



I S E M P R E V E R D E

ALBERTO SAVINIO



Maupassant e
"l'altro"

ATHENA
EDIZIONI

Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

MAUPASSANT E “L'ALTRO”

«*Maupassant: un vero Romano*»

(FEDERICO NIETZSCHE: *Ecce Homo*)

Le epigrafi sono poste in testa agli scritti, perché ne chiariscano in pochissime parole il contenuto: questa epigrafe di Nietzsche illumina tanto meglio la figura di Maupassant, in quanto non si capisce che cosa voglia dire.¹

Nivasio Dolcemare arrivò la prima volta a Parigi la sera del 25 febbraio 1910, e quando smontò dal vagone tedesco di terza classe che lo aveva portato da Monaco capitale della Baviera nella Ville Lumière e pose il piede calzato di spessi mocassini sul marciapiede lubrico e lucido della *Gare de l'Est*, aveva esattamente diciotto anni e sei mesi, essendo nato ad Atene, all'ombra di un ulivo e sotto il vigile sguardo rotondo di una civetta palladica,

il 25 agosto 1891. Che importa se nell'ordine comune della vita i diciotto anni sono l'età ufficiale dell'adolescenza? Superato il traguardo del mezzo secolo, la vita di Nivasio Dolcemare continua più che mai a svilupparsi nel senso dell'adolescenza, e la maturità questo uomo fuori età non la raggiungerà probabilmente se non nella morte, che è la stagione dei frutti più maturi, dei canti più dorati e della memoria immortale.

La precisazione cronologica che apre questo scritto è stata messa a ragion veduta, e presto si vedrà perché. Notiamo di passaggio che il numero venticinque qui sopra due volte ripetuto dà 7, e aggiungiamo che il reggimento nel quale Nivasio Dolcemare militò nella Grande Guerra, che malgrado il male che se ne dice in Italia fu guerra di liberazione e di rinascita, era il 27° Fanteria che a sua volta dà un numero fatale: il 9. Con rigore irrallentato noi continuiamo l'osservanza del codice metafisico della vita, perché stimiamo che la crisi della civiltà e la decadenza della cultura sono da ascrivere principalmente all'inaridimento del senso religioso della vita; ma il continuare a tener caldo il sentimento religioso della vita pur sapendo che le sorgenti della religiosità sono del tutto inaridite, costa a noi metafisici un «eroismo d'illusione» di cui nessun altro all'infuori di noi riuscirebbe a sostenere il peso.

Nonché quella entità umana al tutto nuova e squisitamente originale che noi tutti conosciamo, Nivasio Dolcemare è la continuazione ineffabile di alcuni uomini che lo hanno preceduto nel tempo, ma è bene aggiungere senza por tempo in mezzo che codesti *predecessori* non sono i soli (i soliti) antenati carnali di lui, cioè a dire genitori e nonni, bisnonni e bisàvoli, ma alcuni uomini preclari vissuti in vari momenti del passato e uniti fra loro per sottili e poetiche parentele, e dei quali non essendo possibile dare in queste pagine l'elenco completo, citeremo soltanto i principali: Eraclito d'E-feso, Platone, Luciano di Samosata, Voltaire, Stendhal, Achim von Arnim, Federico Nietzsche.

Gli antenati sono detti altrimenti *i maggiori nostri*, e nel caso di Nivasio Dolcemare questa locuzione trova la piena giustificazione del suo significato augusto. Non occorre dire altro per far capire perché il sentimento della famiglia è tanto più vasto in Nivasio Dolcemare e tanto più alto che in altri, e perché della immortalità questo uomo ha un sentimento che possiamo senz'altro chiamare «materno».

Il sentimento del convegno e della continuazione in se medesimo degli uomini più sopra nominati, Nivasio Dolcemare lo sente in maniera molto chiara, per quanto sia sentimento troppo sottile da poterlo formulare né ora né mai nel linguaggio della fisiologia e della psichica. Abbiamo detto «continuazione» ma bisogna anche dire «sviluppo». Gli uomini più sopra ricordati si ritrovano e continuano in Nivasio Dolcemare, ma emendati e perfezionati. Eraclito non soffre più di quella anemia lirica che gli faceva scacciare a frustate Archiloco dalle gare.² Platone per parte sua è guarito di quel pregiudizio di casta che gli fece dare alla sua Repubblica una intonazione razzista. Luciano non pecca più per eccesso di frivolidà. Voltaire ha acquistato della poesia una conoscenza più vera e profonda. Stendhal non ferma più il suo bighellonare alla soglia del territorio filosofico, ma porta lo stendhalismo nel cuore stesso del pensiero. Achim von Arnim ha capito finalmente che non è surreale soltanto quello che ha aspetto e fama di surreale. Federico Nietzsche ha rinunciato³ a quella ostentazione della violenza che egli praticava per

le medesime ragioni perché l'adolescente si lascia crescere da ambo le parti della faccia come due paraschiaffi due scopettoni, e avendo capito il falso, l'immorale, lo stupido soprattutto, lo «stupido troppo stupido» della volontà di potenza e della «filosofia del martello», ha potuto dare il necessario sviluppo alla lirica tenerezza della sua anima di precursore dell'ermafrodito.

Si noterà che fra i *maiores sui* di cui Nivasio Dolce-
mare sente la continuazione in se stesso, mancano alcuni bei nomi come Omero, Dante, Shakespeare; e si capisce. Omero, Dante, Shakespeare sono nomi bellissimi ma fuori del tempo: diremo fuori della vita. Sono uomini-oasi, sono uomini-isola, staccati dalla catena o meglio dal *tapis-roulant* delle idee, la sola condizione che importi nella vita e per la vita. Se l'opera di costoro e assieme ogni loro memoria sparissero di colpo dal mondo, il mondo perderebbe di prezzo ma il destino del mondo non muterebbe e non ne avrebbe altro danno: non ne avrebbe quel danno che avrebbe se ve-

nisse a mancare uno di quegli uomini che sono altrettanti anelli nella catena delle idee, e la cui scomparsa aprirebbe una incolmabile buca in mezzo alla via della Vita.

Non si vuol dire con questo che uomini come Omero, come Dante, come Shakespeare siano privi di valore. Tutt'altro. Il valore di questi uomini è grandissimo ma in certo qual senso inutile, e poiché il valore di questi altissimi poeti è del tutto singolare, isolato, conchiuso, incapace di emendamento e di sviluppo, non c'è ragione perché Omero, Dante, Shakespeare e i loro simili si continuino nella vita di altri uomini, e meno che meno in quella di Nivasio Dolcemare.

Si capisce da quanto è stato detto che Nivasio Dolcemare si è preoccupato nonché della qualità mentale di questi suoi ospiti metafisici, sì anche del preciso momento temporale del loro transito terrestre, a fine di schivare accavallamenti di date tra il giorno della costoro morte e il giorno della sua nascita. Eraclito, Platone e gli altri più sopra nominati fino ad Achim von Arnim non gli hanno dato preoccupazioni, essendo lo stesso von Arnim morto nel 1831, sessant'anni prima

dell'ingresso in vita di Nivasio Dolcemare, il che consentì alla sostanza metafisica del marito di Bettina di bighellonare per sessant'anni, avanti il collocarsi nel *nous* di Nivasio Dolcemare per i necessari emendamenti e il perfezionamento atteso. Qualche motivo di preoccupazione a Nivasio Dolcemare lo diede Federico Nietzsche, il quale essendo morto nel 1900 non avrebbe potuto riprendere vita in Nivasio Dolcemare se non retrocedendo la propria morte di nove anni. Eppure Nivasio Dolcemare non poteva dubitare che tra i personaggi ai quali egli offre una fraterna ospitalità ci fosse anche l'autore del *Viaggiatore e la sua Ombra*. Bisognava ammettere dunque che lo spirito di un morto può entrare in un corpo già in vita da alcuni anni, il che sarebbe come prendere il treno in corsa anziché salirci quando è fermo in stazione, ma per varie ragioni che non è il caso di esporre qui questa ipotesi ripugnava a Nivasio Dolcemare. Che risolvere dunque? Arrivato al vertice della perplessità, Nivasio Dolcemare si sovvenne a buon punto che Nietzsche morì nel 1900, ma

che l'anima di lui che è anche ragione lo aveva abbandonato dodici anni avanti, nel 1888, il che a quell'anima avventurosa consentì di andare raminga per tre anni interi prima di ritrovare un caldo asilo dentro il corpo di Nivasio Dolcemare. E la spoglia di lui, i suoi occhi infossati come laghi vulcanici, la sua fronte simile a scoglio a piombo sul mare, la sua baffuta faccia di tricheco mongolico durarono dodici anni ancora a muoversi, a vivere, a soffrire soprattutto, a spaventosamente soffrire e a ritrovare di quando in quando nelle pause della sofferenza una lontana luce di ricordo, allorquando il già quasi morto Federico, seduto sulla collina che si leva a fianco di Weimar, guardando il fiume che calmo vi scorre nel mezzo, domandava alla sua sorella Elisabetta: «È vero dunque che io ho scritto tanti libri... tanti buoni libri?»; oppure un giorno, incontrata una bimba che tornava dai campi e avendola fermata, avendole posto una mano sul capo e guardandola nel viso, domandò egualmente alla sorella: «Non è dunque questo, Elisabetta, il volto dell'innocenza?...». Il simile sarebbe capitato con Guy de Maupassant, il quale morì nel

1893⁴ ma «cessò di essere lui» due anni avanti, nel 1891, cioè a dire nell'anno medesimo in cui Nivasio Dolcemare entrò nella vita – se nel caso di questo toro in frac e cappello a tuba, di questa composita creatura assiro-babilonese travestita da abitante del borgo Parigi,⁵ ogni eventualità di sopravvivenza e di trasferimento dell'anima non fosse senz'altro da scartare. E come poteva l'anima di Guy de Maupassant trasferirsi in altro corpo, se l'anima di Guy de Maupassant *non era mai esistita*?

Dicono i biografi che i Maupassant erano oriundi di Lorena e che nel secolo XVIII furono fatti nobili da Francesco imperatore d'Austria e marito di Maria Teresa; taluni aggiungono che gli antenati di Guy erano marchesi, ma questa notizia non è certa né così importante, del resto, da meritare indagini più approfondite.⁶

Cose di questo genere noi sappiamo che cosa significano. Al tempo dei re, le relazioni tra re e sudditi erano press'a poco come le relazioni tra padre e figli. Qualcuno dirà che questa è una immagine letteraria e che molti re erano cattivi, iniqui, crudeli o nel caso migliore

indifferenti. All'idea «re» non sono connesse naturalmente come all'idea «padre» le idee di bontà, equità, compassione, sollecitudine. Ma le suesposte qualità dei re rafforzano semmai l'analogia con i padri. Quanti padri sono buoni con i propri figli, giusti, compassionevoli, solleciti, e quanti invece sono anche più cattivi dei peggiori re, più iniqui, più crudeli, più indifferenti! Aggiungo che la condizione di suddito era migliore in certo senso di quella di figlio, perché mentre i figli come si sa non possono scegliere i propri genitori, i sudditi se non altro, e prese le necessarie contromisure, avevano modo talvolta di scegliersi il proprio re. Non per nulla del resto alcuni re furono chiamati «padri» dai propri sudditi, e certuni, più tardi, quando l'idea di patria prese stanza nella mente degli uomini – questo curioso concetto di patria che in seno al sentimento democratico trionfò e divenne sacro, e ora assieme col tramontare del sentimento democratico comincia esso pure a impallidire e ad acquistare valore negativo – certuni si meritano persino il titolo di «padre della patria». La re-

pubblica mise al posto del re il presidente della repubblica, ma non è la stessa cosa. Il presidente della repubblica, non sostituisce il re, a quel modo che un precettore, sia pure il migliore e più decoroso precettore, non sostituisce il padre; e un presidente della repubblica, anche come aspetto fisico, come portamento, come indumenti personali, non è mai niente più che un precettore. I re dispensavano i premi e le punizioni ai propri sudditi, siccome il padre dispensa ai propri figli le caramelle e le tirate d'orecchie.⁷ Quando il buon re si accorgeva che a uno dei suoi sudditi di buona nascita e degno di riguardo alcuna cosa mancava, gli dava il titolo di duca o di marchese, di conte o di barone, ossia gli faceva un regalo che non gli costava nulla. Sono secoli che i titoli di nobiltà hanno perduto ogni consistenza effettiva. Chi ricorda ancora che il marchese si chiama così perché ha il compito di guardare le marche, ossia i confini del suo territorio? Francesco d'Austria non fece certamente marchesi i Maupassant perché guardassero la marca di Lorena. Per quale altra ragione dunque? Vanità per vanità, per sostituire l'anima mancante.

Ai nostri giorni – si stenta a crederlo – si trova ancora chi postula un titolo nobiliare, lo compera, lo simula – per quale altra ragione se non per colmare il vuoto che lo tira giù e lo squilibra, per diventare qualcuno, per «acquistare un'anima»? Cerchiamo un'analogia. La necessità del titolo – la necessità «fisica» del titolo va di conserva con determinate condizioni geografiche. Il bisogno di portare un titolo e di acquistare consistenza e peso per mezzo di un titolo – è proprio dei paesi meridionali, ossia dei paesi meno fertili di anime, ed è strettamente legato con la qualità di uomo meridionale, ossia con gli uomini meno colmi di anima. Da Roma in giù l'uomo di qualche levatura non è «completo» se non è duca o eccellenza, conte o commendatore, professore o cavaliere; e se tale egli non è viene a trovarsi nella condizione di quel personaggio di Wells⁸ che aveva perduto il peso specifico, e per timore di partire in cielo come un palloncino da bambini, usciva di casa con una valigia per mano piena di sassi.

