

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELLO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Vanessa Pietrantonio

I DEMONI DI MAUPASSANT

I demoni esistono sicuramente, ma il modo
di concepirli può essere molto diverso.

DOSTOEVSKIJ

Nel mettere in scena il suo doppio immaginario Nabokov insiste su «quella fugace sensazione di estraneità»¹ che coglie lo scrittore, nel cuore della notte, rendendolo incapace di riportare «il mondo visibile alla sua posizione normale»². Sono gli istanti in cui «la via di comunicazione» con quello che ci circonda, appare irrimediabilmente spezzata e ogni cosa perde il «significato consueto», irradiandosi «di una luce completamente diversa», anche se – conclude Nabokov – «il velo di ghiaccio di quella misteriosa anestesia svanirà ben presto»³. È in queste esplosioni vertiginose del tempo che lo specchio della scrittura riflette l'orrore e l'angoscia terrificante dell'inconsueto, risucchiando il lettore in una sorta di spaesamento onirico.

Molti anni prima, percorrendo una simile traiettoria, Maupassant si affacciava sulla scena letteraria, privilegiando, abbastanza precocemente, la dimensione allucinatoria come il fulcro della sua narrativa, al punto da diventare, col progredire del tempo, lo sfondo di ogni possibile rappresentazione. Anche lui, al pari di Nabokov, sembra attratto dalla sfida, quasi impossibile, di «rendere le tenebre trasparenti»⁴. Ed è su questo terreno che *Le Horla*

¹ V. NABOKOV, *Terrore*, in *Una bellezza russa e altri racconti*, a cura di D. NABOKOV, Adelphi, Milano 2008, p. 131.

² Ivi, p. 136.

³ Ivi, p. 131.

⁴ Sulla figurazione della trasparenza in rapporto a un ampio ventaglio di ascendenze concettuali, cfr. S. POGGI, *Il colore e l'ombra. La trasparenza da Aristotele a Cézanne*, il Mulino, Bologna 2019; ma più in generale cfr. anche A. CASTOLDI, *Bianco*, La Nuova Italia, Scandicci 1998.

acquista il valore di un paradigma illuminante diventando l'epicentro di tutta l'opera di Maupassant: una allegoria della sua poetica.

Per entrare in questo spazio, dove confluiscono elementi eterogenei e campi di forze contrapposte, in cui pullulano sintomi, tracce, latenze atte a illuminare le pieghe e i risvolti più segreti dell'esistenza, leggiamo in presa diretta alcune pagine dell'epistolario fra Taine e Flaubert: entrambi punti di riferimento costante durante il periodo del suo apprendistato. Queste poche lettere costituiscono, infatti, una perfetta scorciatoia per circoscrivere la costellazione teorica da cui Maupassant muove i primi passi.

Siamo nel 1886 quando Taine confida a Flaubert di essere completamente assorbito dalla stesura di una specie – sono parole sue – «di anatomia generale»⁵ dell'intelligenza, e gli sottopone, mediante una serie di domande, la sua teoria sul nodo indissolubile che lega la raffigurazione artistica all'immagine allucinata.

L'inchiesta appare, fin dalle prime battute, orientata a indirizzare le risposte dell'interlocutore verso una possibile analogia fra l'immaginazione creatrice e il dispositivo dell'allucinazione. Passiamo, dunque, in rassegna i nuclei cruciali attraverso cui Taine cerca di evidenziare le potenzialità su cui fare convergere un simile processo di assimilazione.

La prima serie di interrogativi gravita attorno alla componente visionaria che sovrintende l'atto creativo. In modo particolare viene chiesto a Flaubert se dopo essersi raffigurato

sufficientemente un paesaggio, un personaggio, una strada di Tostes, la statura e il volto di Emma, il brulichio nella parata dell'Ascia [cfr. *Salambô*, cap. XIV], ci sono momenti in cui l'immaginazione più intensa può essere confusa [...] con l'oggetto reale? Basta per questo, eventualmente, l'oblio delle diverse sensazioni?⁶

Immediatamente prende corpo l'ipotesi di una intermittente trasfigurazione sensoriale dell'immagine artistica, tale da poter sostituirsi temporaneamente alla percezione oggettiva.

Subito dopo Taine incalza Flaubert con queste parole:

⁵ La lettera di Taine a Flaubert, scritta intorno al 15 novembre 1866, è riportata in G. FLAUBERT, *Correspondance*, vol. III, éd. par J. BRUNEAU, Gallimard, Paris 1991, p. 1425.

⁶ Ivi, p. 1426.

Vi è mai successo, dopo aver immaginato a lungo e intensamente un personaggio o un luogo, di esserne successivamente ossessionato come da un'allucinazione, per il fatto che il personaggio si ricrea da sé lasciando come una macula nel campo visivo?⁷

Dalle insinuazioni di Taine affiora in maniera inequivocabile la spirale ossessiva entro cui è destinata a scivolare ogni costruzione non appena assume una forma spettrale. Del resto, sarà proprio il carattere persecutorio e ripetitivo delle immagini a comporre il quadro allucinatorio della scrittura di Maupassant. Infine, scrive sempre Taine a Flaubert:

In condizioni normali, quando, dopo avere guardato bene un muro o un albero, o un volto, ve ne ricordate, vedete con precisione le irregolarità, la superficie con le sue scabrosità? La vedete pienamente, integralmente? Oppure notate semplicemente un certo gesto, angolo, effetto di luce, insomma: tre o quattro particolari, non di più?⁸

I riflettori, questa volta, sono puntati sulla tecnica del montaggio delle immagini nel tentativo di mettere in luce la netta contrapposizione che si instaura tra una visione integra ed una frammentaria ad opera – dirà molti anni dopo Arasse – «del potere di dislocazione del dettaglio»⁹.

Le risposte di Flaubert non tardano ad arrivare e sembrano, almeno in un primo momento, pienamente in sintonia con il suo interlocutore:

Sì, *sempre*. – afferma Flaubert – L'immagine interiore inventata è, per me, tanto vera quanto la realtà oggettiva delle cose. E quello che la realtà mi ha fornito, dopo un po', non si distingue, per me, dagli abbellimenti o dalle modifiche che ho apportato¹⁰.

