una larvale consistenza. In *Bel-Ami*, il romanzo forse più celebre di questo autore, il giovane protagonista e Madeleine Forestier rincasano tardi dopo aver trascorso una serata dalla signora de Marelle. Qui affiora appunto la condizione spettrale dei personaggi. A rivelarla è lo specchio che, dopo aver incoraggiato il narcisismo del personaggio e accompagnato i momenti fondamentali della sua ascesa, agisce come lo scatto di una macchina fotografica, mostrando due volti afferrati e perduti in un lampo: «Sul pianerottolo del primo piano, la fiamma improvvisa sprizzata dallo strofinio fece sorgere dalle tenebre

dentro lo specchio i loro due volti chiari. Parevano due fantasmi subito pronti a svanire nella notte».

Non ci deve dunque sorprendere che il tema dell'immagine riflessa, in qualunque forma essa si mostri, finisca per sovrapporsi a quello della follia. Che l'ossessione spinga i personaggi a osservarsi, e che nel contempo guardarsi sia l'atto con cui il delirio ha inizio. Non più il luogo della riflessione, capace di restituire un'immagine parziale e, come sapeva bene Perseo, depotenziata della realtà, lo specchio è strumento che produce visioni, apparizioni paralizzanti e mostruose. Non è l'arma che sconfigge la Medusa, ma è la Gorgone stessa: «Ma io sento che l'aspetterò sempre, fino alla morte, - si legge nella novella *Lettera di un pazzo* - che lo aspetterò senza tregua, davanti allo specchio, come il cacciatore in agguato. Nello specchio ho cominciato a vedere immagini pazzesche, mostri, orrendi cadaveri, ogni specie di spaventosi animali, di esseri atroci, ogni incredibile visione che abita nella mente dei pazzi».

In uno specchio si può vedere tutto e tutto, a sua volta, volto o paesaggio, può trasformarsi in una superficie riflettente. Nel racconto *La signora Hermet* la narrazione è affidata a una voce che esordisce così: «I pazzi mi attirano». E queste sono le ragioni del fascino che esercitano: «Per loro l'impossibile non esiste più, l'inverosimile sparisce, il fiabesco diventa normale, il soprannaturale familiare».

Il caso che ci viene presentato è quello di una donna di circa quarant'anni, ancora dotata di un aspetto affascinante, che, seduta su una poltrona della stanza di un manicomio, «si guardava ostinatamente in uno specchietto». Questo sguardo ossessivo, narcisista, che scruta la superficie di vetro con lo scrupolo di un biologo, non tollera gli sguardi altrui: la donna si copre il volto con un velo quando qualcuno entra nella stanza. Il motivo di questo curioso rituale è tutto nella convinzione che il proprio volto sia devastato da orribili segni, sfigurato da buchi che di giorno in giorno si accrescono, si moltiplicano. Solo dopo molte insistenze la donna accetta di essere visitata dal medico e dal suo accompagnatore, la voce narrante. Quest'ultimo non può far altro che commentare: «La osservavo sbalordito, perché sul suo viso non c'era nulla, né un segno, né una macchia, né una cicatrice». Ma la signora Hermet spiega di aver contratto l'orrenda malattia curando il figlio, di aver donato a lui la sua bellezza. Il tema del narcisismo è in effetti al centro del racconto.

La storia della signora Hermet, «una di quelle donne per le quali nella vita esiste soltanto la loro bellezza e il loro desiderio di piacere», ha una svolta quando rimane vedova, con un figlio da crescere. E il tempo trascorre, inesorabile. Ora è il medico, come in un gioco di scatole di cinesi, o meglio di specchi, a raccontare: «Non so se vide arrivare la crisi fatale. Avrò come tante altre, guardato ogni mattina allo specchio, per ore e ore, quella pelle prima tanto fine, trasparente e chiara che cominciava a raggrinzirsi un po' sotto gli occhi, a sgualcirsi, riempiendosi di segni ancora impercettibili che, giorno dopo giorno, mese dopo mese, sarebbero diventati più profondi?».

La pagina è quindi occupata dalla descrizione della quotidiana tortura dello specchietto, che restituisce il volto con tutte le sue rughe, che porta il personaggio nella rete della pazzia. L'immagine riflessa è, per Maupassant, lo spazio in cui si mostra il volto devastato della follia.