Il mio amico Stefano Landi ha scritto una commedia che si chiama *Un padre ci vuole*. Quanto di vero in questa

affermazione? Stefano Landi è, come tutti sanno, il figlio di Luigi Pirandello, ma perché egli abbia preso per pseudonimo il nome dell'ultimo boia del Granduca di Toscana, questo non lo sa nessuno e tanto meno lui. La commedia di Stefano Landi è un *jeu subtil* tra padre e figlio, nel quale un figlio fa da padre al proprio padre. La commedia di Stefano Landi è una squisita pirandellata, con questo in più: che il suo pirandellismo è perfettamente decantato, quasi il chiarificato del pirandellismo poiché la feccia è rimasta al fondo. Tempo verrà che il titolo della commedia di Landi dimetterà ogni significato, ma lo stato della ermafroditica perfezione è ancor troppo lontano da escludere per ora l'ufficio e l'importanza, l'*invadente importanza del padre*. A nessuno il titolo della commedia di Stefano Landi si addice meglio che a Guy de Maupassant, e se per abitudine, per distrazione, per noia noi domandiamo chi era il padre di Guy de Maupassant, è perché anche a Maupassant *un padre ci vuole*. Quando cadrà dal costume questa bestiale, questa ridicola ricerca del padre?⁹ Con impazienza profonda noi aspettiamo la procreazione per

partenogenesi preconizzata da Augusto Comte; l'avverarsi delle parole di Cristo secondo San Clemente che un giorno «due faranno uno, e l'esterno somiglierà all'interno, e più non ci sarà né maschio né femmina». In questo Maupassant fu un precursore – almeno in questo. Guy sentiva il peso, il vergognoso peso di un padre. E il padre per parte sua, rispettoso del pudore del figlio, il padre di Guy sfugge, si nasconde, si sdoppia. Non un padre: sono due padri. E avere due padri è come non avere padre, perché due padri si elidono a vicenda. Uno era il padre secondo anagrafe, l'altro... Unica cosa a unirli è il nome, perché anche Flaubert si chiama Gustavo. Ma Gustavo è un uomo negativo, sul quale Nivasio Dolcemare ha idee molto precise. A giudizio di questo esploratore dell'inesplorabile, Gustavo è un nome-fumo, un non-nome. C'è nel nome Gustavo un che di inconsistente, di non serio, come nell'*hablar español*. Alcuni esempi documentano fisicamente questo sentimento per il nome di Gustavo, incontrollabile in altra maniera e che ogni ragionamento logico, ogni

indagine psicologica e lo stesso esame psicanalitico sarebbero incapaci di spiegare. Gustavo si chiamava uno zio paterno di Nivasio Dolcemare, che morì ottantenne e in perfette condizioni di verginità.¹⁰ Gustavo si chiamava la linea difensiva che il maresciallo Kesselring formò tra il 1943 e il 1944 dal Garigliano all'Adriatico, ma in questo caso il nome di Gustavo si rafforza e acquista una certa quale solidità, perché Gustavo in tedesco si pronuncia Gùstaf. Aggiungiamo per terminare che Gustaffson, ossia «figlio di Gustavo», è il nome naturale di Greta Garbo.

Una delle più importanti biografie di Maupassant, dopo quella importantissima di Francesco Tassart il «fedele» cameriere, sono i *Souvenirs sur Maupassant* raccolti dal barone Alberto Lombroso: grossa compilazione di settecento pagine e più¹¹ che raccoglie gran copia di ricordi e documenti di amici, conoscenti e della stessa madre dello scrittore. Il carattere più singolare di questa compilazione è che è stata scritta in francese da un italiano, e stampata a Roma nel 1905 per i tipi dei Fratelli Bocca, i quali per l'occasione diventarono *Bocca*

Frères Editeurs, Libraires de Sa Majesté.

Come quasi tutte le biografie, e forse più delle altre, i *Souvenirs sur Maupassant* sono scritti in istile tombale, cioè a dire in quello stile eufemistico e sistematicamente laudativo nel quale sono redatte le iscrizioni delle tombe. Sul marmo delle tombe tutti gli uomini sono virtuosi, tutte le donne fedeli, tutte le creature morte in minore età sono angioletti che il Signore nel suo ben noto egoismo ha richiamato prematuramente a sé. Vizi, peccati, porcherie lo stile tombale li esclude senza distinzione, e la vita quaggiù è pulita e rosea come un paradiso di corallo.

È parimenti in istile tombale che i biografi scrivono le loro biografie, perché i biografi si dicono biografi, ma in verità sono agiografi in borghese. Pochi mesi sono le nostre mani hanno sfogliato le pagine della «Vita di Dostoiewski» scritta da sua figlia Lubova, che in russo significa Amata, nella quale l'autore di quello Stavròghin, che a sua propria confessione ha violato e strangolato una ragazzina undicenne (non sarebbe di

buon gusto stare a indagare qui se le *Confessioni di Starvòghin* hanno sì o no un certo quale carattere autobiografico) è presentato nella sua vita e nel suo lavoro come una specie di ragioniere ordinarissimo e morigerato; e ora ecco questi *Souvenirs sur Maupassant*, nei quali questo toro normanno, la cui vita in questo solo differì da quella di un toro vero, che le monte del toro vero sono regolate e controllate da un veterinario municipale mentre quelle di Maupassant erano libere e sregolateissime, è presentato come un fanciullo alla cresima, col libro di messa in mano e la fascia di raso bianco al braccio.

Lo stile tombale ci sembra particolarmente *déplacé* in una biografia di Maupassant, il quale se ebbe alcun merito come scrittore, fu quello appunto di mostrare uomini e cose nella loro nuda verità. Aggiungo che la parola «tombale» usata in questi contorni mi è stata suggerita da un racconto dello stesso Maupassant, *Les Tombales*, nel quale è illustrato uno speciale tipo di prostituta che non pratica la *retape* sui marciapiedi, ma più proficuamente nei camposanti vestita da vedova e ai piedi

delle tombe.

Talvolta, e in contrasto con le intenzioni dell'autore, lo stile tombale raggiunge effetti di alto umorismo. Ecco come a pagina 116 dei *Souvenirs sur Maupassant* è descritto l'incontro tra la madre di Maupassant ed Eleonora Duse: «A Nizza, nella grande casa silenziosa ove il male la teneva inchiodata, la signora Maupassant, nell'estate 1902, infranse la sua regola di solitudine per ricevere Eleonora Duse. La signora Duse è una grande ammiratrice dell'autore di *Notre Coeur*, e questa ammirazione le è stata ispirata probabilmente da Gabriele D'Annunzio...¹² Al momento di separarsi, la signora Maupassant disse all'attrice: "Lei ha il genio e la fama; che altro posso augurarle?" – "Il riposo", rispose semplicemente l'attrice».

L'incontro tra la signora Maupassant ed Eleonora Duse richiama un altro illustre incontro, quello tra Alessandro Manzoni e Antonio Rosmini. Questi era in punto di morte nella sua casa di Lesa sul Lago Maggiore, e Manzoni che lo assisteva avendogli domandato: «Che dovremo fare, maestro, dopo che lei ci avrà lasciato?», Rosmini rispose: «Adorare e tacere».

A testimonianza del signor Balestre, che accompagnò Eleonora Duse presso la signora Maupassant e assistè all'incontro, resta a dire che sebbene una parlasse francese e l'altra italiano, le due illustri donne s'intesero a meraviglia; il che a noi riesce particolarmente confortante, perché smentisce coloro i quali asseriscono che l'unione dei popoli europei non sarà mai possibile per colpa della diversità dei linguaggi.

Si noti con quanta finezza il barone Lombroso fa capire che all'ammirazione per Guy de Maupassant Eleonora Duse era stata iniziata da Gabriele D'Annunzio. Né la finezza si ferma qui. Nei *Souvenirs sur Maupassant* un intero capitolo è dedicato ai plagi operati da Gabriele D'Annunzio nell'opera di Maupassant, e i due testi collocati a fronte nella stessa pagina, sono spietatamente messi a confronto come nei libri di esegesi religiosa il Vangelo riconosciuto dalla Chiesa e la versione apòcrifa.

Poco tempo addietro un mio amico giornalista mi fece parte di un curioso epistolario scoperto recentemente tra Gabriele D'Annunzio ed Eleonora Duse, che ha questo di singolare che tutte le lettere sono di argomento e vocabolario scurrile, e con questo in più che le

scurrilità maggiori non sono nelle lettere di Gabriele ma in quelle di Eleonora. Già sento levarsi irose voci che mi accusano di sacrilegio e di iconoclastia. Adagio ragazzi! Eleonora Duse non è stata solamente una grande attrice, è stata soprattutto un tipo umano, una forma mentale, un atteggiamento estetico, uno stile, un modo speciale di vivere e di considerare la vita: è stata non la creatrice (i creatori del dusismo affondano nella notte dei tempi) ma l'autorevole rappresentante di una particolare forma di estetismo.¹³ Lo stesso esattamente si può dire di Gabriele D'Annunzio, dei preraffaelliti, di Oscar Wilde, di José Maria de Heredia, di Maurizio Maeterlinck, di molti altri e in certo modo anche di Mallarmé. L'estetismo è una forma esteriore non determinata, né sorretta, né giustificata da una effettiva sostanza interiore. L'estetismo è una superficie che talvolta nasconde il falso e quasi sempre nasconde il vuoto. Da qui l'aspetto studiatamente bello dell'estetismo, ma inerte, non vivo e in fondo ripugnante come la morte.¹⁴ Il pericolo che rappresenta l'estetismo (gli estetismi) e il danno che esso reca, *sunt graviores* di

quanto si crede. Esaminato biologicamente, l'estetismo è un residuo, una sopravvivenza, un *cadavere mascherato*:¹⁵ è il residuo di qualche cosa che non ha più possibilità né diritto di vita, e che a fine di far accettare la sua anacronistica presenza «si maschera di bellezza».

Gli estetismi sono altrettante cose morte, e dunque altrettanti veleni che intossicano la vita dell'umanità. Tutto il male che inferma il mondo, e genera ogni genere di crisi, e fa scoppiare le guerre, e rende necessarie e «salutari» le rivoluzioni: tutto il male nasce dall'accumularsi degli estetismi, ossia dall'accumularsi dei residui e delle sopravvivenze che a poco a poco compongono enormi sedimenti di cose inattuali, di cose false, di cose morte; di «corpi estranei» rimasti nell'organismo della vita attuale, di contraddizioni e d'impedimenti alle presenti leggi della vita. Pochi sono disposti a «prendere sul serio» il pericolo del dannunzianismo, del dusismo, del mallarmeismo, di altri estetismi letterari; ma basta pensare che gli estetismi ossia i residui e le sopravvivenze di cose morte non sono soltanto letterari, ma sono filosofici, sono astronomici, sono politici, sono

sociali, sono ideologici, sono mentali; e il pericolo degli estetismi appare nella sua immensa gravità quando si pensi che il mondo è ingombro attualmente di sopravvivenze che lo intossicano e ne paralizzano il funzionamento; ossia di organizzazioni sacerdotali che avrebbero dovuto scomparire alla fine del sistema tolemaico, di organizzazioni statali che avrebbero dovuto scomparire alla fine degli imperi teocratici, di forme monarchiche che avrebbero dovuto scomparire alla decapitazione di Luigi XVI, di forme di pensiero e di arte, di credenze e di idee che oggi non sono se non altrettanti «cadaveri mascherati», ma attivissimi di germi patogeni e dannosissimi alla salute dell'umanità. La tragedia del mondo viene dal che il mondo è ingombro di cose che hanno perduto ogni senso, ma credono di possederlo ancora. Il simbolo mistilingue della Torre di Babele è più attuale che mai. Tutto si riduce in fondo a una questione di ordine. Stupiranno gli adoratori di Dio e quelli dei simboli araldici, e gl'imperialisti, e i monarchici, e i fedeli di qualunque specie di significati a sentirsi invitare a tirarsi da una parte come *perturbatori del traffico*, ma

dovranno egualmente obbedire: saranno *costretti* a obbedire. Più ampiamente questa «teoria dell'eleganza» sarà spiegata dalla viva voce del capitano Temporale nella *Notte della Mano morta* che Nivasio Dolcemare sta componendo attualmente nel silenzio fatale di queste terribili notti di guerra.

Abbiamo veduto a principio di questo scritto che a Parigi Nivasio Dolcemare arrivò alla Gare de l'Est. Questo luogo d'arrivo non è occasionale. Arrivando alla Gare de l'Est, Nivasio Dolcemare veniva subito a contatto con una delle parti più malpassantiane di Parigi. Sissignore: *malpassantiane*; e siamo orgogliosi di aver creato questo derivato dal nome di Maupassant, del quale più avanti apparirà più ampiamente il suggestivo significato. Parigi ha molte stazioni ferroviarie, e ciascuna di esse ha una sua propria significazione geografica. La *Gare du Nord* significa il leone che veglia sulla *morne plaine* di Waterloo, significa gli armigeri della *Ronda notturna* che si specchiano nelle acque dei polders, significa le praterie della Danimarca che forniscono il latte e il burro ai bonappetitosi inglesi, significa i club

di Norvegia nei quali uomini e donne perfettamente nudi gli uni e le altre conversano con calma e decoro di psicanalisi e di surrealismo, significa le ferrovie della Svezia nelle quali diversamente dalle nostre Ferrovie dello Stato i camerieri adibiti al servizio dei viaggiatori sono talvolta in numero maggiore dei viaggiatori stessi. La *Gare Saint-Lazare* significa la traversata della Manica annaffiata con due ore di vomito, significa il vento dell'oceano e le maree lunghe quattordici chilometri, significa i transatlantici illuminati come opifici e il risveglio una mattina in vista dei grattacieli di Nova York.¹⁶ La *Gare Montparnasse* significa la Normandia, la Bretagna e, come edificio, i primi quadri del periodo metafisico di Giorgio de Chirico.¹⁷ La *Gare d'Orléans* significa le corride e le pitture ispirate a Teotocòpulos dal suo astigmatismo verticale. La *Gare de Lyon* significa i conti in banca e gli ozii all'ombra delle palme. La *Gare de l'Est* ha un significato meno turistico, meno giocondo: significa la guerra.

La Gare de l'Est è la meno vistosa delle stazioni di Parigi, la più dimessa – ma la più tragica. Quando la

campana del pericolo torna a rintoccare¹⁸ sulla Francia, la Gare de l'Est si apre come una bocca e di questa madre ormai esausta ingoia i figli in forma quando di *pioupious* e quando di *poilus*, li digerisce nel suo intestino di ferro e li espelle laggiù sulla frontiera di levante.

Un giorno dell'anno 1870 anche il ventenne Guy de Maupassant fu ingoiato dalla bocca ferrigna della Gare de l'Est, lui in calzoni rossi e le punte del cappotto sollevate e abbottonate ad angolo, per lasciare libero scatto alle gambe del *lignard*. Un biografo troppo zelante scrisse che alla guerra del Settanta Maupassant partecipò in qualità di volontario, ma la verità di poi si ristabilì e disse che nella guerra del Settanta Guy de Maupassant seguì semplicemente le sorti della sua classe che per l'appunto era la classe del 70, dato che diversamente da noi che numeriamo le classi su l'anno di nascita dei soldati, i francesi le numerano su l'anno in cui i cittadini di leva «vanno sotto». Era naturale dunque che Nivasio Dolcemare sbarcando¹⁹ alla Gare de l'Est nel 1910, vi trovasse ancora Maupassant e l'atmo-

sfera che lo circondava, sebbene costui fosse morto diciassette anni prima.