Flaubert, senza mostrare alcuna perplessità o cedimento, prosegue confermando le ipotesi avanzate precedentemente da Taine:

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ D. ARASSE, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, il Saggiatore, Milano 2007, pp. 206-269.

¹⁰ La lettera di Flaubert a Taine risale probabilmente al 20 novembre 1866. Cfr. FLAUBERT, *Correspondance*, cit., p. 562.

I personaggi immaginari *mi fanno smaniare*, mi perseguitano, o meglio, sono io che mi metto nei loro panni. Quando scrivevo dell'avvelenamento di Emma Bovary avevo talmente il gusto di arsenico nella bocca, ero talmente avvelenato io stesso che mi sono procurato due indigestioni una dietro l'altra, due indigestioni vere, perché ho vomitato tutta la mia cena¹¹.

Se, finora, non è emersa alcuna riserva che possa mettere in discussione il formidabile cortocircuito che si è venuto a creare fra la creazione estetica e una possibile fenomenologia dell'allucinazione, Flaubert, nell'ultima risposta, si mostra tuttavia consapevole della loro reciproca irriducibilità e osserva che non è legittimo assimilare

la visione interiore dell'artista a quella dell'uomo davvero allucinato. Conosco perfettamente le due condizioni. Fra queste c'è un abisso. Nell'allucinazione propriamente detta c'è sempre del terrore, si sente che la vostra personalità vi sta sfuggendo, credete di stare per morire. Nella visione poetica, al contrario, c'è gioia. È qualcosa che entra in voi. Ma è pur vero che uno non sa più dove si trova¹².

Anticipando in parte l'esito di questo dibattito intellettuale, si può già intravedere la zona d'ombra entro cui Maupassant compirà il suo parricidio letterario mettendo al centro della propria opera quei turbamenti emotivi che sembrano inibire Flaubert: soprattutto lo sgomento, anzi il terrore sotterraneo rintracciabile in tutti gli angoli delle superfici riprodotte dallo schermo oscuro della percezione.

Per sondare questo terreno magmatico e impervio che circonda un polo di attrazione per tutta una generazione di scrittori – i quali, a partire soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento, saranno costretti a venire a patti con il demone dell'allucinazione¹³ – ascoltiamo ancora una volta Flaubert. Un mese dopo, torna sull'argomento e delinea una vera e propria ascesi allucinatoria amalgamando in parte l'esperienza artistica con la dimensione patologica. Si tratta di un documento prezioso, che assume un'importanza cruciale per comprendere, da una parte la genesi dell'allucinazione artistica, e, dall'altra,

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 563.

¹³ Su questo punto si veda la pionieristica ricostruzione storica di T. JAMES, *Dream, Creativity, and Madness*, in *Nineteenth-Century France*, Clarendon Press, Oxford 1995.

per stabilire come Maupassant abbia operato su di essa per imprimere la sua filigrana negativa.

Lo stato allucinatorio – così lo aveva definito alcuni anni prima Moreau de Tours, uno degli psichiatri più significativi dell'epoca, viene descritto attraverso la cristallizzazione dei riverberi emotivi sedimentatisi nello sguardo interiore di chi ha sperimentato in prima persona una simile sintomatologia.

«Mio caro amico», scrive Flaubert a Taine, «ecco quello che ho provato quando ho avuto delle allucinazioni»¹⁴:

1. Prima un'angoscia indeterminata, un vago malessere, un sentimento di attesa dolorosa, *come avviene prima dell'ispirazione* poetica, quando si sente «che qualcosa sta per venire» (condizione che si può paragonare a quella di un uomo che frotte e sente lo sperma che sale e la scarica che si avvicina. Mi sono spiegato?). 2. Poi, improvviso come il fulmine, invasione o piuttosto irruzione istantanea *della memoria*, perché l'allucinazione propriamente detta non è altra cosa, – per me, almeno. È una malattia della memoria, una diarrea di ciò che essa nasconde. Si sente che le immagini vi sfuggono via come fiotti di sangue. Vi sembra che tutto ciò che avete nella testa vi scoppi tutt'insieme in mille pezzi come in un fuoco di artificio e non fate in tempo a guardare quelle immagini interiori che scorrono precipitosamente. – Altre volte, all'inizio c'è un'unica immagine che cresce, si sviluppa e alla fine copre la Realtà oggettiva, come, per esempio, una scintilla che volteggia e diventa un grande fuoco fiammeggiante. In quest'ultimo caso si può benissimo pensare, *contemporaneamente*, a un'altra cosa; e questo è quasi lo stesso delle cosiddette «le farfalle nere», cioè quelle rondelle di raso che alcune persone, dalla vista affaticata, vedono fluttuare nell'aria quando il cielo è grigiastro¹⁵.

Non stupisce affatto la minuziosa, quasi caparbia, precisione con cui lo sguardo chirurgico di Flaubert indugia nel descrivere la conflagrazione visiva che comporta l'apparizione irruenta di un ricordo ad opera della memoria involontaria se è vero che alcuni anni prima aveva confessato di essersi «occupato dell'isteria e dell'alienazione mentale» scorgendovi «dei tesori da scoprire»¹⁶.

¹⁴ La lettera viene scritta quasi un mese dopo, il 1 dicembre del 1866. Cfr. FLAUBERT, *Correspondance*, cit., p. 572.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p.17. Sono parole che si trovano in una lettera che Flaubert scrive a Mademoiselle Leroyer de Chantepie il 18 febbraio del 1859.

Ecco perché Maupassant affonderà le sue pupille nell'oscurità notturna che ciruisce «quei misteriosi e incoscienti richiami della memoria destinati a tornare all'improvviso», e che spesso «ci ripropongono – osserva ancora Maupassant – cose trascurate dalla coscienza, non avvertite dall'intelligenza»¹⁷. Flaubert, dal canto suo, sembra trovare nella scrittura un mezzo apotropaico per dominare e anestetizzare il dolore, l'angoscia che proviene dagli effetti di una allucinazione patologica. Trasformati in percezione estetica, il tempo e lo spazio risultano drasticamente modificati e invertiti. Il ricordo – avrebbe suggerito Hugo – diventa «uno specchio concentratore»¹⁸:

È la memoria, per me, – prosegue Flaubert – a entrare in gioco nell'allucinazione tanto che l'unico mezzo per imitare perfettamente qualcuno (di rappresentare la sua voce e i suoi gesti) non può conseguirsi che con una grande concentrazione del Ricordo. Per essere un buon mimo bisogna avere una memoria di allucinante chiarezza, *vedere* finalmente le persone, esserne compenetrati¹⁹.