La seconda svolta nella vita della signora Hermet è rappresentata dalla malattia del figlio. La diagnosi è terribile: vaiolo. Da questo momento la donna cerca di sottrarsi a

ogni tipo di rapporto con il malato per evitare il contagio: non entra nella sua stanza, si inzuppa di disinfettanti, dissemina nella casa bracieri che diffondono effluvi balsamici. Il figlio peggiora; ormai sta per morire e chiede un colloquio con la madre. Lei esita, vorrebbe soddisfare quel desiderio, ma il timore della malattia la tiene lontana dal ragazzo. Alla fine il giovane, consapevole della vigliaccheria della madre, chiede che lei si mostri almeno attraverso il vetro della finestra, per un'ultima volta. In tal caso, come il medico si premura di precisare, non ci sarebbe alcun rischio. Tutto è pronto per la fugace apparizione; con il capo coperto e con in mano un flacone di sali, la donna avanza, compie tre passi sul balcone, ma poi improvvisamente si tira indietro. E i tentativi di sospingerla a forza davanti alla finestra falliscono. Il figlio muore, senza rivedere sua madre. Lei, il giorno dopo, impazzisce.

Ciò che dopo la conclusione della vicenda resta ancora da chiarire è il motivo di un così ostinato rifiuto, anche quando il pericolo di un eventuale contagio viene assolutamente escluso. La materia è allettante per gli studiosi di psicanalisi. Secondo D. Haase-Dubosc la madre accusa i sintomi isterici della malattia del figlio. I buchi che lei crede di scorgere sul suo viso la sottraggono ai sensi di colpa, la convincono di non aver mai mancato ai suoi doveri. La malattia del figlio, a sua volta, diviene la definitiva negazione del tentativo narcisistico della donna di eludere il decadimento fisico e la vecchiaia, lo specchio cioè del suo fallimento. Per questo madame Hermet si rifiuta di dare l'estremo saluto al suo ragazzo; ciò significherebbe la resa senza condizioni alla realtà delle cose. Significherebbe accettare il vaiolo e la malattia del figlio, il decadimento fisico di lei, la perdita definitiva della bellezza. Per evitare di prendere coscienza di tutto ciò la donna precipita nella follia.

Questo caso clinico, che il medico curante non sa interpretare e che per sua stessa ammissione gli appare inspiegabile, mette, già solo per la sua insondabilità, in crisi i principi del naturalismo.

Ma ai nostri occhi la storia di madame Hermet ha un ulteriore motivo di interesse, che investe il modo con cui Maupassant guarda l'arte e le cose. Qui il motivo dello specchio conosce una nuova (ultima?) metamorfosi. Perché alla fine del racconto non sarà più lo specchio a restituirci il volto, deforme e inquietante, dell'Altro. Ma sarà il volto, del figlio in questo caso, a farsi specchio di quello della madre. E il volto della donna apparirà a lei stessa, seppur nell'inganno del delirio, specchio di quello del figlio. L'immagine, negata nella sua realtà (perché la donna rifiuta di vedere il figlio) viene restituita dalla follia (perché madame Hermet vede sul suo volto i segni del vaiolo, che in realtà non ci sono). I volti ormai non sono altro che specchi: l'uno riflette l'immagine dell'altro. Realtà e allucinazione non si distinguono più.

Ma questa condizione non è più solo quella degli alienati mentali, essa caratterizza, come abbiamo detto, la narrativa di Maupassant, e in fondo investe il ruolo dello scrittore nella stagione della modernità, contagia lo sguardo del lettore. Per averne la riprova, e cogliere fino in fondo le implicazioni di questo racconto - che non riguardano soltanto un tema, ma aiutano a definire l'intera poetica dell'autore - è necessario tuttavia compiere ancora un passo, andare a leggere quanto si insinua negli occhi dei personaggi e forse anche in quelli, che già sappiamo turbati e sofferenti, dello scrittore.



Gli occhi

Non pochi racconti di Maupassant sembrano dare un'exasperata rilevanza agli occhi, trasformandoli in un elemento determinante del racconto. Nelle sue pagine viene elaborata una vera e propria filosofia dello sguardo: gli occhi ci mostrano spesso una realtà allucinata, qualcosa non molto distante da un delirio.

Un primo drammatico segnale è nel racconto *La signorina Fifi*. E non c'è segnale più significativo di quello fondato sulla negazione, non c'è traccia più eloquente di una traccia cancellata. Perché questo significa che lì, dove non c'era nulla, dove nessuno vedeva niente, il personaggio, e con lui l'autore, ha scorto una presenza inquietante, intollerabile. Quello che per tutti era uno sguardo opaco, senza nessuna particolare intensità, per loro è una forma insostenibile, pesante come un sogno che non vuole finire.