È vero che le guerre distruggono, ma è vero altresì che le guerre edificano. Le guerre aprono ogni volta un'era nuova. E così grande è questa forza edificatrice delle guerre, così grande è questa loro forza inauguratrice, così grande questa loro forza innovatrice, che tra guerra e guerra la vita rimane immobile e immutata, quasi le guerre soltanto abbiano la necessaria forza, la necessaria audacia, la necessaria «spregiudicatezza» di uccidere il «già consumato» e fare largo a ciò che aspetta di vivere. Se la guerra non fosse così avida di morte e di dolore, quale rivoluzione salutare, quale rigeneratrice!

Le guerre chiudono un'epoca e aprono un'epoca nuova.²⁰ La Francia nella quale Guy de Maupassant «fiorì»,²¹ era nata dalla guerra franco-prussiana del 1870. Tanto le guerre sono rivoluzionarie, quanto gl'intervalli tra guerra e guerra sono conservatori. La guerra puzza di cadavere, ma questo non implica che la pace odori di gelsomino. I periodi tra guerra e guerra esalano un lezzo più sottile e profondo, che a un naso sensibile e addestrato non sfugge.²²

È questo lezzo più sottile e profondo, è questo lezzo

più difficile da captare, è questo lezzo ignoto ai nasi comuni, è questo «lezzo di pace» che ferì le nari di Nivasio Dolcemare allorquando nel febbraio del 1910 egli arrivò alla Gare de l'Est; è questo lezzo di pace che lo ferì molto più che il lezzo di cacadevre²³ che tra i denti di ferro della Gare de l'Est, dentro le carie dei suoi denti di ferro era rimasto fin dal giorno in cui anche il giovane Guy era partito «involontario» per la guerra.

Come definire quel lezzo, come descriverlo? Era il lezzo che mobilia la mattina le camere da letto; era il lezzo che imbottisce (*capitonne*) le camere degli ammalati: era il lezzo che adorna (*qui pare*) i camerini delle attrici: era quel lezzo «di un'epoca» che precede l'architettura razionale e che l'architettura razionale dissipò, ma sostituendolo a sua volta con un altro lezzo di cui non è il luogo questo né il momento di parlare; era un lezzo composito nel quale si fondevano il lezzo delle *nurseries* e il lezzo dei cacadaveri²⁴ parati per il funerale, in frac e decorazioni, tosati di fresco e le scarpe lucidate anche sulle scuole;²⁵ era un lezzo in cui si mischiavano il lezzo dell'amplesso sessuale (*les relents de l'amour*), della

biancheria in capo a quindici giorni di regolare servizio sulla pelle, del fiato di coloro che hanno il fegato stanco oppure un'ulcera al duodeno, del tanfo degli armadi che racchiudono schierati in bell'ordine come una piccola folla passata al rullo compressore gli abiti nei quali uomini e donne hanno lungamente e onestamente e magari gloriosamente sudato;²⁶ un lezzo di scatola chiusa, di interno di baule, di fondo di pitale, di fiori sfatti, di vecchi cosmetici, di acselle²⁷ profumate e di cibi restituiti. Era la Parigi conservatrice a statica, quella Parigi che Osvaldo Spengler guardava già con occhio «archeologico»²⁸ e nella quale un milione di abitanti, non tenendo conto dei bambini, degli stravecchi e dei paralitici di ogni specie, non chiedeva altro se non *du vin et de l'amour*. E mentirebbe chi non trovasse nella suesposta elencazione la materia di quasi tutti i *contes* di Maupassant. Altamente e profondamente la guerra ispira Maupassant. Non la guerra a dir vero ma la disfatta.²⁹ Nella tragedia della *débâcle*, questo uomo del tutto privo di sublimità s'innalza al sublime. Nessun romanzo, nessun

racconto di Maupassant raggiunge l'alta carica di passione, la tragica condensazione di alcuni suoi racconti «della disfatta». La vendetta della *mère Sauvage* che alla notizia che suo figlio Vittorio è stato *censément coupé en deux parts* da una palla di cannone dà fuoco alla sua casa nella quale dormono quattro *doux garçons* del nemico, potrebbe essere firmata col nome di Sofocle ateniese, se Sofocle invece di scrivere tragedie ad Atene nell'olimpiade settantesima prima, avesse scritto racconti brevi a Parigi nella seconda metà del secolo decimonono. Anche più tragico ancorché spoglio al tutto di atmosfera tragica è il racconto *Le Duel*, nel quale il rotondo, il pacifico, il borghesissimo monsieur Dubuis «*qui n'avait jamais tenu un pistolet*», uccide in duello al primo colpo l'ufficiale prussiano che in treno aveva vilipeso il suo paese. Aggiungo che questo breve racconto, fra i cui personaggi figurano anche due inglesi venuti a visitare da turisti la Francia invasa e devastata dalla guerra, costituisce un quadro straordinariamente preciso, politico e psicologico assieme della reciproca

situazione della Francia della Germania e dell'Inghilterra quale si doveva maturare di poi nei disegni di Edoardo VII, di Guglielmo II e dei vari Delcassé, e conchiudersi nella guerra del 1914.³⁰ Il dolore e l'avvilimento della Francia innalzano il cuore e la mente peraltro così bassa di Maupassant. C'è una battuta in *Mademoiselle Fifi* nella quale risuona l'accento dell'epos. È quando al marchese Wilhem d'Eyrík³¹ che sta per possedere una meretrice di Rouen e si vanta che così lui e i suoi compagni possederanno tutte le donne di Francia, Rachele la meretrice ribatte: «No, non le donne di Francia... *Moi je ne suis pas une femme, je suis une putain*».

Di alta efficacia drammatica è anche *Le lit 29*, storia di una meretrice che durante l'occupazione tedesca di Rouen, si dà, sapendosi sifilitica, a un gran numero di soldati nemici, e, a suo modo, fa tante vittime quanto una battaglia. Anche *Boule de Suif* è un «racconto della disfatta» – maggiore tuttavia ai racconti congeneri per le psicologiche illuminazioni che illuminano i vari tipi sociali raccolti nella diligenza di Dieppe: i due rappresentanti del ceto aristocratico, i rappresentanti della

classe industriale, i rappresentanti della classe dei commercianti, il socialista e moralista Cornudet, fino alle due suore di carità sulle quali l'autore esercita il suo neoilluminismo.³²

Alcuni *contes* di Maupassant sono una apologia del meretricio – senza contare *La Maison Tellier* che del meretricio è una sorta di piccola epopea, ma esaltandone soprattutto il lato domestico e per così dire familiare. La riabilitazione della meretrice fa parte del programma neoilluminista della Francia di Maupassant, il quale, assieme col suo tempo, scopre che la meretrice è essa pure una creatura umana, e che tra meretrice e donna «onesta» non c'è differenza sostanziale. Privo di idee proprie e di giudizio, Maupassant fa sua l'idea della meretrice riabilitata, come fa sua l'idea della ipocrisia dei preti, come fa sua l'idea del cielo vuoto di Dio, come fa sue tutte le idee che alimentano la Francia neoilluminista del suo tempo. E poiché il neoilluminismo fine Ottocento esclude in certo senso anche il patriottismo, Maupassant ostenta una spregiudicatezza di *bon-ton* anche a riguardo della patria e della *revanche*; ma quanto

profondamente fosse radicata in lui l'idea della *revanche*, appare attraverso gli sdruci della pazzia, allorquando né il pudore né altre forme di controllo fanno più ostacolo all'espressione sincera dei sentimenti... Nella notte del 4 gennaio 1892, Maupassant balza su dal letto e chiama il suo cameriere.

«Francesco! Siete pronto? La guerra è dichiarata!». E poiché il «fedele» Tassart per calmarlo gli risponde che la partenza è fissata per l'indomani mattina, Maupassant si sdegna:

«Come! Proprio voi volete ritardare la mia partenza, voi che sapete quanto urgente è partire al più presto?... Era convenuto che per la rivincita avremmo marciato insieme! Sapete bene che la rivincita è necessaria – e noi l'avremo!».

La guerra serve oltre a tutto a mettere «in luce» ciò che «in segreto» la pace precedente preparava. S'intende che la messa in luce di queste segrete cose si compie nel periodo di pace seguente l'avvenuta guerra, ma la guerra quanto a sé «apre la porta» alle segrete cose della pace. Così la guerra del 1870 «apre la porta» a ciò che il secondo Impero in segreto preparava, e le segrete cose del secondo Impero fioriscono apertamente nella Fran-

cia che comincia alla fine della guerra del Settanta e finisce alla prima cannonata del Quattordici e che per quello che riguarda la vita dell'intelletto (la sola che noi pratichiamo) sono l'impressionismo, il naturalismo, il cézannismo, ecc., ecc. Del pari la guerra del 1914 «apre la porta» a ciò che in segreto preparava il periodo di pace tra il 1871 e il 1914, e queste segrete cose fioriscono apertamente nel periodo di pace che va dalla fine della Grande Guerra al principio della seconda Guerra Mondiale, e che per quello che riguarda la vita dell'intelletto (la sola che noi pratichiamo), sono il cubismo, il dadaismo, l'arte metafisica, il proustismo, la psicanalisi, il surrealismo, ecc., ecc. Maupassant vive e opera nel periodo di pace seguito alla guerra del 1870, ma non scopre, non vede, non s'accorge delle «segrete cose» che questo periodo di pace va preparando. Maupassant è un «uomo grosso» (in tutti i sensi). Maupassant *appartiene alla maggioranza*. Del resto questo anacronismo mentale, questo ritardo della conoscenza, questa ignoranza della contemporaneità sono molto frequenti e nonché individualmente avvengono collettivamente.

Gli scrittori latini dei primi tre secoli «ignorano» i contemporanei scrittori cristiani e comunque il cristianesimo. Il *Novissimo Melzi* (edizione 1896) parla di Meissonier come del «più grande pittore del nostro secolo». Nel «Convento» di Francavilla, D'Annunzio, Michetti, Tosti pensano e lavorano come se nel mondo non ci sia ancora né Baudelaire, né Wagner, né Manet. Che più? La massima parte degli uomini vive tuttora in una mentalità schiettamente tolemaica, e come se la rivoluzione mentale operata dal sistema copernicano *non fosse mai avvenuta*. Maupassant fa parte degli uomini *temporanei*. L'uomo «temporaneo» segue la sorte del «tempo temporaneo». Maupassant continua a «esistere» fino al 1914 ma finisce di «esistere» a questa medesima data, perché nel 1914 finisce di «esistere» tutta la Francia esistita tra la guerra del Settanta e la guerra del Quattordici. E Maupassant, come tutte le cose temporanee, come tutte le cose di un altro tempo, come tutte le cose che hanno finito di esistere, noi ora lo guardiamo con affetto e diciamo che «aveva un grandissimo ingegno», ma lo guardiamo senza speranza (quella speranza che

c'è ancora, che c'è «sempre», che sempre ci sarà nell'*Odissea*, nella *Vita Nova*, nelle poesie di Rimbaud) e con tristezza invincibile: come si guarda un vecchio frac conservato nella naftalina, come si guarda – ma guai a tentare di leggere – una collezione di vecchi giornali illustrati, come si guarda un oggetto amabile ma fuori uso: fuori del «poetico» uso.

Arrivati a questo punto della navigazione saviniana, quelli tra i lettori che partecipano della specie superficiale cominceranno probabilmente a pensare che in queste pagine dedicate a Maupassant, di Maupassant si parla troppo poco. Ma prima di tutto una domanda: allignano tra i lettori di Savinio – è pensabile che tra i lettori di Savinio allignino anche i lettori superficiali? Fatta per assurdo l'ipotesi affermativa, resta a dire che l'impressione che in queste pagine si parli troppo poco di Maupassant è da imputare unicamente alla superficialità del lettore. Parlando di Parigi e comunque della Francia anteriore alla Grande Guerra, si parla implicitamente e più profondamente di Maupassant che se

personalmente si parlasse e isolatamente di lui. Tutto era Maupassant nella Parigi e nella Francia anteriore alla Grande Guerra, in quanto Maupassant era in tutto che costituiva Parigi e la Francia anteriore alla Grande Guerra. Questa l'universalità di Maupassant: la sua universalità «passiva», la sua universalità ristretta al solo *terroir*. Maupassant era negli uomini e nelle cose della Francia: della Francia che ha vissuto la sua vita democratica e mediocre tra il Settanta e il Quattordici: in tutti gli uomini e in tutte le cose. Egli stesso era un uomo e una cosa della Francia tra il Settanta e il Quattordici; e quando Nivasio Dolcemare arrivò a Parigi nel febbraio del 1910, egli in ogni uomo e in ogni cosa di Parigi, e a poco a poco in ogni uomo e in ogni cosa della Francia, dai Vosgi ai Pirenei e dall'Atlantico al Mediterraneo, trovò altrettanti Maupassant... Maupassant, Maupassant, Maupassant, Maupassant, Maupassant, Maupassant... Diventa il tonfo delle ruote alle connessioni del binario nel ritmo del treno in corsa; diventa un appello continuo scandito dalla terra e dal cielo; diventa un *monôme* di tutti gli uomini e di tutte le cose della Francia;

diventa una persecuzione, un'ossessione. Ricordate Charlot in mezzo agli specchi? Ricordate Charlot in mezzo al labirinto degli specchi? Ricordate Charlot in mezzo al labirinto della «riflessione»? Ricordate Charlot circondato da innumerevoli Charlot, da infiniti Charlot, da nient'altro che Charlot che lo affrontano da ogni parte, lo guardano da ogni parte, muovono contro di lui da ogni parte; e alzano tutti assieme un braccio se lui alza un braccio, si voltano tutti assieme se lui si volta, ridono tutti assieme se lui ride? È in questa infinita ripetizione di se stesso la ragione della paranoia di Maupassant? Forse. Egli stesso ebbe la rivelazione di questo suo destino ripetitivo. Ebbe la rivelazione di questo suo destino ripetitivo un giorno – un giorno dei suoi ultimi giorni – nella clinica del dottor Blanche, a Passy (leggi: manicomio). Ebbe questa rivelazione negli anni della pazzia; perché gli anni della pazzia sono per Maupassant gli anni della rivelazione, gli anni della verità, gli anni delle scoperte, della scoperta di se stesso. Quando i due Maupassant che combattevano in lui, il Maupas-

sant bianco e il Maupassant nero, il Maupassant materiale e il Maupassant immateriale, il Maupassant visibile e il Maupassant invisibile hanno finito di combattere e il Maupassant bianco ha vinto il Maupassant nero, il Maupassant immateriale ha vinto il Maupassant materiale, il Maupassant invisibile ha vinto il Maupassant visibile. E un giorno, passeggiando nel giardino della clinica in compagnia del suo amico Bispalié, Maupassant prese un ramicello secco e lo piantò nella nuda terra d'inverno e disse con confidenza all'amico: «Piantiamo questo ramicello, e l'anno prossimo troveremo tanti piccoli Maupassant». Ecco una nuova versione del mito di Cadmo. Una versione da dottor Calligari.