Ma soprattutto Flaubert non si stanca di sottolineare che lo spazio immaginario prodotto dall'estasi artistica equivale a una dissolvenza della realtà circostante sostituita dalla trasfigurazione estetica²⁰, mentre nell'allucinazione patologica l'immaginario – direbbe Lacan – invade la realtà:

Nell'allucinazione artistica il quadro *non è ben definito*, per quanto preciso sia. Sicché vedo *perfettamente* un mobile, un viso, un pezzo di paesaggio. Ma fluttuano, sono sospesi, si trovano non so dove. Esistono da *solì* e senza rapporti con il resto, mentre, nella realtà, quando guardo una poltrona o un albero, vedo nello stesso tempo gli altri mobili della mia stanza, gli altri alberi del giardino o, almeno, sento vagamente che esistono. L'allucinazione artistica non può comportare uno spazio grande, muoversi dentro a una cornice molto ampia. Allora si cade nella rêverie e si torna alla calma. Finisce sempre così, tant'è. Mi domandate se per me si confonde con la realtà circostante? No.

¹⁷ G. DE MAUPASSANT, *Magnetismo*, in *Tutte le novelle*, vol. I, a cura di M. PICCHI, Mondadori, Milano 1993, p. 460.

¹⁸ V. HUGO, *Prefazione a Cromwell*, in *Tutto il teatro*, vol. I, Rizzoli, Milano 1962, p. 57.

¹⁹ FLAUBERT, *Correspondance*, vol. III, cit., p. 573.

²⁰ Sulla diversa percezione dello spazio che contraddistingue l'allucinazione artistica da quella patologica cfr. J.-F. CHEVRIER, *L'allucination artistique de William Blake à Sigmar Polke*, L'Arachnéen, Paris 2012, pp. 34-35.

La realtà circostante è scomparsa. Non so più che cosa ci sia intorno a me. Appartengo esclusivamente a questa apparizione. Invece, nell'allucinazione pura e semplice, si può vedere benissimo con un occhio un'immagine falsa e con l'altro gli oggetti veri. È proprio un supplizio²¹.

Proprio per avere conosciuto a fondo i supplizi della «malattia della memoria» insediati in tutti i fenomeni provocati dalla perdita di coscienza²², Flaubert considera quel serbatoio una miniera pericolosa da recingere con una cortina di ferro che solo a tratti, e con molta circospezione, può essere attraversata, neutralizzando i suoi effetti devastanti. A Maupassant non resta, allora, che proseguire oltre il limite a cui si è arrestato il suo precursore e dare forma a una sorta di alleanza capace di misurarsi con una inedita frontiera che tenga conto, prefigurandola, di una nuova natura psichica in bilico fra la negazione e il vuoto²³.

Uno spazio evanescente – scaturito dalla trasposizione delle immagini allucinate in opera d'arte – risucchia la sua scrittura, attratta, ma anche intimorita, dall'orrore di inabissarsi nei meandri della vita psichica. Non è un caso, dunque, se l'antitesi, in apparenza radicale e irresolubile, delineata da Flaubert in sintonia con Baudelaire²⁴, trovi nella figura dell'ossessione una via

²¹ *Ibidem*.

²² In una lettera datata 30 marzo 1857 Flaubert dichiara a Mademoiselle Leroyer de Chantepie: «Tutto ciò che c'è in Santa Teresa, in Hofmann e in Edgar Poe, l'ho sentito, l'ho visto, gli allucinati li capisco molto bene». Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance*, éd. par J. BRUNEAU, Gallimard, Paris 1980, vol II, p. 697.

²³ Cabanes osserva che nell'opera di Maupassant la creatività del processo allucinatorio si realizza attraverso una forma «non fissa, ma fluttuante ed evanescente. Essa esiste come un negativo, un doppio patologico di quello che Flaubert chiama l'allucinazione artistica». Cfr. J-L. CABANES, *Hallucinations, obsessions et représentations chez Zola et Maupassant*, in *Le négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX siècle*, Garnier, Paris 2011, p. 247.

²⁴ Baudelaire nei *Paradisi artificiali* stabilisce una netta contrapposizione tra «lo stato di grazia» visionario (ma potremmo definirlo anche allucinato), che ha le sue radici nell'attività artistica, e «l'Ideale artificiale» prodotto dall'uso delle droghe. Si tratta di uno spartiacque decisivo, e a questo proposito vale la pena di citare un breve brano tratto da *Un mangiatore d'oppio* dove appare evidente l'antagonismo inconciliabile tra piacere e angoscia, che corrisponde a due diverse pulsioni dell'esperienza allucinatoria: «Il lettore avrà già notato che da parecchio tempo l'uomo non evoca più le immagini ma sono le immagini gli si offrono, spontaneamente, dispoticamente. Egli non può respingerle, perché la volontà non ha più forza e non governa più le sue facoltà. La memoria poetica, già fonte infinita di godimenti, è diventata un inesausto arsenale di strumenti di tortura». C. BAUDELAIRE, *Un mangiatore d'oppio*, in *Id.*, *Opere*, a cura di G. RABONI e G. MONTESANO, prefazione di G. MACCHIA, Mondadori, Milano 1996, pp. 643-644. Su questi temi cfr. A. CASTOLDI, *Il testo drogato. Letteratura e droga fra Ottocento e*

d'uscita, «una specie – osserva Berger – di inclinazione dell'immaginazione. Il modo in cui l'opera di un'intera vita scivola verso un tema nel quale l'artista si sente a casa»²⁵.

Per dare corpo ai grovigli mentali che tormentano i suoi personaggi Maupassant ha bisogno di fondere l'allucinazione patologica con quella artistica, mettendo a fuoco una visione in negativo della realtà. In tal modo la possibilità di una fragile alleanza che gettava un ponte tra le diverse forme di allucinazione, intravista e in parte respinta da Flaubert si trasforma, ora, in un solido legame. Un sodalizio che affonda le sue radici nel montaggio narrativo, affidato di volta in volta allo sviluppo di una particolare ossessione considerata alla stregua di un elemento naturale, che con le sue fluttuazioni e variabili profondità determina un'impressione di movimento e di vitalità mortale. Da un simile nucleo, costante e molto resistente, prendono forma i pensieri ossessivi, al centro dei quali – lo vedremo ancora – c'è un vuoto incolmabile, che finisce per trascinare le proprie vittime in un imbuto predisposto da Maupassant con la crudele capziosità dei grandi narratori dell'Ottocento.