L'ambiente è quello, altre volte descritto dall'autore, degli ufficiali prussiani: tra questi il marchese Wilhelm d'Eyrik. È «un biondino altezoso e brutale con gli uomini, duro coi vinti e violento come un'arma da fuoco», soprannominato - per il suo personale slanciato, il volto pallido e l'abitudine a usare l'espressione francese *fi, fi* «per esprimere il suo disprezzo verso esseri e cose» - signorina Fifi.

Il luogo in cui è ambientato il racconto sembra riprodurre un incubo di Maupassant: «Nella sala da pranzo del castello di Uville, vasta e regale, gli specchi di cristallo antico incrinati a raggiera dagli spari, e i grandi arazzi delle Fiandre tagliati a sciabolate e qua e là penzolanti, rivelavano quali fossero i passatempi della signorina Fifi, quando non aveva nulla da fare. Alle pareti, tre ritratti di famiglia: un guerriero vestito di ferro, un cardinale un alto magistrato, fumavano in lunghe pipe di porcellana, e, nella sua cornice sbiadita

dagli anni, una nobile dama dal petto fasciato ostentava con arroganza un enorme paio di baffi disegnati col carbone».

In questo regno delle immagini sfregiate governa solo la noia, per rompere la quale gli ufficiali pensano bene di invitare al castello alcune donne e con loro di organizzare una festa. La prospettiva di una serata piccante riscalda gli animi, compreso quello del protagonista: «La signorina Fifi non stava più nella pelle. Si alzava, poi tornava a sedersi. Il suo sguardo limpido e duro cercava qualcosa da rompere. A un tratto, fissando la dama coi baffi, il biondino cavò la rivoltella. “Tu non vedrai nulla”, disse e, senza levarsi dalla sedia prese la mira. Due pallottole, una dopo l'altra, spaccarono gli occhi del ritratto».

È solo un accenno, nel quale gli occhi fissi e implacabili di una superficie dipinta – quelli che tanto ossessionavano i personaggi fino a questo momento incontrati e, non ultimo, lo stesso autore - vengono sfregiati dal gesto impulsivo, o addirittura folle, del protagonista.

In altri racconti il tema dello sguardo, accanto a quello più generale dell'immagine, tende a dilatarsi e la presenza e l'importanza dell'occhio a raggiungere dimensioni che potrebbero dirsi cosmiche. «L'occhio?... - si legge in *Un caso di divorzio* – tutto l'universo è dentro di lui, poiché lo vede, poiché lo riflette. Esso contiene l'universo, le cose e gli esseri, le foreste e gli oceani, gli uomini e le bestie, i tramonti, le stelle, le arti, tutto, tutto – vede, afferra e porta via tutto; e c'è ancora di più, c'è l'anima, c'è l'uomo che pensa, l'uomo che ride, l'uomo che soffre [...] L'occhio! Pensate! L'occhio! Beve la vita apparente per nutrirne il pensiero. Beve il mondo, il colore, il movimento, i libri, i quadri, tutto ciò che è bello e tutto ciò che è brutto e lo trasforma in idee. E quando ci guarda ci dà la sensazione di una felicità che non è di questa terra. Ci dà il presentimento di quello che non sapremo mai; ci fa capire che le realtà dei nostri sogni sono miserabili sozzure».

La felicità dello sguardo che si indirizza a noi è qualcosa che non appartiene a questa terra, è il luogo in cui si ha il presentimento dell'ignoto, in cui un'altra realtà, forse ancora più inquietante, si manifesta. Non è facile ignorare questo richiamo. E non è nemmeno un tasto su cui l'autore batta una volta sola. Nella novella *La signora Parisse* leggiamo una breve filosofia dell'occhio: «Si vive, si pensa, si soffre, si è commossi, si ama con lo sguardo. Chi riesce a sentire con l'occhio, contemplando le cose e gli esseri, prova lo stesso godimento sottile, raffinato e profondo della persona di orecchio delicato e vibrante, sconvolto nell'intimo dalla musica». Anche lo sguardo di Maupassant è uno sguardo sconvolto, vibrante, per il quale gli oggetti non sono che accordi musicali, le forme delle cose sequenze ritmiche e un paesaggio ha la vorticosità e profondità di una sinfonia.