Nivasio Dolcemare scese dal treno e senza transizione entrò nei libri di Maupassant. In altre parole Nivasio Dolcemare passò da treno a treno, perché anche i libri di Maupassant sono dei treni. Il *conte* più lungo in testa sotto i vari nomi di *Yvette*, di *Misti* o di *La Petite Roque* fa da locomotiva, e i *contes* più brevi dietro sono i vagoni.³³ Ci siamo intesi? Questa analogia tra i *livres de contes*³⁴ e i treni non è soltanto ideografica:³⁵ anche lo

«spirito» dei racconti di Maupassant è ferroviario. I *contes* di Maupassant corrono. Partono faticosamente a dir vero, stentano a mettersi in marcia proprio come i treni, e nella *entrée en matière* che inizia ogni racconto si sente ansimare il vapore e lo sforzo delle bielle. Ma finalmente prendono l'avvio e allora nel loro ritmo spedito ma duro non hanno altra fretta se non di arrivare alla fine della corsa. Arrivare: unico scopo dei racconti di Maupassant. E quale altra ragione può avere la corsa di un treno... quale altra ragione può avere un racconto di Maupassant? Non basta. Avete notato che nei *contes* di Maupassant ci si sta a disagio? Avete notato che nei *contes* di Maupassant si sta come in uno scompartimento ferroviario, in una vettura ferroviaria del tempo di Maupassant, in una vettura senza corridoio? Avete notato che i *contes* di Maupassant danno la stessa impressione di chiuso, di «non poter scendere» che danno gli scompartimenti ferroviari? Avete notato che anche i *contes* di Maupassant, a simiglianza dei viaggi in ferrovia, non lasciano impressione di piacere dietro di sé e che anche dai *contes* di Maupassant si esce con quella medesima

fretta, con quel medesimo senso di liberazione con cui si esce da un treno? Avete notato che anche all'uscire da un *conte* di Maupassant ci si sente grassi di fumo e il bisogno di lavarsi la faccia?³⁶

Il carattere «ferroviario» dei *contes* di Maupassant è anche più diretto. Questi racconti rapidi sono fatti per essere letti in treno. I critici letterari, anziché perdersi nei problemi di forma e contenuto, dovrebbero dedicarsi a ricerche meno sciocche, come di stabilire l'analogia tra il ritmo dell'opera letteraria e il ritmo del mezzo di trasporto. L'*Iliade* si muove con l'andatura del carro, l'*Odissea* con l'andatura della nave a vela, l'*Orlando furioso* con l'andatura del cavallo; ed è certo che queste medesime opere letterarie si muoverebbero con passo diverso se fossero state scritte al tempo della trazione a vapore.³⁷ È non meno certo che la macchina di Papin ha una parte determinante nella genesi del naturalismo letterario, e che il principio di guardare «soltanto» le cose naturali e di guardarle schiettamente e senza infingimenti «poetici» o di altro genere, partecipa dell'idea

del mondo sdivinizzato, dell'idea dell'uomo solo padrone della terra e dell'idea di conquista meccanica e di progresso che all'uomo del diciannovesimo secolo è stata ispirata dalle nuove ed «enormi»³⁸ possibilità della macchina a vapore. C'è il nero nel naturalismo, l'antracico della locomotiva. In un certo senso i *contes* di Maupassant sono gli antenati dei racconti gialli, uniti entrambi in un comune destino ferroviario. Resta la differenza di qualità letteraria; ma tra i *contes* di Maupassant e alcuni racconti gialli, come ad esempio quelli di Georges Siménon, la differenza non è poi tanta.³⁹ Maupassant stesso sentiva il destino ferroviario dei suoi libri, lo seguiva, lo coltivava, e in una lettera al suo editore Victor Havard egli scrive: «Tout le long de la ligne de Lyon, dans toutes les grandes gares, des exemplaires d'*Yvette* ont été vendus». S'intende che nelle parole «destino ferroviario» non c'è ombra di degradazione. Nivasio Dolcemare stesso, che sia disgrazia sia fortuna ha veduto per lunga parte della sua carriera letteraria i propri libri costretti all'inerzia e ai ridicoli pudori degli ambienti d'eccezione, sa quale profonda soddisfazione è invece

vedere un giorno i propri libri correre sulle rapide e proficue ruote della grande editoria e salire le scansie dei carrelli bibliari delle stazioni.

Grande responsabilità nella genesi e nella formazione del naturalismo letterario ha anche la fotografia. L'opera di Flaubert non è se non una proiezione della macchina fotografica. Flaubert era fotografo. Non solo come artista ma anche come uomo. Per la prestante fisica, per la sufficienza del maschio, per l'orgoglio taurino Flaubert è il tipo perfetto del fotografo: del fotografo di provincia. Ampio, vocioso, espettorante, Monsieur Gustave Flaubert è in mezzo al suo studio a vetri schermati di turchino, tra fondali di cieli, giardini e balaustre grige, ritto accanto al cavalletto che regge la macchina occhiuta, la mano grassa posata sul tubo d'ottone onde qualche cosa d'ineffabile sta per uscire, qualche cosa di magico che talvolta come lo Spirito Santo e a particolare intenzione dei bambini si materializza talvolta in un uccellino, intento a comporre «da artista» la posa del cliente, e per operare tra poco si coprirà la testa di un panno nero come il parricida che va al supplizio.

Flaubert che ebbe l'onore di non essere *de l'Académie française*, avrebbe potuto mettere sotto il suo nome sul frontespizio dei suoi libri con pieno diritto e più profondo significato: *Gustave Flaubert, photographe*. L'iconografia dell'infanzia di Nivasio Dolcemare è opera di un fotografo grasso, taurino, «artista» che si chiamava Sturnara e che altri non era se non Flaubert spiccato dal territorio di Croisset e trasferito nella città marittima di Volo, sulle rive del golfo pagasètico. L'opera di Flaubert è strettamente fotografica. S'intende la parte «che conta» nell'opera di Flaubert, cioè dire l'opera in bianco e nero: *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*. Ma l'ambizione tormenta il fotografo e soprattutto lo tormentava. Oggi il fotografo ha acquistato una coscienza più precisa e un maggiore appagamento di sé. La fotografia anzi, per colpa soprattutto del primo cinematografo tedesco e del cinematografo russo, ha acquistato un estetismo suo proprio, una sufficienza sua propria, un'arroganza sua propria... Al tempo di Flaubert il fotografo soffriva di un complesso d'inferiorità, che ancora non aveva l'onore di chiamarsi

con questi nomi freudiani. Il fotografo non si contentava di essere fotografo, ma voleva essere pittore. *Photògràphos kai zoogràphos* era scritto sull'insegna di quello Sturnara di cui si parla più sopra, il che significa «fotografo e graffittore degli zoa ossia scrittore dell'immagine degli animali», come si dice in greco per dire pittore. Meta dei fotografi era la pittura o almeno la fotografia a colori. Debolezza e orgoglio dei fotografi era di considerare la fotografia in bianco e nero come il «primo passo» della fotografia e vedere l'avvenire della fotografia nella fotografia a colori, siccome debolezza ai nostri giorni e orgoglio dei cineasti è di considerare il cinematografo in bianco e nero come il primo passo del cinematografo e vedere l'avvenire del cinematografo nel cinematografo a colori. Errore degli uni e degli altri. Mostravano i fotografi e mostrano i cineasti di non sapere individuare l'elemento «lirico» sia della fotografia sia del cinematografo, di non capire che il valore «lirico» sia della fotografia sia del cinematografo è questa traduzione appunto e sia pure questa «diminuzione» della natura in

bianco e nero: questo «creare» una natura diversa e diciamo pure «falsa». Il valore lirico del bianco e nero in fotografia e nel film corrisponde al valore lirico della «linea» in pittura. Anche Andrea Mantegna era fotografo come Flaubert: fotografo avanti lettera. La sua opera brilla di lirismo lineare (stavo per dire: di lirismo ligneo). Ambiva anche Mantegna a diventare pittore? Forse. Non sappiamo. Non possiamo sapere. Mantegna è morto. È morto prima dell'invenzione della pittura «a colori». È morto prima che nascesse la pittura di chiaroscuro, prima che nascesse il leonardismo, ossia prima che nascesse la pittura nella quale la pittura non è soltanto colorazione della superficie racchiusa entro la linea, ma è il colore stesso diventato corpo e forma; il che preannuncia altre e future «prese di corpo»: quella dei sentimenti che un giorno diverranno corpo e noi vedremo coi nostri occhi la gioia che lotta col dolore e l'odio che uccide l'amore; quella dell'aria che diverrà corpo e gli scultori un giorno ci mostreranno le loro statue plasmate nell'atmosfera; quella del suono che un giorno diverrà corpo e sopra l'orchestra raccolta sul

palcoscenico dell'Adriano noi vedremo i suoni formarsi, confondersi e svanire in una plastica sonora.

Anche Maupassant era fotografo. Anche Maupassant era fotografo come scrittore e come uomo. Anche Maupassant era un fotografo di provincia, e quando i suoi biografi ci dicono che Maupassant «aveva il culto della bellezza»,⁴⁰ noi intendiamo anche meglio che gli ideali artistici di Maupassant erano quelli che intorno alla fine dell'Ottocento, solo in mezzo al suo studio, fra cani di terracotta, balaustre di cartapesta e piante di tela cerata, il fotografo covava nel fondo della sua testa zazzera.⁴¹

Fotografo, Maupassant non arrivò mai al «lirismo nero» del suo maestro Flaubert. Nulla in Maupassant eguaglia la «nudità nera» di *Bouvard et Pécuchet*. Maupassant, lo abbiamo detto più sopra, aveva il culto della bellezza. Mai la sua pazzia di fotografo lo trascina all'avventura colorata, all'orrore eroico, al monumentale pompierismo di *Salammbô*. (Maupassant, questo uomo destinato alla pazzia, prima della pazzia è l'uomo meno pazzo della terra). 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. (Quasi tutti i racconti di Maupassant si compongono di una camera, che è il racconto vero e proprio, e di un'anticamera che precede il racconto e in certo modo lo prepara). Maupassant non ha mai il coraggio di affrontare la fotografia «soltanto» nera: quella fotografia che ha rivelato all'umanità una sua immagine nuova: una immagine fissata nella sua funerea verità: una galleria di morti verticali. E le fotografie che escono dall'*Atelier Maupassant* sono fotografie leggermente tinteggiate, che trovano la loro naturale destinazione nei salottini di provincia, infilate di sbieco nei porta-fotografie in forma di ventaglio aperti sul

muro, tra i fiori di carta e il pendolo sotto la campana di vetro.

Maupassant passa per essere stato un sensuale, ma egli invero non ebbe questo onore, perché la natura lo pose un gradino più giù: sul gradino dei carnali.⁴² L'aggettivo che egli usa più spesso per indicare i pregi fisici delle donne, è *grasse*. Nell'uso frequente di questo aggettivo, si sente l'acquirente⁴³ che non vuol essere «fregato» sul peso. È bene aggiungere che anche «storicamente» Maupassant si trovò a vivere nell'epoca della donna grassa,⁴⁴ ma il suo gusto per la donna grassa non era determinato tuttavia da ragioni storiche, ossia di ambiente, sibbene da ragioni personali, perché il «problema della donna» egli lo aveva ridotto a un problema elementare e diciamo meglio, a un problema «alimentare». Maupassant considerava la donna come la considerava Courbet,⁴⁵ e come in genere e per ragioni «plastiche» ossia visuali e di mestiere la considerano i pittori.⁴⁶ L'amplesso ha una grande parte nella vita di Maupassant, diciamo meglio «nella giornata» di Maupassant, ma soltanto come operazione da sbrigare alla

svelta e staccata dalle altre operazioni della vita. Guy si comportava con le donne come il toro si comporta con le giovenche, come il gallo si comporta con le galline, come il ministro si comporta con le lettere che gli presentano i direttori dei vari servizi, e sotto le quali lui, senza leggerle, pone la propria firma. Gli amori di Guy sono più che altro delle monte. Non si conoscono amori a Guy de Maupassant nel senso in cui noi intendiamo l'amore, ossia di unione «metafisica» di uomo e donna, di sentimento che ispira la vita dell'uomo fino a colorare di sé le varie attività di lui e soprattutto la sua vita mentale. Maupassant aveva rapporti giornalieri e ripetuti con ogni sorta di donne, ma sentimentalmente era privo d'amore e praticamente un isolato. Questa solitudine del «carnale» Maupassant è stranamente simile alla solitudine dell'omosessuale (*πορνη della solitudine...*). L'omosessuale cui manca nella vita la compagnia della donna, supplisce a questo difetto con un accresciuto attaccamento alla propria madre, per quella legge dei compensi che al braccio superstite del mutilato aggiunge anche la forza del braccio mancante.⁴⁷ Singolare

parallelo: la solitudine sentimentale di Maupassant, determina «anche» in lui un maggiore attaccamento alla propria madre. L'amore che tanto gli omosessuali quanto i carnali del tipo Maupassant hanno per la propria madre, supera l'amore naturale che ogni figlio ha generalmente per la propria madre, e diventa una forma di *marianismo*, ossia un amore che si accresce di quell'amore per la «donna ideale» che gli eterosessuali mettono nelle donne, ma che gli omosessuali e i carnali non possono mettere nelle donne, perché le donne costoro non le amano ma le odiano.

Varie sono le ragioni perché l'amore di un figlio supera talvolta la media dell'amore che i figli hanno per la madre. Una di queste ragioni, nel caso dell'eccessivo amore che Maupassant aveva per sua madre, l'abbiamo scoperta nella condizione di isolamento in cui Maupassant era stato messo dalla sua qualità di uomo carnale. Un'altra ragione la possiamo trovare nella sua «mancanza di padre», che gli fa dare a sua madre anche l'amore che avrebbe dovuto dare al suo Gustavo di pa-

dre.⁴⁸ Quanto elementare e semplice è l'opera di Maupassant, se comparata alla complessità della sua vita! L'isolamento «da omosessuale» in cui venne a trovarsi Maupassant, è da imputare alla madre di lui. Essa stessa preparò Guy a quell'isolamento. Non sono le madri del resto, non sono le madri stesse che con il loro amore eccessivo, con la loro gelosia ingorda, con le loro cure troppo assidue ispirano l'odio ai loro figlioli per le altre donne, e l'indifferenza, il disprezzo, e soprattutto il sentimento che le altre donne «sono inutili»? Laura di Maupassant è stata madre per suo figlio Guido e assieme padre. Essa nacque a Rouen in quell'anno 1821 che fu così pieno di fato per l'indipendenza dei popoli europei.⁴⁹

«Laura di Maupassant apparteneva all'alta borghesia normanna. Era figlia di Paolo Le Poittevin e di una signorina Turin. Laura Le Poittevin e suo fratello Alfredo erano stati amici d'infanzia di Gustavo Flaubert e di Carolina sua sorella. Il dottor Flaubert, chirurgo principale dell'ospedale dell'Hôtel-Dieu di Rouen e sua moglie, erano stati a loro volta amici d'infanzia della signora Le Poittevin. Laura Le Poittevin era bellissima e all'età di

venticinque anni fu richiesta in isposa da Gustavo di Maupassant. Questo matrimonio "d'amore" fu celebrato nel 1846. Ma Gustavo era una testa vuota e un farfallone. Tradiva sua moglie a man salva. La maternità ripagò in parte la signora Maupassant delle sue delusioni coniugali. Il 5 agosto 1850 nacque Guy e pochi anni dopo nacque Hervé. Laura capì che la convivenza non era più possibile con quel marito che giorno e notte correva la cavallina. Dopo dieci anni di vita in comune, Laura e Gustavo si separarono».