Capita spesso – come già alcuni anni prima accadeva a un lettore di Poe – d'imbattersi in spericolate costruzioni psichiche edificate da personaggi le cui «idee fisse hanno la corrosiva tenacia delle malattie incurabili. Una volta entrate in un'anima, la divorano, non le lasciano più la libertà di pensare a niente, di interessarsi a niente, di prendere gusto alla sia pur minima cosa»²⁶. Queste parole le troviamo nel romanzo *Forte come la morte* e svelano la potenzialità eversiva del pensiero quando si solidifica e coagula attorno a un'idea, oltre le intenzioni del soggetto, riducendo la coscienza a un parassita, facile preda di una follia immaginativa fuori controllo. Sullo sfondo di questo scenario è possibile vedere in trasparenza una nuova configurazione antropologica del personaggio borghese: posseduto e prosciugato dall'inerzia paralizzante di fronte alle barriere erette dai tabù del desiderio.

È seguendo questa strada che Maupassant volta in parte le spalle al *milieu* letterario dell'epoca, sostituendo allo sguardo fotografico della realtà una diversa modalità della visione che trova il suo *punctum*²⁷ – osserva Barthes –

Novecento, Einaudi, Torino 1995; F. GHELLI, *Viaggi nel regno dell'illogico. Letteratura e droga da De Quincey ai giorni nostri*, Liguori, Napoli 2003.

²⁵ J. BERGER, *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini*, Scheiwiller, Milano 2010, p. 177.

²⁶ G. DE MAUPASSANT, *Forte come la morte*, in *Romanzi*, a cura di A. COLASANTI, Mondadori, Milano 1993, p. 807.

²⁷ R. BARTHES, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 42.

prima che nella foto stampata, nelle ombre del negativo che la precedono. Tra quelle tracce sfocate, che vagano senza meta e senza memoria fino al momento in cui, in un guizzo di ricordo, l'ombra della scrittura non le stabilizza in una forma, Maupassant opera un vero e proprio rovesciamento ottico: sostituendo la rappresentazione del dato oggettivo con la percezione soggettiva – dunque ingannevole – consapevole del fatto che la letteratura può fornire solo «l'illusione del vero»²⁸, un possibile simulacro.

Legittimato dalla teoria di Taine, secondo cui «la percezione esteriore è una allucinazione vera»²⁹, Maupassant può proseguire con margini di manovra più ampi e sfruttare fino in fondo alcuni artifici – come ad esempio la dislocazione e la proiezione – racchiusi in questa nuova strategia della conoscenza, riuscendo, in tal modo, a trasporre la percezione psichica in un evento esterno e l'ambiente circostante, viceversa, in uno spazio psichico dotato di assoluta arbitrarietà.

Che si tratti di una tesi cruciale, destinata ad avere una lunga eco nel clima culturale di quegli anni, lo conferma il fatto che Binet, quando decide di pubblicare nel 1884 il suo saggio *Hallucination*³⁰, appare un tempestivo quanto entusiasta lettore di *L'intelligence* non stancandosi di ribadire come la teoria di Taine abbia costituito un fulcro metodologico per interpretare il fenomeno allucinatorio alla luce di uno stretto legame fra sensazione, percezione, memoria.

²⁸ G. DE MAUPASSANT, *Prefazione a Pierre e Jean*, in *Romanzi*, cit., p. 525. Maupassant dichiara esplicitamente i debiti contratti con la teoria gnoseologica di Taine da cui sembra ricavare «la formula filosofica» della sua poetica: «Che infantilismo, del resto, credere nella realtà, dato che ognuno di noi porta la propria nei pensieri e nei sensi. I nostri occhi, le nostre orecchie, il nostro olfatto, il nostro gusto, diversi in ciascuno di noi, creano tante verità quanti sono gli uomini. E le nostre menti, ricevendo le istruzioni di quei sensi, impressionati in modo diversi, capiscono, analizzano, giudicano come se ognuno di noi appartenesse a una razza diversa. Ognuno di noi si crea una illusione del mondo». Le stesse parole sembrano risuonare, diversi anni dopo, in un racconto di Nabokov: «Il mondo esiste solo in quanto noi esistiamo, in quanto possiamo rappresentarlo a noi stessi, la morte, lo spazio infinito, le galassie sono tutte cose terrorizzanti proprio perché trascendono i limiti della nostra percezione». NABOKOV, *Terrore*, cit., p. 135.

²⁹ H. TAINE, *De l'intelligence*, vol. II, Hachette, Paris 1897, p. 13.

³⁰ A. BINET, *Hallucination*, «Revue philosophique de la France et de l'Étranger», vol. IX, t. XIII, 1884, p. 402. Si tratta di un testo importante, in cui è ricostruita una possibile archeologia dell'allucinazione, oggetto di un acceso dibattito che ha impegnato la psichiatria francese per tutto l'arco del XIX secolo. Sulle tracce di Taine che aveva dichiarato: «La percezione esteriore è una allucinazione vera», Binet conclude: «l'allucinazione è la malattia della percezione esterna».

Una volta stabilita l'identità fra immagine e sensazione³¹, l'allucinazione paradossalmente perde ogni connotato mostruoso per diventare «la trama della nostra vita mentale», da cui trae origine «la percezione normale» quando essa coincide con gli oggetti del mondo esteriore, oppure, in caso contrario, la percezione «propriamente detta allucinata», presente nello stato di «sogno, sonnambulismo e malattia». In ciascuna di queste circostanze il meccanismo allucinatorio – conclude Taine – continua sempre a regolare tutti gli atti psichici «idee, concezioni, rappresentazioni, ricordi e previsioni»³².