Ogni cosa, in Maupassant, sembra possedere degli occhi. Anche i fiori, anche le onde del mare. E quando leggiamo frasi come queste dimentichiamo che appartengono, nella finzione narrativa, alle confessioni di un pazzo: «Ma entro più spesso dalle orchidee, le mie addormentatrici preferite [...] Certune paiono farfalle con ali enormi, zampette sottili, occhi... Sì, hanno gli occhi! Mi guardano, mi vedono, esseri prodigiosi, incredibili, fate, figlie della terra sacra, dell'aria impalpabile e della calda luce, madre del mondo. Sì, hanno ali, occhi e sfumature che nessun pittore può imitare, tutti gli incanti, tutte le grazie, tutte le forme che si possono sognare». In *Pierre e Jean* è il paesaggio che sembra formato

soltanto da occhi : «Fece ancora qualche passo e si fermò a contemplare la rada. A destra, sopra Sainte-Adress, i due fari elettrici di capo La Hève, come due ciclopi mostruosi e gemelli, gettavano sul mare i loro lunghi sguardi potenti. I due raggi paralleli, partiti da due sorgenti luminose vicine, simili alle code gigantesche di due comete, scendevano, secondo un'inclinazione rettilinea e smisurata, dal punto più alto della costa fino all'orizzonte. Poi, sui due moli, altre due luci, generate da quei colossi, indicavano l'entrata nel porto; e laggiù, dall'altro lato della Senna, altre ancora se ne vedevano, molte altre, fisse o tremanti, come occhi, gli occhi dei porti, gialli, rossi, verdi, che spiavano il mare nero coperto di imbarcazioni, gli occhi vivi della terra ospitale che, con il loro movimento meccanico, invariabile e regolare delle palpebre dicevano: "Sono io. Sono Trouville. Sono Honfleur, sono il fiume di Pont-Audemer"».

Se le cose stanno così, allora non esistono luoghi deserti nei quali ripararsi dagli sguardi altrui, perché ogni luogo è un occhio che ci guarda. E non può apparire se non ingenuo il tentativo della signorina Fifi, più sopra ricordato, di cancellare, con un colpo di pistola, lo sguardo insistente del ritratto. Gli sguardi più preoccupanti sono quelli insediatisi nelle mente dei personaggi, quelli che sono, ci dice Maupassant, dentro di noi, residenza da cui nulla può ormai cacciarli via.



Un'immagine della scrittura

L'occhio, questo specchio che coglie la nostra nuda identità, si presenta spesso come uno spazio vuoto, come l'apertura di un abisso. Nella novella *La sconosciuta* leggiamo questo ritratto femminile, seducente e insieme inquietante: «L'occhio pareva una macchia d'inchiostro su candido smalto. Non era un occhio ma un buco nero, un buco profondo

aperto nella sua testa, dal quale si vedeva dentro questa donna, si penetrava in lei. Oh! Che strano sguardo opaco e vuoto, senza pensiero eppure tanto bello!».

La vertigine che prova il personaggio davanti a questo occhio non resta qualcosa di isolato. Diventa il punto di partenza, o il centro, di una riflessione sulla condizione dell'uomo, o forse, cosa più probabile e frequente in Maupassant, sulla follia. Non esclusa la follia di scrivere, come l'inchiostro sullo smalto bianco sembra suggerire.

La ragione dell'inquietudine che lo sguardo provoca sta nell'impossibilità di sottrarsi a esso, alla sua implacabile fissità e nel fatto che l'occhio, per Maupassant, come già lo specchio e la fotografia, è un modo di entrare in comunicazione con la morte. Questa ipotesi sembra trovare conferma in uno dei suoi racconti più belli: *Miss Harriet*. Qui gli occhi sono quelli della donna, uccisa dall'infelicità del suo destino. Il suo corpo viene recuperato dalle acque di un fiume: «Io lavai quel triste volto sformato. Sotto il mio dito un occhio si dischiuse appena, fissandomi con lo sguardo pallido, freddo, terribile dei cadaveri, che sembra venire da oltre la vita».

È attraversando uno sguardo che è possibile raggiungere la natura, perturbante e profonda, della realtà. Lì finalmente si svela ciò che quotidianamente ci sfugge, una quinta dimensione apre le sue prospettive.

Lettera di un pazzo è la storia di un uomo, la si potrebbe riassumere così, sconvolto dalla lettura di una frase di Montesquieu. Questa: «Un organo in più o in meno nella nostra macchina ci avrebbe dato un'intelligenza diversa». Ne consegue che tutto ciò che possiamo conoscere è condizionato dai nostri cinque sensi, che il nostro io è il prodotto dei loro limiti, che le cose sarebbero diverse se avessimo un organo in più o in meno. Tutto questo sarebbe poco. Da simili premesse si può *logicamente* dedurre che siamo circondati dall'invisibile, dall'insondabile, dall'ignoto, che una fitta oscurità ci circonda, che la realtà è una pura illusione.

Detto questo, nell'ultima pagina del racconto, a restare protagonisti sono soltanto gli occhi. Quell'Invisibile finalmente si mostra, ed esso coincide con la scomparsa dell'immagine del narratore. La pupilla e la superficie dello specchio sono due luoghi vuoti, il nulla che in loro si spalanca genera un incontrollabile terrore: «Davanti a me il letto, un antico letto di quercia con le colonne. A destra il caminetto. A sinistra la porta, chiusa col paletto. Dietro di me un grandissimo armadio a specchio. Mi guardai dentro, avevo due occhi strani, con le pupille molto dilatate».