Queste notizie sulla madre di Maupassant le abbiamo tratte dalle *Memorie* della sua amica Renée d'Ulmès, pubblicate nel numero del 12 dicembre 1903 del giornale nizzardo «L'Eclaireur». Il testo originale è meno rapido e preciso, ma in compenso è eufemistico e paludato di quel *bon-ton* che andava di moda nella fine del secolo scorso e che così bene s'intonava con lo stile Sarah Bernhardt, i puf, i cortinaggi e le palme da salotto. Aggiungiamo che Renée d'Ulmès non è un nome vero ma uno pseudonimo: quello di una signorina che più modestamente si chiamava Ray. Questo particolare è messo a ragion veduta. Lo pseudonimo *ronflant* della signorina Ray è una «indicazione di genere». La vita di

Maupassant, la sua vita di uomo e di là da questa la sua vita di scrittore è tutta inquinata dal genere «Lucio d'Ambra». Povero Maupassant! La sua «verità» di scrittore meritava intorno a sé una maggiore dignità letteraria. A trentacinque anni dunque Laura di Maupassant rimane anandra, e poiché nei dieci di convivenza coniugale l'attività sessuale di suo marito si era esercitata piuttosto fuori casa che dentro casa, è lecito inferire che la vita sessuale della signora Maupassant non è stata né molto ricca né molto lunga. Quando la signora Maupassant dovè rinunciare anche a quel poco di attività sessuale che le consentiva la convivenza col marito, ella si trovò ricca di una grande energia sessuale che, in mancanza di espulsori più diretti, «scaricò» sul suo figliolo primogenito, sul suo diletto Guy.⁵⁰ Nell'amore della signora Maupassant per suo figlio Guy, è da riconoscere quella forma complessa d'amore in cui all'amore della madre per il figlio, si mischia anche l'amore della donna per l'uomo. Guy per parte sua non fu né incomprensivo né sconoscente. L'amore «più che materno» di sua madre egli lo ripagò con un amore «più

che filiale». Guy rimase celibe. Quale ragione più «profonda» al «cosciente» celibato di Maupassant?⁵¹

Le segrete ragioni di taluni celibati meritano di essere conosciute. Molti celibati e molti nubilaggi non sono in verità se non varianti del matrimonio. In *Narrate, uomini, la vostra storia* ho narrato la vita del poeta corcirese Lorenzo Mabili e di sua sorella Ester, i quali vissero uniti e sterilmente tutta la vita, sacrificandosi mutualmente quei vantaggi che altri trovano nel matrimonio. L'unione di questi celibi e di queste nubili sono tristi all'aspetto, ma in fondo nascondono una squisita forma di felicità. Un caso simile a quello di Lorenzo e di Ester Mabili è il caso di C. P., giornalista romano, e di sua sorella M., i quali convivono in maniera perfetta e hanno rinunciato a qualunque altra forma di associazione sentimentale. Anche più singolare e forse più squisito è il caso dei fratelli T., ingegnere navale il maggiore e giornalista il minore, i quali hanno unito i loro celibati e abitano assieme, mangiano assieme in trattoria, vanno assieme al teatro, al cinematografo, al caffè. I fratelli T. sono due giganti molto brutti e molto tardi:

Fafner e Fasolt in borghese che, le braccia ciondoloni e il corpo un po' chino in avanti come per una naturale tendenza a ritornare alla stazione orizzontale, girano solitari per le strade di Roma, entrano nei cinematografi curvando la testa per non battere la fronte nella cornice della porta, siedono per lunghe ore al caffè, guardano le donne voltando lentamente la testa per seguirle con lo sguardo bovino e malinconico, e quando la donna così guardata è scomparsa a una svolta o si è immersa nella folla essi si avvicinano a muso a muso e commentano a bassa voce. L'unione di questi due giganti è loquacissima. Una volta ci punse curiosità di conoscere gli argomenti di questo loro parlare fitto fitto e in trattoria sedemmo a una tavola vicina alla loro. Scoprimmo così che i fratelli T. hanno un solo argomento di conversazione: la donna. Parlano tra loro, confidenzialmente, per ore e ore della donna, del corpo della donna, di alcune parti del corpo della donna, delle parti più morbide e carnose del corpo della donna, con l'aria di scambiarsi gelosissimi segreti. E mentre parlano delle parti deretane della donna e arrotondano le labbra per

meglio formulare la parola rotonda, l'espressione del loro viso è grave e preoccupata. Come venimmo a sapere di poi, quei due fratelli giganteschi e brutti sono oppressi entrambi dal problema sessuale, e poiché nessuno dei due è riuscito a risolvere questo problema per via naturale, si sono associati nella vita col fine di risolverlo teoricamente. Resta a segnalare la strana e sottile felicità di queste unioni sostitutive del matrimonio. Il matrimonio ha un fine sessuale, ha un fine sentimentale, ha un fine procreativo, ma ha soprattutto il fine di completare e di rafforzare quaggiù la situazione dell'uomo e della donna, e di creare tra un uomo e una donna una associazione piccola ma sicura, che consente di affrontare con una specie di «egoismo raddoppiato» i pericoli, la sorte e soprattutto la solitudine della vita. E a questo fine, meglio che l'unione normale di marito e moglie, rispondono le unioni di madre e figlio, di fratello e sorella, di sorella e sorella, di fratello e fratello.

Guy ripagò l'amore «più che materno» di sua madre dando a sua madre quell'amore «ideale» che l'uomo dà

alla donna amata, che Dante dà a Beatrice, che i cattolici danno alla Madonna. Egli ripagò quell'amore più che materno considerando donna soltanto sua madre, e femmine tutte le altre donne.⁵² In una lettera a sua madre, Maupassant chiama *putains* le donne che sotto la sorveglianza del «fedele» Tassart frequentavano assiduamente la sua *gargonnière*.⁵³ L'inaspettata apparizione di questo qualificativo riempì di stupore Nivasio Dolcemare: di uno stupore «interno»; di uno stupore che mette l'animo a disagio. Come si può usare simili parole rivolgendosi alla propria madre? Questa parola stupì tanto più Nivasio Dolcemare, in quanto Nivasio Dolcemare, nei suoi reticentissimi, nei suoi pudicissimi, nei suoi castigatissimi rapporti con sua madre *non si ricordò mai* che nella vita ci sono «anche» le cose sessuali. Poi un giorno Nivasio Dolcemare capì. Capì che la lettera contenente la parola *putains* Maupassant non l'aveva indirizzata a sua madre ma a suo padre, per meglio dire a sua madre come *facente veci di padre*.⁵⁴ Non è detto però che anche in questa forma la parola *putains* non offenda

di stupore Nivasio Dolcemare, lui che non è mai riuscito ad abituarsi al tono confidenziale, al tono «cameratesco» tra padre e figlio; a quel tono «fra coetanei» che suona così strano, così innaturale, così stonato quando è usato tra non coetanei, specie tra padre e figlio, ossia fra due incoetanei per i quali la differenza d'età è non-ché fisica, ma metafisica. È egualmente a suo padre che Guy de Maupassant si rivolgeva, per meglio dire a sua madre *come rappresentante di suo padre*, quando le chiedeva consigli letterari e giudizi sulle sue opere, soprattutto quando le affidava la correzione dei suoi libri in bozza.

La madre sogna. Il «sogno della madre» non si esaurisce nella procreazione, nell'allattamento, nell'allevamento. C'è nel «sogno della madre» anche un «sogno del demiurgo»: un sogno che trascende i limiti fisici della maternità.

La madre sogna di fare del proprio figlio il modello degli uomini, il massimo uomo, l'uomo per eccellenza. Sogna di farlo tale essa stessa. Sogna di «fare» suo figlio anche spiritualmente, anche moralmente, anche intellettualmente, dopo che lo ha fatto materialmente. In fondo al suo sogno questa è la vera formazione cui

aspira la madre. Formazione tanto più grande, in quanto essa si esalta dell'idea della missione. Missione segretissima e ignorata le più volte dalla madre stessa. Missione sfortunata e che la madre ben di rado riesce a portare a compimento. Missione radicalmente disperata e che quasi sempre si risolve in fallimento. Missione contraria alle leggi della vita – alle «vie» della vita. Il figlio sfugge alla madre – non di proposito, non deliberatamente né tanto meno per avversione, ma perché così vogliono le «vie» della vita; e la madre rimane a mani vuote, tese le braccia in un gesto vano, come una Niobe colpita non dal dolore, ma dalla delusione tanto più crudele del dolore. E se la madre mirasse soltanto al suo sogno di madre, se avesse il coraggio di seguire «soltanto» il suo sogno oscuro e profondo, essa «preferirebbe» la sorte della Niobe e piangere sul figlio morto, piuttosto che vederlo allontanarsi sano e tranquillo, e immergersi nella luce di un suo proprio destino. Poche madri sono state felici come la madre di Guy de Maupassant. Poche madri come lei sono state appagate. A poche madri la sorte ha consentito come a lei di fare

anche da padre al proprio figlio. A poche madri la sorte ha consentito come a lei di fare da confidente al proprio figlio, da collaboratrice, da «donna». A poche madri la sorte ha consentito come a lei di dare al proprio figlio la seconda e più grande formazione. A poche madri la sorte ha consentito come a lei di attuare il suo «sogno di madre».

Da quando la signora Maupassant ha deliberato di fare anche da padre a suo figlio, essa non tollera ingerenze in queste sue mansioni suppletive. Padre e figlio non si vedono quasi più. La terribile madre monta la guardia davanti al «suo» Guy. Essa crede probabilmente di comportarsi secondo giustizia, ma in verità non fa se non obbedire a un sentimento bestiale. Diceva il frivolo Gustavo: *«Je vois bien rarement mon enfant grâce à la jalousie de M.me de Maupassant»*. E nell'uso finissimo dell'avverbio *grâce*, noi per parte nostra riconosciamo nel frivolo, nel vacuo Gustavo di Maupassant una certa quale elegante ironia, segno che le civiltà molto mature affinano anche le zucche.

È d'uso riconoscere un'affinità letteraria tra Flaubert

e Maupassant. E si capisce. Affinità manifesta, incontestabile, giustificata. Maupassant è stato formato letterariamente da Flaubert. Che più? Maupassant somigliava anche «fisicamente» a Flaubert. La somiglianza fisica tra Flaubert e Maupassant non deve trarre a temerarie congetture. Non tutte le somiglianze sono ereditarie. La somiglianza molte volte è acquisita. È una somiglianza come tra il cielo e il mare. Ed è la forma più significativa della somiglianza. La somiglianza viene per simpatia, per fedeltà, per devozione, per discepolismo. La moglie finisce a poco a poco per somigliare al marito (salvo le volte che il marito, più debole, finisce per somigliare alla moglie). Il cane da caccia finisce per somigliare al suo padrone cacciatore (salvo le volte che il cacciatore, più suggestionabile, finisce per somigliare al proprio cane). I discepoli di un bravo maestro (di un Carducci, di un Renan, di un Augusto Murri) finiscono per somigliare al proprio maestro, imitandone i gesti, l'intonazione della voce, gli stessi difetti di pronuncia. La somiglianza acquisita è un omaggio all'uomo che si ama, che si ammira, che si rispetta. Più profondamente,

la somiglianza acquisita è il tentativo di diventare simile a colui che si ama, che si ammira, che si rispetta – non esclusa la metafisica speranza di confondersi con lui e *diventare lui*. Ci sono oltre a ciò fenomeni di somiglianza collettiva. Nella nostra epoca di dittatori, molti «devoti» si studiano di somigliare a Napoleone III, a Giulio Cesare, ad Alessandro. S'intende che l'acquisto della desiderata somiglianza richiede una predisposizione alla ricettività, che fa l'uomo simile alla donna. Mazzini a suo tempo propagò intorno a sé il «tipo Mazzini», ossia l'uomo che mediante l'acconciatura dei capelli e della barba e la malinconica espressione del viso, cercava di somigliare fisicamente all'apostolo del repubblicanismo italiano. Ci sono forme meno «profonde» di somiglianza acquisita che la moda fa sue, come la foggia dei capelli «alla Capoul» (a frangia sulla fronte) o dei baffi alla Kaiser. La forma più «profonda» di somiglianza acquisita è quella in uso tuttora in Toscana, del figlio che si compone a somiglianza del padre morto, e se il padre portava la barba anche il figlio si fa crescere la barba, a fine di perpetuare nonché la memoria di lui, ma anche

la sua apparenza fisica. Intorno al 1909 girava per Firenze una replica perfetta di Gabriele D'Annunzio, la quale somiglianza non solo appagava la strana vanità di colui che la ostentava, ma anche quella dei suoi amici i quali salutandolo per istrada, s'illudevano di salutare il D'Annunzio vero. Nella casa natale di D'Annunzio a Pescara vidi una fotografia che a tutta prima mi sembrò un ritratto di D'Annunzio stesso, ma che in verità era il ritratto di Antonio D'Annunzio, fratello di Gabriele, il quale per una inesplicabile ambizione si è fatto un'apparenza perfettamente simile a quella del suo celebre fratello.⁵⁵ (V. *Dico a te, Clio* di Alberto Savinio, p. 55).