Maupassant, dal canto suo, non poteva trovare un lasciapassare più proficuo per addentrarsi in zone ancora in gran parte inesplorate, collocando al centro delle proprie storie un infallibile catalizzatore, capace di cancellare improvvisamente i confini della realtà. Solo chi è dotato di «una facoltà terribile», non dissimile dalla «vibrazione nervosa», riesce ad aprirsi un varco fra quel ribollire di immagini antagoniste e con destrezza, ad aggirare gli strumenti della conoscenza intellettuale tramite «un tale livello di eccitabilità» che le impressioni finiscono col produrre «una sorta di concerto di tutte le facoltà della percezione», contigua, addirittura, a una vera e propria «patologia artistica». In una pagina dei suoi diari Maupassant aggiunge:

³¹ Uno dei tratti più distintivi, e paradossali, della teoria di Taine è costituito dal rovesciamento del rapporto originario fra immagine e sensazione. Una conferma la possiamo trovare in questa icastica definizione: «L'immagine, così come la sensazione che essa ripete, è per sua natura *allucinatoria*». TAINE, *De l'intelligence*, cit., p. 31. Non è un caso, allora – afferma Paulus –, se la «psicologia fisiologica di Taine, Ribot e Séglas, attraverso considerazioni organiciste», promuove «la tesi dell'identità di natura tra sensazione, allucinazione e immagine». J. PAULUS, *Le problème de l'hallucination et l'évolution de la psychologie d'Esquirol à Pierre Janet*, Faculté de Philosophie et Lettres, Droz-Liège-Paris 1941, p. 90.

³² TAINE, *De l'intelligence*, cit., p. 31. Gli effetti del formidabile cortocircuito che Taine stabilisce tra percezione e allucinazione traspaiono in maniera cristallina dalle parole di Bodei: «In Taine l'impegno dell'individuo di permanere costantemente allo stato di *veille raisonnable* rappresenta il compito più duro, la diurna fatica cui si sfugge solo se si imboccano i sentieri abituali del sogno o quelli più rischiosi della follia. La ragione [...] ha come meta mai raggiunta la metamorfosi incessante delle allucinazioni caotiche in percezioni corrette, in allucinazioni vere, e dei deliri scomposti in ragionamenti sufficientemente ordinati. L'allucinazione e il delirio precedono e non seguono la percezione corretta e la ragione, non sono, in origine, sinonimo di malattia, ma di normalità [...] La percezione corretta e l'intelligenza – non essendo altro, rispettivamente, che allucinazione e delirio addomesticati – ritornano non appena si cancella la sottile linea di demarcazione che le separa dalla loro origine, il confine duramente conquistato e normalmente difeso contro le incursioni, intrusioni e invasioni psichiche di ciò che una volta era stato scacciato». R. BODEI, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 60.

L'intelligenza, questa laboriosa e cieca sconosciuta, è in grado di conoscere, capire e scoprire soltanto attraverso i sensi. Sono i suoi unici aiutanti e intermediari con la Natura Universale, che le forniscono i dati su cui lavora. Per raccogliere informazioni essi seguono le proprie qualità, la propria sensibilità, la propria forza e finezza. Il valore del pensiero dipende quindi direttamente dal valore degli organi di senso e la sua ampiezza è limitata dal loro numero. Hippolyte Taine – prosegue Maupassant – ha trattato e sviluppato questo punto in modo magistrale. I sensi sono solo cinque e ci rivelano, interpretandole, alcune proprietà della materia circostante, che custodisce un numero illimitato di altri fenomeni, che siamo incapaci di percepire. [...] Ogni artista cerca di entrare in questo campo impenetrabile, tormentando, violentando, sfruttando il proprio meccanismo di pensiero³³.

Non resta allora che complicare le parentesi mentali interrompendo bruscamente il funzionamento normale dell'intelletto per intercettare l'espressione di una sensazione insondabile, la cui inconoscibilità atterrisce il soggetto percipiente divenuto spettatore, suo malgrado, di un fenomeno catastrofico. Tale scoperta diviene la fonte stessa della follia, il punto cieco attorno a cui ruota l'opera di Maupassant. Tutti i fili narrativi convergono verso ciò che sembra circondare e atterrire la coscienza assediata dall'angoscia dell'ignoto, «quell' oscuro infinito», lo aveva definito a suo tempo Balzac, popolato da fantasmi, percezioni oscure, ossessioni. La sua estraneità produce un alone di mistero che determina – si legge nel racconto *La paura*, apparso nel 1882: «una sensazione atroce, come una decomposizione dell'animo, uno spasimo tremendo del pensiero e del cuore, che soltanto a ricordarlo suscita brividi di

³³ G. DE MAUPASSANT, *La vita errante*, a cura di G. MARTINA, Ibis, Como-Pavia 2002, p. 35. Del resto, già a un lettore tempestivo e attento come Henry James non era sfuggito il fatto che «l'exasperazione dei nervi costituisce, direi, il tratto distintivo della vita quale è rappresentata da Maupassant». H. JAMES, *Guy de Maupassant*, in *La lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, a cura di G. MOCHI, Einaudi, Torino 1993, p. 252. Diversi anni prima, in una lettera che porta la data gennaio 1881 Maupassant scrive a Gisèle d'Estoc: «Ho dei sensi che cerco di acuire [...]. Sono una specie di strumento da sensazioni che risuona per le aurore, i mezzogiorni, i crepuscoli, le notti e altro ancora». E sempre in una pagina della *vita errante* si legge: «Chi riceve sensazioni attraverso tutto il corpo e non solo attraverso gli occhi, la bocca, l'odorato o le orecchie, è più felice o infelice? L'eccitabilità nervosa, malata, dell'epidermide e degli altri organi, che trasforma in emozione le più piccole impressioni fisiche e che, a seconda delle temperature della brezza, dei profumi della terra e del colore del giorno, infligge sofferenza e tristezza, ma dà anche gioia, è una facoltà rara e terribile». MAUPASSANT, *La vita errante*, cit., p. 28.