Lo specchio restituisce il nostro sguardo, rende visibili, a noi, i nostri occhi, ce li rivela, però, come quelli di un ignoto. È la premessa all'apparizione dell'Invisibile, che forse non è altro che la scomparsa della propria immagine. È un passo importante, perché ci fa comprendere come in Maupassant i due motivi siano strettamente legati, se non addirittura, come si è detto, le due facce della stessa medaglia: «Mi rizzai, voltandomi così in fretta che per poco non caddi. Ci si vedeva come in pieno giorno, ma io non mi vidi dentro lo specchio! Era chiaro, trasparente, pieno di luce. Io non c'ero dentro, eppure gli stavo davanti. Lo guardavo con occhi spaventati. Non osavo fare un passo, sapendo che c'era lui in mezzo, lui, l'Invisibile, che mi nascondeva».

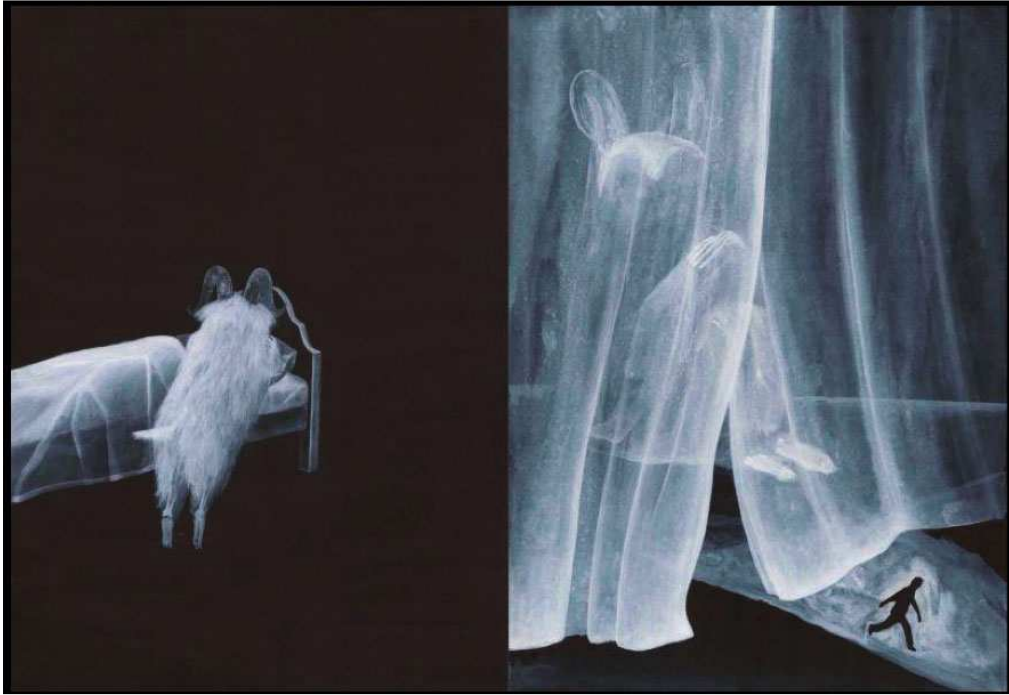
Tutto quello che di terribile e spaventoso per il narratore ha questa immagine non è altro che la cancellazione del proprio riflesso nello specchio. L'invisibile è una nebbia, una sostanza opaca, una materia informe, un'eclissi: «A un certo punto cominciai a

vedermi in una nebbia in fondo allo specchio, una sorta di nebbia acquosa; e mi parve che quell'acqua scivolasse da sinistra a destra, lentamente, rendendo i miei contorni più nitidi secondo dopo secondo. Era come la fine di un'eclissi. Ciò che mi celava non aveva contorni ma una specie di trasparenza opaca che a poco a poco diventava più limpida».