Si è detto che Maupassant era figlio di Flaubert. Questa voce di poi è stata smentita, ma la paternità rimane. Ci sono più modi di essere padre. Escluso il modo zoologico, rimane il modo morale, il modo spirituale, il modo intellettuale. Flaubert stesso dice in una sua lettera alla madre di Maupassant: «La paternità intellettuale non è mica inferiore a quell'altra». (Quale «ripicca» è da scoprire in una affermazione di questo ge-

nere?). Flaubert è stato l'educatore e il maestro di Maupassant: il suo maestro di «naturalismo». Maupassant per parte sua dichiara: «Sette anni ho lavorato con Flaubert senza pubblicare una riga. Flaubert mi ha dato delle nozioni letterarie che quarant'anni di esperienza non mi sarebbero bastati ad acquistare». Flaubert correggeva i compiti dell'allievo, lo iniziava alla «tecnica del romanzo». «Per scrivere un romanzo» insegnava l'autore di *Madame Bovary* «bisogna anzitutto maturare a lungo il piano. Fatto ciò, si passa ai particolari cioè a dire si pensa ogni capitolo separatamente, senza mai andare oltre. Io mi prefiggo una pagina da scrivere, e non mi fermo se non quando l'ho portata a termine. In questo frattempo il resto del romanzo non esiste per me. Bisogna gridare le voci dei personaggi così forte, da udirsele rintonare dentro l'orecchio». Mandata a memoria questa ricetta per scrivere romanzi, si pensa per analogia a quel maestro di pittura che insegnava ai suoi allievi la ricetta del «color carne», e alla ricetta dell'Artusi per cucinare lo «Sformato della Signora Adele». Ancora: «Si tratta di guardare quello che si

vuole esprimere così a lungo e così attentamente, da scoprirvi un aspetto che non sia stato mai veduto né espresso da altri». Il maestro è severo con l'allievo, e se lo sorprende in peccato di pigrizia gli grida con stentorea voce: «Al lavoro, osceno giovanotto! Al calamaio, autore lubrico!». Piaceva a Flaubert il pittoresco del gigante burbero ma buono, né si preoccupava di stabilire se queste «concessioni al pittoresco» non sono segni di scarso self-control e di poco vigile intelligenza. Ma era così intelligente come credeva di esserlo, questo autore che per un gioco d'intelligenza morì componendo l'epopea stessa della stupidità? Alla fine dei suoi teoremi, Spinoza soleva porre le lettere Q.D.E., che sono le iniziali di *Quod demonstrandum est*.

Alcuni autori si accordarono a riconoscere in *Bel Ami* il più flaubertiano dei romanzi di Maupassant, altri invece come Paul Morand, trovano che il flaubertismo massimo Maupassant lo raggiunge in *Une Vie*, e considerano questo romanzo come una trasposizione addirittura di *Madame Bovary* in un ambiente diverso... Non diciamo di no. Ma mentre *Madame Bovary* è un libro

combusto e che sa di bruciato, *Une Vie* è una *Bovary* zuccherata e profumata: una *Bovary* «al lampone».

Flaubert non fu soltanto un padre intellettuale per Maupassant, fu anche un padre affettuoso: un padre per tutte le qualità che compongono la sostanza morale di un padre. La prima volta che Flaubert parla di Maupassant,⁵⁶ è in una lettera alla madre di Maupassant, in data 30 ottobre 1872: «*Ton fils a raison de m'aimer, car j'éprouve pour lui une véritable amitié. Il est spirituel, lettré, charmant, et puis c'est ton fils*». Maupassant per parte sua risponde all'affetto paterno di Flaubert con altrettanto amore filiale, e una volta esprime questo affetto nello stile di Don José che parla di Carmen. Dice: «Flaubert mi ha rapito il cuore».

E Gustavo di Maupassant, il vero padre?

Gustavo è scomparso. La porta della paternità gli è stata sbattuta in faccia. Il posto del padre è saldamente occupato dall'altro Gustavo.

Nel libro migliore che sia stato scritto finora su Maupassant, Paul Morand dice che il padre di Maupassant... Ma il vero *boursicotier* è intraducibile in italiano. «*Après*

quelques années de mariage, d'un mariage d'amour, elle s'est séparée (vers 1860) de son mari, ce joli homme léger et peu sérieux qui ne l'a pas comprise, qui l'a trompée et qui maintenant (1892) boursicote à Paris».

Di Paul Morand anche questa parola profonda: «*M. Gustave de Maupassant est un mystère: rien n'est plus mystérieux que les êtres sans profondeur*».

Monsieur de Maupassant boursicote...

Mirate quali strane derivazioni nascono da una parola buttata così a caso, e quale sorprendente «romanzo» si potrebbe scrivere seguendo unicamente il sistema delle analogie. (Sull'esempio di Flaubert, piace anche a noi dare la nostra «ricetta di romanzo»).

La Borsa di Parigi è un edificio classico, per quanto non così classico come la Borsa di Roma, che è collocata addirittura tra gli avanzi di un tempio dedicato a Nettuno. Nell'ora meridiana, che si solea tirare le tende all'ingresso dei templi perché gli dèi riposavano, un clamore terrificante segnala l'attività della Borsa di Parigi in un vasto raggio all'intorno. La prima volta che Nivasio Dolcemare udì dal *Boulevard Poissonnière*

quell'orribile clamore, pensò a tutta prima che a centoventun anni di distanza il popolo di Parigi assaltasse e smantellasse un'altra volta la Bastiglia, e avanzò con cautela. Ma quel clamore, come Nivasio Dolcemare riconobbe poco appresso, erano le associate grida dei commessi degli agenti di cambio, che adunati sulla gradinata della Borsa sotto il colonnato neoclassico, trattavano la compravendita delle Rand Mines, delle Royal Dutch e delle Rio Tinto. Vedendo quegli uomini gridare con tanto ardore, Nivasio Dolcemare pensò che il cosiddetto gioco di Borsa è in verità una gara di strilli e che vince in Borsa chi strilla più forte. Per associazione di idee, Nivasio Dolcemare ricordò una considerazione che in un passo delle *Promenades dans Rome* fa Stendhal sul modo di disputare degli italiani, e che noi italiani purtroppo non possiamo smentire così radicalmente come vorremmo, nella quale è detto che in Italia ha ragione chi strilla più forte. Ai piedi della gradinata c'è una specie di sezione indipendente chiamata la Borsa dei Piedi Umidi, perché gli agenti ivi operanti stanno all'aria aperta e quando piove hanno i piedi sul bagnato,

nella quale sono esposti in bella mostra titoli stampati su carta magnifica e dai nomi suggestivi ma perfettamente fittizi, che i gonzi comprano a fasci e si portano a casa gelosamente, convinti di aver guadagnato un patrimonio. Spinto dal dèmone della speculazione o attratto semplicemente da quel gran clamore,⁵⁷ anche Nivasio Dolcemare, al principio del suo soggiorno a Parigi, si abbandonò per alcuni giorni al gioco in Borsa. Egli si era portato dall'Italia un po' di risparmi che consegnò a un agente di cambio chiamato Meyer e sulla garanzia di questo piccolo deposito poté praticare per alcuni giorni il cosiddetto *coup de pistolet*, che consiste nel comprare un certo quantitativo di titoli e rivenderli lo stesso giorno, realizzando un rapido guadagno. Ora avvenne che quando Nivasio Dolcemare giocava al rialzo i titoli andavano giù e quando giocava al ribasso i titoli andavano su, sicché in pochissimi giorni i risparmi portati dall'Italia da Nivasio Dolcemare e consegnati all'agente di cambio Meyer, andarono in fumo.

La prima volta che Nivasio Dolcemare si accostò alla Borsa di Parigi, era una magnifica giornata di marzo.

Poco avanti, in una cappelleria del *Boulevard des Italiens* all'insegna del «Principe di Galles», egli si era comprato una bellissima bombetta color caffelatte, poi si era fermato a un bar e aveva preso un doppio cognac per darsi coraggio. Marciò risoluto verso l'edificio neoclassico, passò davanti alla Borsa dei Piedi Umidi con la faccia dell'«a me non me la fanno», salì la gradinata, penetrò con un po' di palpito nella calca degli uomini urlanti. Il tempo, come abbiamo detto, era bellissimo ma freddo. D'un tratto Nivasio Dolcemare sentì una strana frescura alla testa. Si tastò il cranio: era nudo. Alzò gli occhi: la sua bombetta color caffelatte volava sulla folla degli uomini urlanti, saliva in cielo, scendeva a precipizio, tornava a salire; e sembrava, in minuscolo, quel pallone battezzato *Le Horla* dal titolo di uno dei racconti più carichi di spavento e di pazzia di Maupassant, nel quale Maupassant stesso compiva pacifiche ascensioni, quando le fatiche d'amore e la paralisi progressiva non gli consentivano più di dedicarsi a ludi ginnici diretti, come il canottaggio che era stata la passione della sua

gioventù. Nivasio Dolcemare si guardò attorno: gli uomini urlanti erano tutti a capo scoperto. Pensò a tutta prima nella rabbia dello scorno sofferto di rivolgersi a un «sergente di città» che se ne stava pensoso appoggiato a una colonna del peristilio, ma gli mancò il coraggio. Si ritirò cheto cheto e nudo la testa, avendo fallito il primo *coup de pistolet*. L'indomani, interrogato sull'incidente della bombetta, l'agente di cambio Meyer spiegò a Nivasio Dolcemare che per antica superstizione i borsisti di Parigi credono che il cappello in testa porti sfortuna. Nivasio Dolcemare non ritrovò più la sua bombetta, ma si racconsolò pensando che quel copricapo bellissimo e di ottima marca era diventato proprietà di qualche Gustavo Maupassant, di uno dei tanti Gustavi che frequentano tra mezzogiorno e le due la Borsa di Parigi, di uno dei tanti uomini senz'arte né parte, dei tanti Arieli imbecilli che le mogli e i figli scacciano lontano da sé, e che sperduti, isolati, inconsistenti, vivono una vita assurda, *borsicottando* sotto un peristilio neoclassico, in mezzo a un gran clamore di battaglia.

E Gustavo?

Romolo scompare in mezzo a un temporale, Gustavo di Maupassant scompare del pari in mezzo al clamore dei borsisti;⁵⁸ ma anche il linguaggio storico sarebbe ora di aggiornarlo e dire che Romolo per esempio «ha approfittato di un temporale per ritirarsi all'inglese».

Chi sa perché? Più tiriamo fuori questo uomo dalla sua scatola di mistero, più egli stimola la nostra simpatia, ci piace, ci diverte. Diciamo la verità: Gustavo di Maupassant noi lo preferiamo a suo figlio Guy. Lo preferiamo soprattutto al binomio Flaubert-Maupassant. Lo preferiamo al figlio e al padre putativo, uniti nel comune sforzo di affondare lui nell'ombra. Il personaggio Flaubert-Maupassant (perché Flaubert e Maupassant costituiscono in verità un solo personaggio, e la loro unione è determinata anche da ragioni statuarie: da ragioni «monumentali») è troppo il tipo del *Gaulois*⁵⁹ per riuscire del tutto gradito a noi. C'è in quel loro peso, in quel loro normandismo, in quel loro vercingetorigismo un che di stupido e di imprescindibilmente buffo: tanto

più stupido e tanto più buffo che entrambi ne sono inconsapevoli. Noi che abbiamo in mente un tipo di civiltà molto matura, e in seno a essa civiltà un tipo di uomo supremamente civile, ossia che si è liberato del peso della forza e della lotta, della fede e della mèta, dei significati e dell'espressione, troviamo molto più vicino a questo tipo di uomo «senza peso» monsieur Gustave de Maupassant, che il taurino suo figlio⁶⁰ e il suo omonimo e sostituto nella carica di padre Gustavo Flaubert. Non illudiamoci: l'avvenire... ma che dico avvenire? l'immortalità è degli uomini leggeri, degli uomini senza peso, perché soltanto gli uomini senza peso sopravvivono (*ils surnagent*), soltanto loro non sono abbattuti dalla lotta, non sono trascinati giù dalla morte, perché l'uomo leggero non sta «dentro» le cose, ma «intorno» e «sopra» le cose come l'aria e la luce: libero e proprio. Del resto questa leggerezza Gustavo di Maupassant la possedeva per diritto di sangue, perché la sua nonna era nata nell'Isola di Borbone e anche lui, come Giuseppina di Beauharnais, era di sangue creolo. Il brunismo,

anche nelle sue forme più attenuate, porta alla leggerezza. Strano a dire, la gravità lega col biondo: la gravità e tutti i suoi derivati come la cocciutaggine, la ristrettezza del raggio mentale, l'ancoraggio ai principii. I bruni sono più leggeri dei biondi, diversamente da come illude l'«angelismo» dei biondi. Gli angeli invece dovrebbero essere addirittura negri, se l'angelo è l'uomo leggero «come l'uccello», che vive nel canto e nella danza. Che di più angelico di *Green Pastures*? Mi dispiace per la tinta che prende il paradiso, ma il paradiso più suadente che ci è stato mostrato finora, il veramente significativo Eden è il Paradiso dei Negri; mentre i grassi e pesanti angeli biondi, gravi di calcoli e di assurdità dietro le loro spesse lenti da miopi, studiano la materia, sono immersi nella materia, puzzano di materia, e perfezionano di giorno in giorno i loro sogni pesanti e sanguinari.

E Gustavo?

Guy de Maupassant non si contenta di aver allontanato da sé suo padre (non sono i padri che devono stare

vicino ai figli: sono i figli che devono stare vicino ai padri: sono i padri che hanno bisogno della paternità dei figli) ma gli consacra anche quell'odio oscuro, sottocosciente al quale Freud ha dato un nome ispirato dalla storia di Tebe. È dunque per non essere parricida che Guy si è allontanato da suo padre? Questa indifferenza è forse una precauzione e in fondo un atto di delicatezza. Per quello che è del sentimento della paternità, c'è qualcosa d'inconfessato in Maupassant che lo turba e non si fa dimenticare. Guy è ossessionato dall'idea della paternità. Il signor René Dumesnil, autore di un libro sulla *Corrispondenza di Maupassant*, ha calcolato che trentadue fra racconti e romanzi di questo autore traggono argomento o da un trovatello, o da un bastardo, o da un figlio adulterino. Fu padre lo stesso Maupassant? Alcuni biografi gli attribuiscono un figlio, altri un figlio e due figlie; ma le prove mancano, e del resto che importa? Distante, invisibile, il frivolo Gustavo di Maupassant continua per dieci anni a sovvenire ai bisogni materiali di suo figlio Guy, e quando Guy arriva in età di farsi una posizione, il padre briga per farlo entrare al

Ministero della Marina.⁶¹

Passano vent'anni. Guy nel frattempo è diventato celebre, è diventato ricco e si è comprato un panfilo, lui così amante del mare e in generale dell'acqua, al quale ha messo nome *Bel Ami*. E un giorno che Maupassant sta sul ponte del suo panfilo e per mezzo di un canocchiale specula su e giù la costa del Capo di Antibes,⁶² il cerchio dello strumento avvicinatoro ciruisce d'un tratto la figura di un signore di età che fa dire allo scrittore già abitato internamente dalla paralisi progressiva: «Strano! La faccia di quel signore laggiù non mi riesce nuova».