angoscia»³⁴. Un'aria di mistero, dunque, si deposita sotto i fatti, la stessa che Maupassant, un anno dopo, riscontra nella prosa di Turgenev, quasi si trovasse di fronte a una perfetta controfigura: «questa sottile e inafferrabile emozione dell'ignoto, inesplicito ma possibile, arriva al grado più alto di bellezza e di grandezza letteraria»³⁵. Ma dietro una simile strategia narrativa si avverte l'eco ineludibile della lezione dei grandi maestri, Hoffmann e Poe, letti ancora una volta alla luce di una cognizione del fantastico proiettata sulle soglie del possibile, in cui resta però «qualcosa di inesplicito e quasi di impossibile»³⁶. È sui margini di questi residui inintelligibili, poco addomesticabili, che l'Eschilo della letteratura francese – così amava soprannominarlo Taine – intesse i suoi drammi destinati a scivolare là dove le griglie del linguaggio non riescono ad arrivare. Alle prese con il progetto ambizioso di sperimentare attraverso la creazione artistica le infinite possibilità reali dell'impossibile, Maupassant, giorno dopo giorno, sembra esaurire le sue forze in una sorta di grafomania che ricalca lo scacco finale di una scrittura che progressivamente ha smesso di essere una superficie riflettente per divenire l'ombra dei propri fantasmi. Le impalcature rassicuranti della vita borghese incominciano a mostrare crepe vistose, se attraversate dai bagliori oscuri del desiderio che gettano nella penombra «un aspetto – dirà Maupassant nella *prefazione a Pierre e Jean* apparsa nel 1887 – che non è stato visto e non è stato detto da nessuno. In ogni cosa c'è un lato inesplorato, [...] un punto d'ignoto»³⁷ da cui scaturisce – aveva già

³⁴ Id., *La paura*, in *Tutte le novelle*, vol. I, cit., p. 672. Scrive a questo proposito Nafissa A.-F. Schasch: «Questa terribile emozione non dura solamente nell'istante della sua apparizione, essa persiste nella memoria, sorge al più piccolo richiamo, alla più piccola evocazione». N.A.-F. SCHASCH, *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*, Nizet, Paris 1983, p. 53.

³⁵ G. DE MAUPASSANT, *Le Fantastique*, in *Chroniques, textes choisis*, a cura di H. MITTERAND, La Pochothèque, Paris 2008, p. 1368. Un anno dopo, in un altro racconto dal titolo *La paura* (da non confondere con il racconto omonimo pubblicato nel 1882), il nome di Turgenev viene di nuovo evocato come nume tutelare della narrativa moderna: «Nessuno meglio del grande romanziere russo ha saputo trasmettere all'animo il brivido dell'ignoto nascosto e, nella penombra d'uno strano racconto, lasciar scorgere un mondo di cose inquietanti, incerte, minacciose. Con lui ci troviamo a tratti attraversati da luci ambigue che illuminano solamente per accrescere la nostra angoscia. [...] Con lui sembra di sentire un filo impercettibile che ci guida misteriosamente nella vita, come in un sogno confuso di cui non riusciamo mai a cogliere il senso. [...] racconta storie semplici nelle quali si intromette qualcosa di appena incerto e inquietante». G. DE MAUPASSANT, *La paura*, in *Tutte le novelle*, vol. II, cit., p. 230.

³⁶ Ivi, p. 1367.

³⁷ MAUPASSANT, *Prefazione a Pierre e Jean*, cit., p. 530.

scritto nel 1883 in *Apparizione* – «quell’irrefrenabile angoscia di un terrore soprannaturale»³⁸.

Se, come sostiene Binet, l’oggetto fantasmatico s’inserisce perfettamente nella realtà, tuttavia è altrettanto vero che lo scenario allucinatorio si apre su un altro spazio, necessita di uno schermo vuoto e trasparente per riprodurre la percezione del soprannaturale puntualmente provocata – dichiara il protagonista del racconto *Lettera di un pazzo* del 1885 – «da quel che ci rimane celato», «l’invisibile»³⁹. Un tale compito richiede una attrezzatura adeguata, delle superfici permeabili alla presenza dell’irrazionale su cui plasmare un corpo nuovo, eclissando l’usurato scheletro narrativo della follia.

Così vetri, finestre, specchi irrompono nella quotidianità e costituiscono – ha osservato Bayard – «un vera e propria funzione psichica» attraverso cui si assiste «a una conflagrazione della soggettività»⁴⁰. Ma soprattutto, come dei perfetti sismografi, questi preziosi strumenti registrano le perturbazioni e i perversamenti che subentrano tutte le volte che si verifica l’insorgere improvviso di una discontinuità psichica dello spazio. Tra simili fratture prendono forma le visioni di Maupassant, che riscrivendo su un’altra tastiera le suggestioni teoriche di Taine, Ribot e Binet, una forbice intellettuale già sottolineata in modo esaustivo da Cabanes, s’inventa una sorta di sesto⁴¹ senso capace di

³⁸ Id., *Apparizione*, in *Tutte le novelle*, vol. I, cit., p. 876. Il protagonista della novella appare del tutto consapevole di essere stato vittima di un fenomeno allucinatorio: «Avevo avuto – dichiara – una di quelle incomprensibili scosse nervose, uno di quei turbamenti del cervello che producono i miracoli, ai quali il soprannaturale è debitore del suo potere». Ivi, p. 878.

³⁹ Id., *Lettera di un pazzo*, in *Tutte le novelle*, vol. II, cit., p. 521. La terrificante «ossessione dell’invisibile e dello sconosciuto» se, da una parte, sembra affidarsi alle «rivelazioni della psichiatria contemporanea», dall’altra, servendosi della parola allucinata che «intreccia i segni della presenza dell’essere invisibile ai sintomi della follia», rovescia il discorso scientifico. Cfr. G. PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, Presses universitaires de France, Paris 1997, p. 300.

⁴⁰ P. BAYARD, *Maupassant, juste avant Freud*, Les Éditions de Minuit, Paris 1994, p. 83.

⁴¹ Che si tratti di un punto cruciale lo dimostra il fatto che l’ausilio di un simile strumento ricorre tutte le volte che la scrittura di Maupassant sembra affidarsi alla percezione sensoriale «anormale o innaturale» dei movimenti imperscrutabili e imprevedibili dell’irrapresentabile. L’urgenza di oltrepassare la barriera corallina dei cinque sensi per riportare alla luce la traccia dell’invisibile è teorizzata con implacabile lucidità dal protagonista della novella *Un pazzo?*: «tutto è mistero. Comuniciamo con le cose per mezzo dei nostri miserabili sensi, incompleti, fragili e deboli al punto che a malapena riescono a osservare quello che ci circonda. Tutto è mistero [...] ebbene siamo circondati da cose che non immagineremmo mai, perché mancano degli organi che ce le possono rivelare». G. DE MAUPASSANT, *Un pazzo?*, in Id., *Tutte le novelle*, vol. II, cit., pp. 351-352. L’abbozzo di questa teoria troverà la sua compiuta elaborazione un anno dopo nel racconto *Lettera di un pazzo* e in *Le Horla*.

trasformare le immagini in sensazioni esterne, di proiettare nel presente le tracce spettrali del passato, di ribaltare il fantastico in fantasma.