Questa stessa angoscia prova il narratore di uno dei racconti più celebri di Maupassant: *L'Horlà*. Anche in questo testo, tanto noto che non è il caso di ripercorrerne le ricche implicazioni, la spaventosa apparizione coincide con l'opacizzarsi dell'immagine allo specchio, con la perdita della propria fisionomia, con la cancellazione dell'identità. Il fantastico, in Maupassant, è il dissolversi dell'io, il venir meno di quei tratti che lo rendono percepibile, riconoscibile. È stato osservato che nel racconto *L'Horlà* non è difficile cogliere anche una riflessione di Maupassant sulla scrittura, sulle peculiari caratteristiche dell'insensatezza di scrivere, su quella cosa «inafferrabile e misteriosa» - così la definirà nelle pagine poste a introdurre la vicenda di *Pierre e Jean* - che per lui è la letteratura. La nebbia lattiginosa che appare nello specchio al posto del personaggio ricorda la bianca superficie di un foglio. Questo non può far altro che confortare l'ipotesi sottesa a tutte queste pagine: l'inevitabile connessione fra l'ossessione visiva (l'occhio, lo specchio, la fotografia, il ritratto) e la letteratura. Guardarsi, come scrivere, è aprire una nuova dimensione del reale e insieme un disperdere e un nientificare se stessi. In gran parte dei racconti e dei romanzi che ha scritto, e specialmente nei più importanti e celebri, Maupassant ha con ostinazione ripetuto una verità che lo ossessionava, che nelle trame e nei personaggi più diversi non mancava mai di affiorare: ogni occhio, al pari di ogni pagina, segnala l'epifania dell'Altro e intanto ci sommuove e ci cancella, ci porta nella oscurità di un abisso, ci fa conoscere l'inquietante profondità del nulla.

L'opera di Maupassant trova dunque nell'immagine il suo punto nodale, la sua forma, e il luogo della sua dissoluzione. Nello stesso tempo le immagini, il loro emergere e successivo svanire risultano strettamente connesse - come ci ha confermato *L'Horlà* - con l'atto della scrittura.

Ma è tempo di lasciare l'ultimo spazio alle parole. Converrà allora richiamare, alla luce di queste osservazioni, quanto Maupassant aveva suggerito nel racconto *La signora Hermet*. Ci accorgeremo, in tal caso, che quel testo può rivestire un significato allegorico, illuminare la poetica dell'autore. Ci accorgeremo soprattutto che coloro a cui là si faceva allusione, non comprendevano soltanto i pazzi, ma forse anche chi, come spesso è accaduto agli scrittori, nel loro destino ha riconosciuto un modo non dissimile di guardare le cose: «per loro - osservava, come si ricorderà, la prima voce narrante - l'impossibile non esiste più, l'inverosimile sparisce, il fiabesco diventa normale, il soprannaturale familiare».



Nota

Le citazioni dalle lettere di Maupassant sono tratte da Guy de Maupassant, *Correspondence inédite*, Paris, Wapler, 1951, *Dall'Italia (Lettere 1885-1889)*, Ventimiglia, Philobiblon, 2001, e *Boule de suif – Correspondance*, Paris, Conard, 1926; per l'opera narrativa si sono utilizzati *Tutte le novelle*, a c. di M. G. Longhi e M. Picchi, Milano, Mondadori, 1999; *Romanzi*, a. c. di A. Colasanti, Milano, Mondadori, 1993.

L'atteggiamento dello scrittore nei confronti della propria immagine è confermato da una lettera che nel giugno del 1890 Maupassant scrive a Felix Nadar, il quale aveva realizzato, qualche anno prima, alcuni ritratti dello scrittore. Ma nel frattempo l'atteggiamento di Maupassant, in merito alla questione del ritratto, si era modificato: «Mi rivolgo a lei per chiederle un piccolo favore. Ho un processo con un editore che ha fatto eseguire a mia insaputa, e vende mio malgrado, un mio ritratto realizzato ad acquaforte. L'ho pregata - ricorda? - due anni or sono, di non mettere in commercio le fotografie che mi ha fatto, perché non sopporto di vedere il mio ritratto esposto nelle vetrine. Mi scriva, la prego, una parola per ricordare questa circostanza. Mi servirà a provare che da molto ormai mi oppongo alla vendita della mia immagine».