E pensare che la prima cagione di noi che siamo al mondo, è un atto d'amore! Quell'uomo era suo padre.

Padre e figlio s'incontrarono a terra, si parlarono per alcuni minuti, dopo di che si salutarono e da allora non si rividero mai più.

Passarono altri anni. La paralisi acquista padronanza sempre maggiore sul corpo e sullo spirito di Maupassant, lo invade, lo domina, lo piega rapidamente, lo atterra.

Gustavo di Maupassant ha preso stabile dimora sulla Costa Azzurra, eden dei capitalisti francesi di ogni statura. Una mattina

egli esce come al solito dalla sua casa di Sainte-Maxime per una breve passeggiata al sole, e prima di rincasare si compera il giornale e se lo mette in tasca piegato com'è, per leggerlo con comodo a casa dopo il desinare. Gli abitanti di Sainte-Maxime si conoscono tutti, come i romani quando Roma stava sotto il papa ed era piccola, e nel passeggio del pomeriggio sul Corso si salutavano tutti l'un l'altro. I passanti guardano il signor Gustavo di Maupassant in strano modo e poi si guardano tra loro. Nel giornale è scritto in prima pagina che Guy de Maupassant è morto: lo sanno tutti ma lui solo il padre non lo sa, perché lui il giornale non lo legge prima del desinare ma dopo. Egli passa tra gli abitanti di Sainte-Maxime seguito dagli sguardi che gli si appiccicano addosso, e fa la figura di quel signore molto grave al quale un ragazzino per celia ha attaccato un sole di carta sulle spalle, e se ne va ignaro e tranquillo.

Leggero era Gustavo di Maupassant ma non perfetto nella sua leggerezza: imperfetto nel suo arielismo di vecchio borsicottiere. Altrimenti non avrebbe comprato il giornale o anche comperandolo non lo avrebbe letto, e avrebbe ignorato per sempre che suo figlio non era più.

Mentre il nostro occhio destro segue queste righe che scriviamo, il sinistro⁶³ guarda qui davanti a noi un ritratto del leggero Gustavo di Maupassant. Ariele è invecchiato, sta seduto su una sedia ed è circondato di

nero. Sembra Amleto. Amleto vecchio. Meno Amleto in persona che un attore nella parte di Amleto. Un Amleto insolitamente vestito di bianco. Vestito per la prima volta di bianco. Vestito di bianco per quella seconda prima comunione che i vecchi devono fare prima di passare di là. Perché Gustavo di Maupassant era bianco. Era bianco. Era bianco.

Due temi dominano la vita e l'opera di Maupassant: la donna e l'acqua. L'acqua Maupassant l'ha amata nelle sue varie forme: marittima, fluviale, balneare, docciaia. Amò l'acqua Maupassant anche nella sua forma bibitoria? Non sappiamo ma propendiamo a crederlo. C'è qualcosa di «assetato» in Maupassant. In quel suo costante desiderio di contatto con l'acqua, c'è il bisogno più che di detergersi, di «spegnersi». Quale fuoco covava dentro il corpo massiccio di Maupassant, dentro quell'oscuro e pesante sacco di carne e di ossa? Quali fiammelle serpeggiavano sul suo derma?⁶⁴ Maupassant usa l'acqua per «difendersi», per «salvarsi», per «mettersi al riparo». Maupassant «si copre di acqua», come per freddo ci copriamo di un mantello. Questa idromania

diventa un «mezzo» per Maupassant, un «rimedio»; diciamo la parola esatta: un'*arma*. Come se l'acqua dovesse impedire o almeno ritardare l'avanzata di una specie di minacciante idrofobia. Se i raffronti mitici non fossero del tutto stonati nel caso di Maupassant (nessun uomo lega così poco con la poesia del mito come Maupassant) diremmo che Maupassant si sentiva sulla carne una camicia di Nesso; diremmo che si buttava in acqua come un animale cui ha preso fuoco il pelo. È forse questa idromania, è forse questa dipsomania una conseguenza della condizione di luetico.⁶⁵ Non sappiamo.⁶⁶ Ricordiamo però che anche Nietzsche amava l'acqua, desiderava l'acqua, «sentiva il bisogno» dell'acqua, e lodava la città di Torino per la copia e la freschezza delle sue fontanelle municipali. Maupassant probabilmente sentiva «da sua parte» di quell'attiranza che l'acqua esercita sull'uomo, sui popoli, sulla storia dell'umanità, sui destini del mondo. Perché l'acqua esercita sull'umanità un'azione simile a quella che la luna esercita sul mare e si può dire che il mare determina «le

maree dell'umanità». I movimenti convulsi di certi popoli, come i popoli germanici e i popoli slavi, questi movimenti da dormienti che sognano incubi, il loro oscuro bisogno di uscire dalla loro prigione di terra, sono determinati *prima di tutto* dall'attrazione del mare, dal «bisogno di mare». Il «problema» germanico (questo problema che da duemila anni a questa parte tormenta i popoli germanici e, per riflesso, gli altri popoli europei) si risolverebbe di colpo se i popoli germanici si potessero trasferire sulle rive di un mare – s'intende un mare proporzionato alla mole, alla potenza, all'energia, alla forza espansiva di questi popoli; e il simile avverrebbe dei popoli slavi. Lo straordinario fenomeno della civiltà greca – questo singolarissimo caso di «appagamento di sé» (la civiltà è: eliminazione dei «problemi» e appagamento di sé) – è dovuto in gran parte al che nel circuito geografico della civiltà greca il mare è in proporzione molto maggiore della terra. Il simile avviene anche agli Italiani, e gl'Italiani non cominciano a tormentarsi e a lottare con i «problemi», se non

quando il *mare nostrum* diventa troppo piccolo e gl'Italiani cominciano a nutrire delle ambizioni «oceaniche», ossia da quando Cristoforo Colombo con lo scoprire l'America sposta l'asse della civiltà e inizia l'«abbandono», la «diminuzione», l'«improvinciamento», l'«infelicità» dell'Italia. La storia eminentemente «ambulatoria» di taluni conquistatori (Attila, Gengis Kan, ecc.) si spiega con la mancanza del mare e con l'attrazione del mare. La ricerca del mare spiega la corsa devastatrice di questi «flagelli di Dio» che altrimenti nulla spiegherebbe. Che cercavano questi pazzi?... Cercavano il mare. Anche Tamerlano obbediva all'attrazione del mare e traversò l'Asia inconsapevolmente attirato da questo elemento magnetico; ma Tamerlano non era degno del mare, e appena in vista dell'Ellesponto morì. E ora se qualcuno vuol sapere perché il mare esercita tanta attrazione, risponderemo con queste sole parole: perché nulla quaggiù come il mare dà il senso dell'immortalità.⁶⁷

Maupassant amava il mare ma lo amava a modo suo,

lo amava come amava le donne, lo amava «malpassantemente», lo amava da animale triste: lo amava da bestia. Non amava il mare per il cuore sconfinato che pulsa nel mare; non amava il mare per lo sguardo invincibile che il mare volge intorno a sé come il raggio di un faro operante di notte e di giorno; non amava il mare per l'anima irresistibile che il mare spira dal suo liquido petto. Maupassant non amava il mare come lo amava Ulisse, come lo amava Boecklin, come lo amava Jules Verne, come lo amava Conrad,⁶⁸ come lo ama Nivasio Dolcemare. Anzi, per la verità, Maupassant amava non tanto il mare quanto l'acqua. Amava il contatto dell'acqua. Amava l'acqua epidermicamente. Amava l'acqua per il piacere «facile» che a toccarla essa dà. Amava l'acqua per il senso di contrasto che essa dà alla creatura terrestre. Chi ama l'«intelletto» dell'acqua, guarda l'acqua di lontano ma non la tocca. Alla «poesia del mare» Maupassant dà fondo in questi due versi scritti a sedici anni e che sono tutt'altro che da buttar via:

La vie est le sillon du vaisseau qui s'éloigne...

*C'est le cri du marin englouti par la mer...*⁶⁹

Tutta la sua opera è piena di acqua, di fiumi, di stagni, di mare; tutta la sua opera è piena dei giochi e delle tragedie dell'acqua; ma in tanto acquatismo non brilla uno sguardo singolare, non echeggia una voce che ci faccia voltare la testa, non risuona un accento che prenda sede nella nostra memoria.⁷⁰ Maupassant è un animale schiettamente terrestre. Ha la pelle, ha il pelo, ha lo sguardo dell'animale terrestre.⁷¹ È «costruito» per i contatti con la terra, con la polvere, col fango. È più largo che alto e ha le gambe tozze dell'animale terrestre. È questa terrestrità appunto che gli dà il costante, l'instinguibile desiderio dell'acqua. Che più? Quando il giovane Maupassant ha da farsi una «posizione» e per speciale intercessione del suo invisibile padre riesce a scroccare un posto di commesso in soprannumero tra le migliaia di «ciambellieri»⁷² che affollano l'amministrazione dello Stato francese, egli, fra tanti ministeri che ci sono a Parigi, del commercio e di grazia e giustizia, degli esteri e dei lavori pubblici, della guerra e dell'istruzione pubblica, è difilato al Ministero della Marina che se ne va.⁷³

Ma in questo costante bisogno dell'acqua c'è qualcosa di più profondo, di più segreto, di più misterioso: c'è un fatto psichico. C'è il desiderio di lavarsi: di lavarsi di una colpa, di una macchia, di qualcosa di nero, di sudicio. Maupassant vorrebbe che l'acqua che gli scorre sul corpo lo sbiancasse (lo rinettasse «metafisicamente»); vorrebbe che l'acqua lo sciogliesse come scioglie lo zucchero;⁷⁴ vorrebbe che l'acqua portasse via da lui il «maupassant» che è in lui. Vorrebbe che l'acqua, questa grande fuggitiva, questa perpetua mobile portasse via il terreo, il nero, il brutto, il basso, il vile, il triste, il buio, il mortale, e la carne, il pelo, il grasso che tutti assieme compongono l'uomo Maupassant, e i quali che importa rivestirli (*nasconderli*) di panni, metterci sopra due stivaletti di coppale lustri come due coni di tela cerata e appuntiti come matite da disegno, un abito uscito dalle mani del *bon faiseur*, una camicia lavata a Parigi e stirata a Londra, un *chapeau-de-soie* fatto su misura?⁷⁵ Maupassant sperava forse, «disperatamente sperava» che l'acqua, questa grande passante, portasse via con sé quella oscura, quella malefica, quella prepotente

creatura che abitava dentro di lui, e cresceva cresceva cresceva, e acquistava su di lui un dominio sempre maggiore. Sperava che l'acqua si portasse via il male che covava in lui e lo rodeva: quell'inquilino nero, quell'angue vorace che aveva preso dimora nella sua carne e sempre più faceva da padrone...

Alea jacta est.

A questo punto cala il sipario nero sul «teatro»⁷⁶ che noi andiamo delineando del personaggio Maupassant, e nel nero della sala una voce senza risonanza, una voce essa pure «nera»⁷⁷ domanda:

«Qual'è questo inquilino nero che è spuntato dentro il corpo di Maupassant e ora ci abita da padrone?».

La luce ritorna sulla scena (*scenario comune: fondale che rappresenta genericamente una sala, una sedia solitaria davanti al cupolino del suggeritore, la comune è nel fondo – e mentre noi dicevamo «fondale» e «comune» [aggettivo] presentivamo che di minuto in minuto ci sarebbe toccato di dover dire «fondo» e «comune» [sostantivo]*). Brevissimo interludio dell'orchestra, e il nuovo numero entra dalla comune, viene alla ribalta, saluta il pubblico, si siede composto sulla sedia solitaria.

È il ventriloquo. Gli spettatori uomini e ragazzi tendono il collo in impaziente attesa, le donne si compongono sulla poltrona per un quarto d'ora di noia; perché i maschi sentono il fascino delle armi, delle navi da guerra e dell'engastrimia, ma le donne sono refrattarie a questo fascino. Nel ventriloquo noi e noi soli seduti in fondo alla sala abbiamo riconosciuto il nominato Guy de Maupassant: gli altri lo guardano ma non sanno chi sia. È molto somigliante ai ritratti che di lui ci hanno dato i suoi biografi. «È basso di statura, o almeno sembra basso perché ha la testa grossa e il busto lungo» (Paul Morand). «È meglio seduto che in piedi» (una ammiratrice). «Ha una muscolatura da atleta così sviluppata, che un lottatore un giorno lo scambiò per un collega» (un'altra ammiratrice). «Sotto il cappello a tubo (ma qui sulla scena Maupassant è nudo la testa) i capelli sono folti e un po' ricciuti» (Leon Fontaine, amico di Maupassant). «Tipo fisico da Secondo Impero. Spalle quadre, collo incassato nelle spalle, gesti da lottatore o da manovale, un modo di avanzare la testa che indica decisione e iniziativa, un'aria di dover morire di colpo

dopo aver vissuto a lungo e integralmente» (Abel Her-
mant).⁷⁸

Diversamente da quei ventriloqui che si servono di un pupaz-
zetto per fingere un dialogo tra loro e il pupazzetto, Maupassant
è solo sulla scena: solo come un morto. Di fingere Maupassant
non ha bisogno, perché Maupassant solo apparentemente è solo,
ed egli solo fra tutti i ventriloqui ha veramente un «altro» perso-
naggio che gli vive dentro, e parla e cresce, e a poco a poco si
sostituirà completamente a lui.

Sostituzione. Questa parola spiega meglio di qualun-
que altra e il caso Maupassant, e tanti altri casi simili al
caso Maupassant. Talune forme di deterioramento
dell'organismo umano noi continuiamo per abitudine,
per inerzia, per genericità a chiamarle malattie, le quali
sono in effetti vere e proprie sostituzioni; e se un orga-
nismo cede, è perché l'organismo sostituyente vince. Al-
cuni organismi umani hanno questa natura, hanno que-
sta destinazione di asili, di alberghi, di ostelli per qual-
che cosa che deve venire di fuori e prendere sede in essi
come un ospite inatteso e imperioso. E un giorno colui
cui esso organismo appartiene in proprio, si accorge
che entro il suo organismo egli non è più solo ma *in due*.

Nel caso di Maupassant, la scoperta avvenne così.