L'«altrove» si riflette, allora, su queste specchiere oscure che hanno la stessa densità della nebbia o della notte dove il soggetto, colto di sorpresa, percepisce, secondo Minkowski, i fenomeni sensoriali «come se derivassero da una forza *misteriosa*»⁴². A partire da quel momento «il mondo morboso penetra nell'individuo, gli toglie quanto possiede di intimo e personale, in modo che egli si dissolve nell'ambiente misterioso che lo avvolge, fa tutt'uno con esso»⁴³. Si tratta – conclude Minkowski – «di una realtà patologica che non ha una localizzazione precisa, ma avvolge l'individuo da ogni parte»⁴⁴. La soggettività sembra, allora, perdere consistenza, riducendosi a una membrana permeabile, destinata ad annullarsi nella profondità di uno spazio estraneo. Non solo. L'ineluttabile interferenza, quasi osmotica, di questa ubiquità spaziale dai tratti “patologici” e il suo perpetuo sconfinamento instaurano, all'interno della scrittura di Maupassant, una visione bifocale che oscilla tra l'opacità e la trasparenza, in maniera non dissimile dal corpo invisibile e fluttuante de Le Horla. All'ambiguo regime scopico, che orchestra il duplice accavallamento di piani, corrisponde un repertorio di immagini-sintomo – così le definirebbe Didi-Huberman⁴⁵ – attraverso cui

⁴² E. MINKOWSKI, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia*, Einaudi, Torino 2019, p. 393.

⁴³ Ivi, p. 394.

⁴⁴ *Ibidem*. Minkowski si serve della metafora dello «spazio nero» in contrapposizione allo «spazio chiaro» per rappresentare la dissociazione dei fenomeni patologici. «Tutto è chiaro, preciso, netto nello spazio chiaro, tutto è oscuro e misterioso nello spazio nero. Ci si sente come in presenza dell'ignoto, nella sua valenza positiva, ed è il fenomeno del “mistero” che sembra tradurre nel modo migliore e più immediato questo aspetto caratteristico dell'oscurità vissuta». A esemplificare ulteriormente le potenzialità eversive di questa dicotomia spaziale subentra l'immagine della notte che avvolge il soggetto in una profondità nera e misteriosa. «Orbene – prosegue Minkowski – la notte nera, l'oscurità completa, non l'ho più davanti a me; essa mi avvolge da tutte le parti, penetra molto di più tutto il mio essere, mi *tocca* molto più intimamente della chiarezza dello spazio visivo [...] La notte oscura ha anche qualcosa di più particolare in rapporto all'io; io resto a tu per tu con essa; è più mia dello spazio chiaro che è di pubblico dominio». Gli stessi effetti notturni si verificano quando «una nebbia opaca ci isola e penetra sino al fondo del nostro essere», oppure «quando ci immergiamo nel mondo dei suoni ascoltando un brano di musica. Anche in questo caso lo spazio uditivo mi avvolgerà e mi penetrerà come lo spazio nero; non ci sarà né spazio libero, né “accanto”, né prospettiva, né orizzonte, né distanza vissuta in esso, contrariamente allo spazio visivo». Ivi, p. 375.

⁴⁵ L'immagine-sintomo è una figura concettuale ricorrente nel lessico di Didi-Huberman. Per una sua articolata definizione cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; ID., *L'invenzione*

è possibile percepire l'orrore del vuoto, dell'assenza e del nulla che abitano in maniera ossessiva e persistente quell'«Io segreto»⁴⁶ – si legge in *Solitudine* – dove nessuno può penetrare. È «in quel cupo sotterraneo del quale non si riesce a toccare le pareti, né si sa dove finisce perché forse non finisce»⁴⁷ che la visione dell'informe prende corpo. Il fenomeno della dissolvenza delle immagini, spesso legata alla dissoluzione dell'identità, acquista, di conseguenza, il valore di una epifania tragica, scaturita dall'antagonismo cruento fra entità contrapposte⁴⁸.

Così, in una notte profondamente oscura, può capitare che una fitta nebbia bianca si addensi sul fiume fino a cancellarlo, avvolgendo nell'invisibilità l'incauto canottiere che aveva deciso di trascorrere alcune ore serali all'aperto. Nella bruma tutto può accadere, ogni cosa appare dislocata e lontana, i margini di resistenza si assottigliano e la dimensione del soprannaturale riesce ad avere, temporaneamente, il sopravvento:

Cercai di controllarmi. Avevo la ferma volontà – dichiara il canottiere – di non soccombere alla paura, ma c'era in me qualche altra cosa fuori della volontà, e quest'altra cosa aveva paura. Mi chiesi di che cosa avrei mai dovuto temere; il mio *io* coraggioso scherniva il mio *io* vigliacco e mai come in quella notte capii il conflitto fra due esseri che coesistono in noi, l'uno che vuole, l'altro che resiste, e ciascuno dei due ha il sopravvento di volta in volta⁴⁹.

Una lotta il cui esito è quello di far vacillare la rappresentazione della realtà, permutandola in una percezione sovranaturale del mondo che, agli occhi di Maupassant, si traduce nella possibilità di raffigurare le faglie dell'esistenza⁵⁰. Una esplorazione del genere non conduce, tuttavia, ad al-

dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière, Marietti, Milano 2008; ID., *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*, Mimesis, Milano 2017.

⁴⁶ G. DE MAUPASSANT, *Solitudine*, in *Tutte le novelle*, vol. I, cit., p. 1406.

⁴⁷ Ivi, p. 1404.

⁴⁸ Maupassant per le sue radiografie sulla realtà si serve sempre di elementi di contrasto per insinuare un effetto di spaesamento provocato da una sensazione sovranaturale. Cfr. su questo punto A. VIAL, *Guy de Maupassant et l'art du Roman*, Nizet, Paris 1954, pp. 544-546.

⁴⁹ G. DE MAUPASSANT, *Sull'acqua*, in *Tutte le novelle*, vol. I, cit., p. 64.