Sul rapporto tra fotografia e scrittura cfr. Alberto Savinio, *Maupassant e "l'Altro"*, Milano, Adelphi, 1975, p. 38, che presenta Maupassant come «un fotografo di provincia». E prosegue: «Fotografo, Maupassant non arrivò mai al «lirismo nero» del suo maestro Flaubert. Nulla in Maupassant eguaglia la «nudità nera» di *Bouvard et Pécuchet*. Maupassant [...] aveva il culto della bellezza. Mai la sua pazzia di fotografo lo trascina all'avventura colorata, all'orrore eroico, al monumentale pompierismo di *Salammbô*. [...] La fotografia di Maupassant non è né schiettamente nera come la fotografia nera di Flaubert, né sfacciatamente colorata come la fotografia colorata di Flaubert. È una via di mezzo; è una fotografia *ritoccata col colore*. Questa «delicata» tinteggiatura si riconosce soprattutto nei preamboli dei suoi *contes*, in quel suo «ambientare» la storia che sta per narrare sia per mezzo di considerazioni generali e generiche, sia per mezzo del procedimento così caro ai narratori del suo tempo, di far narrare il racconto da un personaggio del racconto stesso». L'accostamento scrittura-fotografia operato qui è convincente, e tuttavia la prosa di Maupassant sembra capace, a volte, di restituirci immagini meno sfumate e più inquietanti di quelle ricordate da Savinio. Sulle rivelazioni che possiamo attenderci dalle immagini, un utile riferimento è al racconto *L'eremita*: proprio da un ritratto fotografico il protagonista scopre di aver avuto un rapporto incestuoso con la propria figlia. Altrettanto clamoroso e drammatico il caso presentato da Maupassant nella novella *Il campo degli ulivi*, dove il parroco don Vilbois viene a sapere - ancora una volta proprio da un'immagine fotografica - che l'individuo cencioso e ignobile che sta davanti ai suoi occhi è il figlio avuto da una giovanile relazione.

Lo specchio, al pari di un'immagine fotografica, fa propria anche la dimensione del tempo e soprattutto esercita, nelle pagine di Maupassant, una forza di attrazione che sembra impadronirsi del soggetto in maniera irresistibile: «Mi fermai di colpo davanti a quello specchio - si legge nel racconto *La morta* - che l'aveva riflessa tante volte. Così tante volte che aveva dovuto serbarne l'immagine».

La possibilità di leggere nello specchio il proprio futuro ci viene ricordata da Yvette, la protagonista del racconto omonimo, che giunge a tentare il suicidio dopo aver

scoperto che la madre è una cortigiana: «Guardandosi nello specchio improvvisamente pensò: “Domani sarò morta”. E un brivido strano le corse per il corpo. “Morta! Non parlerò più, non penserò più, nessuno più mi vedrà. E io non vedrò più nulla!”». Ed è il pensiero della morte che svela, per la prima volta, l'identità del personaggio: «Si contemplava il viso con attenzione, come se non l'avesse mai visto, esaminando specialmente gli occhi, scoprendo mille cose, un tratto segreto della sua fisionomia che non conosceva, ed era stupita di vedersi, come trovandosi di fronte a una persona estranea, una nuova amica». La paura di vedersi morto arriva al punto di scatenare, nel personaggio protagonista del racconto *Un vigliacco*, la follia suicida.

Il nome della figlia della signora de Vance diventa specchio, elemento che segnala come la madre sia rinata (*renée*) nella straordinaria somiglianza della figlia. È l'ipotesi di Ph. Bonnefis, *Comme Maupassant*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 96. La sensazione che prova Lormerin al comparire di René è ai confini della follia: «Si trovava in uno di quegli strani vaneggiamenti che rasentano la follia. Guardava le due donne con un'idea fissa in mente, un'idea morbosa, da pazzo». Il tema della figura doppia (la madre e la figlia, per esempio, o due amori vissuti a distanza di tempo) è tipico di Maupassant. Basti ricordare *Forte come la morte*, dove si rivela attraverso l'immagine dipinta (cfr. il saggio di Jacques Bienvenu, *Maupassant, Flaubert et le “Horla”*, Marseille, Muntaner, 1991), o anche *Mont-Oriol*, in cui Paul Bretigny, nell'antico castello di Tournoël, rivolge a Christiane Andermatt parole che danno forma teorica a questo ripetersi di eventi e di situazioni, a questo rispecchiarsi delle cose non solo nello spazio, ma anche nel tempo: «L'essere, essendo composto di uno spirito e di un corpo, che sembrano distinti ma che indubbiamente non sono che un tutto della stessa natura, quando gli elementi che lo hanno formato una prima volta si trovano combinati insieme una seconda volta, deve riapparire. Non si tratta certamente dello stesso individuo, ma è sempre lo stesso uomo che ritorna quando un corpo, simile a una forma precedente, si trova abitato da un'anima simile a quella che lo animò altre volte. Ebbene, signora, io questa sera, sono certo di aver vissuto in questo castello, di averlo posseduto, di essermi battuto, di averlo difeso. Lo riconosco, è stato mio, ne sono certo! E sono certo anche che vi ho amato una donna che vi rassomigliava, che si chiamava Cristiana, come voi! Ne sono talmente certo, che mi sembra di vedervi ancora, che chiamate dall'alto della torre» (*Mont-Oriol*, Milano, Mursia, 1958, parte I, cap. 7, p. 89).

Il saggio di Haase-Dubosc, *La mise en discours du féminin-sujet* si legge in *Maupassant. Miroir de la Nouvelle. Colloque du Centre culturel international de Cerisy, 27 juin-7 juillet 1986*, a c. di J. Lecarme e B. Vercier, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1988.

Molti personaggi di Maupassant sono tormentati da una presenza invisibile, da un'entità oscura, sfuggente, che non si mostra e a cui non è nemmeno facile dare un nome. Il protagonista di *La chioma*, che guarda gli ospiti nella sua cella «con gli occhi fissi, incerti, allucinati» appare magrissimo e con i capelli bianchi. Scrive Maupassant: «La sua Follia, la sua Idea, era lì, dentro quella testa, ostinata, ossessiva, divorante. Lei, l'Invisibile, l'Impalpabile, l'Inafferrabile, l'Immateriale Idea, insidiava la carne, beveva il sangue, spegneva la vita».

Sull'estrema sensibilità dell'occhio in Maupassant troviamo testimonianze anche nei documenti privati. Il 5 aprile 1884 scriveva da Cannes alla contessa Potocka descrivendole un tramonto sull'Esterel e giungendo a queste conclusioni: «Ciascuno di

noi ha sensi più o meno eccitabili. Io non ho orecchie o, quanto meno, solo molto rudimentali, ma ho un occhio di una sensibilità estrema, quasi malata. Le emozioni che mi comunica sono di straordinaria acutezza. Ne soffro e ne godo all'eccesso. Le cose che vedo entrano in me, mi penetrano, mi riempiono d'emozione. Certamente è con l'occhio che sento di più, dall'occhio mi vengono le gioie più grandi e i più grandi dolori. E capisco grazie all'eccitabilità di quest'organo, quale potere debba avere il suono sulle persone dotate di un udito delicato [...] Quanto a me, so che quasi tutto il mio essere morale è stato formato, o modificato, dal mio occhio» (cito dall'apparato di note di *Tutte le novelle*, cit., II, p. 1504).

Quello che l'occhio vede ha spesso la consistenza, in Maupassant, di un'allucinazione. Non è raro che i suoi personaggi accusino disturbi nervosi agli occhi, finendo per vedere quanto appartiene alla loro dimensione più segreta e insondabile piuttosto che l'ovvia superficie delle cose. Si prenda il racconto *Lui*. La paura di restare solo, in compagnia delle sue inquietanti visioni, induce il protagonista a sposarsi. Da tempo, infatti, strani disturbi lo perseguitano. L'anno precedente, tornando a casa, aveva visto qualcuno seduto sulla sua poltrona vicino al fuoco: «gli occhi avevano avuto una visione, una di quelle visioni che inducono la gente ingenua a credere nei miracoli. Doveva essere un accidente nervoso dell'apparato ottico, forse una piccola congestione». Ma ciò che alla luce di una candela scompare, riaffiora nella dimensione del sogno. La cosa accade due, tre volte nel corso della stessa notte: «da quella volta – confessa il narratore – ho paura quando sono solo di notte. Sento che la visione mi sta vicino, intorno».

Come ha ricordato Maria Giulia Longhi nel ricco apparato di note che accompagna l'edizione citata di *Tutte le novelle* di Maupassant, la critica più recente considera *L'Horla* soprattutto un testo sulla scrittura, cfr. soprattutto M. Cl. Ropars-Wuilleumier, *La lettre brûlée, écriture et folie dans «Le Horla»*, in *Le Naturalisme, Colloque du centre internationale de Cerisy, 30 juin- 10 juillet 1976*, P. Cogny, Union Général d'Éditions, Paris 1978. Longhi così prosegue: «Le Horla si manifesta a due riprese nei momenti privilegiati della lettura e della scrittura: il narratore vede le pagine di un libro che si voltano da sole e in seguito tenta di sorprendere l'Essere invisibile attirandolo con la lettura (1886) o con la scrittura (1887)» (p. 1537).

Sovente, in Maupassant, il terrore ha la forma di una bianca apparizione. Così in *La paura*: «E improvvisamente contro il vetro dello spioncino apparve una testa bianca con due occhi luminosi come quelli d'una belva...». Una donna alta, vestita di bianco: così si presenta alle spalle del protagonista lo spettro in *Apparizione*. Sul significato del bianco nella letteratura e nell'arte, e anche in Maupassant, cfr. A. Castoldi, *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze, 1998 e Ph. Bonnefis, *op. cit.*, p. 69.

[Testo pubblicato in AA. VV. *Tra follia e salute: l'arte come evento*, a c. di M. Ercolani, Genova, Graphos 2002, pp. 42-69.]



Quaderni delle Officine, LXI, Giugno 2015