⁵⁰ Cade così – scrive Bertrand Marquer – «l'antagonismo tra realismo e fantastico venendosi a sostituire la continuità tra normale e patologico. Lo straordinario non prende la forma di alcuna radicale alterità ma scorre dal sentimento di una familiarità inattesa tra l'altro e lo stesso, tra il caso e la regola generale, tra lo scarto e la norma. [...] la differenza fantastica risiederà allora in un'arte della cronaca capace di trasformarsi in un racconto di ordinaria

cuna conquista, ma, per chi la compie, comporta piuttosto una dissoluzione nell'indistinto, la penetrazione vertiginosa di un universo disseminato, notturno e periferico. Destinato a rimanere bloccato sulla soglia del visibile, il soprannaturale si manifesta, allora, solo in forma di allucinazione negativa o – come suggerisce Green – attraverso «la rappresentazione dell'assenza di rappresentazione»⁵¹, convertendo la sua presenza nel rovescio della propria sparizione. Un simile dispositivo si mette in moto tutte le volte che l'alterità della coscienza, trasposta nella modalità dell'ossessione e dello sdoppiamento – campi di forza della proiezione – irrompe simultaneamente all'interno del soggetto, assumendo le sembianze di corpi estranei che determinano una diversa riconfigurazione dello spazio e del tempo. All'interno di questa seconda scena tutto appare troppo lontano o troppo vicino, disorientato, sfocato, evanescente, avvolto da una sorta di pellicola trasparente che, paradossalmente, per quanto sfugga agli schemi percettivi, mostra la sua solida e minacciosa consistenza⁵². Non c'è da stupirsi se passo dopo passo il lettore viene irretito nella spirale angosciosa prodotta dall'incombere progressivo di una presenza sconosciuta che si sottrae a ogni decodificazione catapultando il personaggio-spettatore in una incertezza parossistica. Le percezioni, accompagnate dalla sofferenza quasi intollerabile che attanagliano tutti i protagonisti di Maupassant, traggono origine da una epifania negativa, – così potremmo definirla, parafrasando le parole di Green – che mette a nudo l'instabilità del soggetto, la sua assenza e frammentazione, riducendo l'allucinazione autoscopica a uno specchio vuoto⁵³, lo stesso di cui parlava Maupassant in una lettera del 1889 paragonandosi «a una finestra aperta di una stanza vuota davanti alla quale sfila il mondo»⁵⁴.

folia». Cfr. B. MARQUER, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Hermann, Paris 2014, p. 37.

⁵¹ A. GREEN, *Il discorso vivente*, Astrolabio, Roma 1974, p. 253. Secondo Green infatti l'allucinazione negativa è una «condizione di possibilità della rappresentazione [...]». *L'allucinazione negativa è il rovescio di cui l'esaudimento allucinatorio del desiderio è il dritto*.

⁵² Nel racconto *Le Horla* tale sostanza viene così definita: «Una natura materiale anche se impercettibile ai nostri sensi». Cfr. G. DE MAUPASSANT, *Le Horla*, in *Tutte le novelle*, vol. II, cit., p. 1037.

⁵³ Vale la pena di sottolineare il fatto che Green nel mettere a punto una possibile genealogia del fenomeno allucinatorio individua proprio in *Le Horla* di Maupassant un archetipo dell'allucinazione negativa, la cui scoperta viene fatta risalire alle dimostrazioni di Charcot e Bernheim. Cfr. A. GREEN, *Il lavoro del negativo*, Borla, Roma 1996, pp. 221-288.

⁵⁴ Questa similitudine si trova in una lettera scritta da Maupassant a Émile Morel il 19 agosto 1889. Cfr. CABANES, *Hallucinations, obsessions et représentations*, cit., p. 251.

È a partire da questa assenza allucinatoria⁵⁵ che l'angoscia mentre sovrasta «tutto il potere della rappresentazione»⁵⁶ sostituendosi a essa, diviene la causa o la conseguenza dell'origine del fantasma.

La scena finale di *Lettera di un pazzo* ci fornisce una perfetta decalcomania di come funziona il “notes magico” di Maupassant mettendo in evidenza il potenziale creativo della «negazione» (*Verneinung*, secondo Freud):

Ci si vedeva come in pieno giorno, ma io non mi vedevo 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. [...] ciò che mi celava non aveva contorni ma una trasparenza opaca che a poco a poco diventava più limpida [...] l'avevo visto! Non l'ho più visto. [...] Sto per ore e ore, notti, giornate, settimane davanti allo specchio, aspettandolo! Non viene più [...] Nello specchio ho incominciato a vedere immagini pazzesche, mostri, orrendi cadaveri, ogni specie di spaventosi animali, di esseri atroci, ogni incredibile visione che abita la mente di un pazzo⁵⁷.

*Le Horla*⁵⁸, rappresenta, a questo proposito, l'incarnazione perfetta del diafano⁵⁹ – direbbe ancora una volta Didi-Huberman – il demone che consuma e tortura l'esistenza letteraria di Maupassant. Uno specchio trasparente, bianco, invisibile, in cui la vita si riflette sotto forma di tracce, sintomi, immagini fluttuanti come se a produrle, percepirle e vederle fosse lo sguardo di un allucinato. Ecco ciò che diventa la scrittura di Maupassant.

⁵⁵ Un fenomeno che nel racconto *Le Horla* assume i tratti di una vera e propria eclissi: «ciò che mi nascondeva pareva non avere contorni ben definiti, ma una specie di trasparenza opaca che a poco a poco si schiariva». Cfr. MAUPASSANT, *Le Horla*, cit., p. 1047.

⁵⁶ GREEN, *Il discorso vivente*, cit., p. 231.

⁵⁷ MAUPASSANT, *Lettera di un pazzo*, cit., p. 523.

⁵⁸ In *Le Horla* – ha scritto Neef – «il racconto inventa una forma limite della visibilità (a l'estremo della percezione, il minimo di manifestazione) che è anche la soglia oltre la quale la stesura (o la ragione del racconto) diviene, in definitiva irrintracciabile, malgrado le innumerevoli esegesi e letture». Cfr. J. NEEFS, *La Représentation fantastique dans «Le Horla» de Maupassant*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 32, 1980, p. 239.

⁵⁹ G. DIDI-HUBERMAN, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, il Saggiatore, Milano 2008.