Maupassant, come si sa, era un naturalista. Il suo maestro Flaubert non lo aveva educato generalmente alla letteratura, ma specialmente alla letteratura «naturalista». Cioè a dire che Maupassant era diventato uno scrittore che scrive unicamente le cose naturali e le cose che vede. Gli ammaestramenti del maestro in questo senso erano espliciti. «Si tratta di guardare tutto quello che vogliamo esprimere abbastanza a lungo e con sufficiente attenzione, da scoprirvi un aspetto che non è stato veduto da nessuno». E ancora: «Se vuoi descrivere un fuoco che arde e un albero in una pianura, stai a guardare questo fuoco e questo albero finché essi non somiglino più a nessun altro fuoco e a nessun altro albero». Questo per dire che l'occhio per Maupassant non era soltanto un organo necessario per vedere, al modo che l'orecchio era necessario a Beethoven per udire ma non anche per scrivere sinfonie e quartetti, sibbene il suo mezzo, il suo strumento di scrittore e tanto più prezioso dunque. Senza contare che l'occhio era per Maupassant donnaiolo anche uno strumento di

seduzione: «*De magnifiques yeux de topaze brûlé (la paupière malheureusement rouge), le regard caressant*», dicono i suoi biografi. La sorpresa dunque, lo spavento di Maupassant, lo spasimo il giorno che uno scotoma scese e gli velò lo sguardo. Flaubert non era per Maupassant soltanto un maestro di lettere: era un maestro di vita, un consigliere – lo abbiamo già detto: un padre. E un padre non come il padre di Nivasio Dolcemare al quale tutto si tace e tutto si nasconde, ma un padre al quale tutto si dice e tutto si confida. E il discepolo parlò dello scotoma al maestro, il quale preoccupato e senza por tempo in mezzo lo indirizzò al suo amico Abadie. Che cosa rivelò il primo esame dell'oculista? Non sappiamo. Flaubert intanto morì. Un giorno l'apoplessia dalle mani nodose afferrò alla gola l'atletico normanno mentre egli stava lavorando intorno all'epopea della stupidità e lo strangolò, e guardando la faccia del maestro nera e muta per sempre, Maupassant a poco a poco la vide diventare ancora più nera, e vide del pari oscurarsi le persone raccolte intorno al morto, i mobili, il cielo di

lità dalla finestra: era lo scotoma, era il buio, era la tenebra che calava sugli occhi dell'uomo vivo, appena meno folta che sugli occhi dell'uomo morto. Dopo questo secondo e più grave avvertimento, Maupassant andò a consultare un oculista di grido: il dottore Landolt. Questi guardò dentro l'occhio di Maupassant. Guardò dentro l'occhio di Maupassant, come l'astronomo guarda dentro il tubo del telescopio. Che vide l'astronomo-oculista? La scoperta di taluni corpi celesti avviene «indirettamente», sia per mezzo della fotografia della sezione di cielo nella quale essi ruotavano invisibili e ignorati, sia come Plutone per i perturbamenti che la loro invisibile presenza determina nella vita di altri pianeti. Landolt domandò a Maupassant se non aveva avuto malattie gravi e Maupassant corrugò la fronte da lottatore, raccolse i ricordi, negò. «Davvero?... nessuna malattia contagiosa?...». Maupassant si concentrò nel passato. «Nessuna». Eppure... Sulla fotografia del cielo appare fra i tanti puntini neri che rappresentano ciascuno un corpo celeste, un nuovo puntino nero che nelle fotografie precedenti non c'era. Ma ancora non si

sa se è un nuovo corpo celeste, oppure una macchia della lastra. Anche l'oculista scoprì «indirettamente» la presenza dell'inquilino che aveva preso sede nel corpo di Maupassant, attraverso l'incipiente atrofia del nervo ottico.⁷⁹

Ora Maupassant il ventriloquo sta sulla scena davanti a noi, e, per noi che sappiamo, questo uomo solitario investito dal basso dai lumi della ribalta è uno spettacolo di una tristezza straziante. Per noi che sappiamo che dentro quest'uomo che ha⁸⁰ perduto ormai l'antica prestanza del toro e non è più se non un tardo e assonnato bue nero, un'altra creatura si cela che a poco a poco lo dominerà interamente e lo abatterà, e che da ora *usque ad finem* tutto quel che dirà il bue nero non lui lo dirà, ma l'*altro* o almeno le cose principali, le cose più importanti, le cose *nuove*. Perché a noi questo importava dire, e che finora nessuno dei tanti che si sono occupati di Maupassant aveva detto,⁸¹ che a un certo momento in Maupassant nacque un altro Maupassant, e che tanta somiglianza era tra il primo e il secondo Maupassant quanta tra una città buia e una città illuminata, quanta

tra un morto sepolto nella terra e un uomo vivo che naviga sul mare, quanta tra una talpa e un'aquila.

Maupassant il ventriloquo è in frac. È ancora l'antico frac tagliato e cucito dal sarto medesimo del «maresciallo delle lettere francesi»,⁸² ma che ora meno per l'uso che per il mutamento avvenuto nella persona di Maupassant ha perduto il lustro, si è imborsato e alle ginocchia ha buttato fuori due mammelle.

Maupassant stesso ha perduto il lustro e si è imborsato a simiglianza del suo frac; egli stesso ormai è un vecchio frac che se ne va in giro, lo sparato gualcito, due guanti ex bianchi pènduli dai polsini, gonfi e vuoti come mani di nefritico, e il testone sopra al colletto ridotto a fisarmonica dal peso, il testone che si va incartapestando, simile ai testoni attoniti che rigidi lo sguardo e il sorriso incontrovertibile se ne vanno oscillando sopra la folla dei carnevalisti di Nizza; simile ai testoni dei quattro scemi che se ne vanno in fila in mezzo alle messi intorno a Ile-Grande, nel racconto che Giuseppe Conrad imitò dai *contes* rurali dello stesso Maupassant.

Ma a noi che importa ormai il Maupassant rurale? che importa il Maupassant parigino? che importa il Maupassant salottiero? che importa lo stesso Maupassant «settantesco», benché il migliore di tutti questi, il meno bozzettista, il meno raccontino dal finale brillante?

Noi ora siamo qui per ascoltare l'*altro* Maupassant, il Maupassant che si nasconde dietro le borse del vecchio frac, dietro lo sparato gualcito e che parlerà con voce sempre più alta, sempre più squillante, e alla fine parlerà «in assoluto».

È un duetto sull'èsito del quale non sono consentiti dubbi.

Il gioco delle due voci è un pezzo che dura. Anche al tempo del Maupassant n. 1 e del suo maggior splendore – splendore da stagnola, splendore *toc* – risonava di tanto in tanto, anticipata, solitaria, incomprensibile ancora la voce che un giorno dovrà dominare. E in mezzo alle cose che narra Maupassant n. 1, in mezzo a *Les soeurs Rondoli*, a *Ce cochon de Morin*, a *Mon oncle Sosthène*, ad altri racconti dello stesso genere fatti più che altro su l'aneddoto e la trovatina, spicca di quando in quando la voce ben più acuta, ben più penetrante, ben più lungiportante del Maupassant n. 2, che con un tono

che a tutta prima sembra una voce in falsetto – *une voix de tête*⁸³ – narra le singolari, le altissime avventure che dall'intimo detta l'«inquilino nero», l'ispirato e terribile ospite del povero Guy: *Sur l'Eau*, *Le Horla*, e *Qui Sait?*, l'avventura questa più alta di tutte, un'avventura che supera i racconti straordinari di Poe, una avventura che lo stesso Nivasio Dolcemare sarebbe stato contento di «vedere» e di narrare. È con pieno diritto dunque che Maupassant ora può dire di sé: *Est deus in nobis*.

Esigente dio. Egli un primo tempo ispira, suggerisce, guida ma con certa quale discrezione così da lasciar credere a Maupassant che è sempre lui che pensa, che è sempre lui che inventa, che è sempre lui che scrive. Ma l'ospite dio diventa sempre più esigente e approfittando che come artista egli è ben più scaltro di Maupassant, come mente ben più forte, come fantasia ben più ispirata, si sostituisce a poco a poco interamente nell'opera a Maupassant e i racconti sopra citati come *Le Horla*, come *Sur l'Eau*, come *Qui Sait?* è lui che li detta con autorità e prepotenza all'ammollito e obbediente Maupassant. Ma che *boulevard!* ma che salotti del quartiere

Monceau! ma che fattorie della grassa Normandia! ma che *ronds-de-cuir* e puttanelle! ma che *maquereaux* e piccoli borghesi! ma che vita di tutti i giorni, brillante o amara, delusa o maialesca! Ben altro ci vuole! *Majora canamus*. Maupassant, lo scrittore *bien parisien*, l'Orfeo del boulevard e dell'alta borghesia, è diventato con anticipo di quarant'anni un praticante perfetto della «scrittura automatica».

L'esigente dio, l'inquilino nero non si contenta più di sostituirsi al Maupassant scrittore, comincia a sostituirsi al Maupassant uomo. Questi a poco a poco si lascia prendere la mano. Comincia a muoversi, a operare, a vivere *per conto dell'«altro»*. Il suo corpo diventa a mano a mano lo strumento, il veicolo, il mezzo di trasporto della volontà altrui. Maupassant non riesce a determinare ove egli stesso finisce e ove comincia l'altro. Se inizia una cosa, non è sicuro di portarla egli stesso a termine; se comincia un discorso, si aspetta che l'altro d'un tratto si metta a parlare per lui. Maupassant *passa al servizio dell'«altro»*.

Una sera (è l'anno 1889), mentre sta seduto al suo

tavolo di lavoro, Maupassant sente aprirsi l'uscio dello studio. Come mai? Francesco Tassart, il cameriere «fedele» ha ordine di non lasciar entrare nessuno mentre il padrone lavora. Maupassant si volta e vede la sua propria persona entrare nello studio, la vede venire a sedersi al tavolo di fronte a lui, poggiare la testa alla mano e *mettersi a dettare quello che lui scrive*. Non dicevamo noi qui sopra della scrittura automatica?

Il corpo di Maupassant, via via che si riempie della presenza dell'*altro*, si svuota di se stesso. Ma la presenza dell'altro *non riscalda*, e Maupassant ha freddo, ha sempre freddo, ha sempre più freddo.

Fin dove può arrivare l'amore fraterno? Ecco l'esempio singolarissimo di un fratello minore che sacrifica se stesso per dare una rappresentazione anticipata di quello che sta per capitare al suo fratello maggiore. Questa *nobile e tragica* rappresentazione, Hervé di Maupassant l'ha data a suo fratello Guy. Togliamo i particolari dal libro di Georges Normandy, *La fin de Guy de Maupassant*: «Anche Hervé era, come Guy, amante del movimento e degli esercizi muscolari. Giovanotto, gli

piaceva fare la lotta a Fécamp con gli scaricatori del porto. Sottufficiale in Africa, sfidava i migliori cavalieri e le migliori lame. (*Che famiglia poco intellettuale la famiglia Maupassant!*). Dopo alcune marachelle di gioventù, Hervé si stabilì nei pressi di Nizza, prese moglie e si dedicò alla cultura dei fiori».

Non si conosce altro di lui, se non l'«episodio» che segue:

Un giorno Hervé di Maupassant ebbe uno svenimento (la madre e il padre dicono «una insolazione» e Francesco Tassart aggiunge che il signor Hervé era rimasto a lavorare nudo la testa sotto il sole estivo). Poco tempo dopo, in sèguito a un accesso notturno di febbre calda, sua madre lo persuase di recarsi a Parigi «a prendere consiglio dal suo fratello maggiore». I medici prescrissero riposo e cambiamento d'aria e nessuno meglio di Guy era atto a trovare a Hervé una residenza adatta. Ma riposo e cambiamento d'aria i medici lo dissero alla madre: a Guy fecero sapere che suo fratello andava rinchiuso in una clinica per malattie nervose. Guy andò a ricevere l'inquietante viaggiatore alla stazione. Fecero colazione assieme. Hervé era di ottimo umore. Nel pomeriggio Guy accompagnò Hervé a visitare la villa di un amico, «per vedere se il sito e l'abitazione erano di suo gradimento». Disse Guy a Hervé: «Avvicinati alla finestra, guarda che

bel panorama». Mentre Hervé si avvicina senza sospetto, il medico fa cenno a Guy di andarsene zitto zitto. Quando il malato si volta e fa per seguire suo fratello, due infermieri forzuti come gli scaricatori del porto di Fécamp con i quali da giovanotto gli piaceva far la lotta, saltano fuori non si sa di dove, ma non riescono a impedirgli di passare il braccio attraverso la porta e urlare: «Guy!... Miserabile! Mi fai rinchiudere in manicomio!... Ma il pazzo sei tu, mi ascolti? Sei tu il pazzo della famiglia!». Un anno dopo, nel novembre del 1890, primo anniversario della morte di Hervé, il «pazzo della famiglia» si reca nel dipartimento del Rodano sulla tomba del fratello, ma è incerto se ci è venuto spontaneamente oppure guidato dall'«altro». Comunque, la morte di suo fratello egli comincia a considerarla come la sua propria morte, la tomba di Hervé come la sua propria tomba.

L'inquilino nero è sempre più esigente. Costui ora vuole parlare addirittura per bocca di Maupassant, e in questa gara, in questa alternativa, in questo «dubbio» fra i due parlatori la parola di Maupassant si coagula, si raggruma, non riesce più a dire quello che vorrebbe dire: dice talvolta quello che non vorrebbe dire, che non si è sognata di dire: è costretta a dire quello che l'«altro» vuole dire.

Il 1 gennaio 1892 Maupassant è a Cannes. Un anno nuovo comincia e Maupassant, fedele al suo provato bonfigliolismo,⁸⁴ passerà come ogni anno questo

giorno augurale presso sua madre. Per un certo lato Maupassant sarebbe un ottimo candidato al premio Motta.⁸⁵ Questa volta una ragione anche più grave costringe Maupassant e non derogare.⁸⁶ Maupassant si alza alle sette e il «fedele» Tassart apre le cortine della camera da letto al magnifico sole della Riviera. La giornata è straordinariamente chiara, ma un anello di nebbia circonda Maupassant: un anello di nebbia «personale». Maupassant comincia a farsi la barba ma l'«altro» ogni tanto gli devia la mano, e il radersi davvero dev'essere ben ardua operazione in uno nel quale coabitano due diverse volontà e al tempo in cui il rasoio meccanico non era ancora inventato.

O Rex Gillette! ben ha fatto il destino a darti il nome di re, ma la vista storica degli uomini opera troppo di lontano e questi ciechi ancora non sanno il profondo mutamento che il rasoio meccanico ha portato nella vita fisica e nella vita psichica dell'umanità.⁸⁷ Le lettere recapitate dal postino giacciono sventrate sulla tavola. Maupassant butta un occhio distratto sulle varie forme di scrittura, e annoiato della monotonia calendariesca

della vita mormora: «Augurii... nient'altro che augurii». Anche i due marinai del *Bel Ami* vengono a fare gli augurii al padrone, e gli augurii dei suoi compagni di mare Maupassant sembra gradirli più di quelli dei *gendelettres*.⁸⁸ Ma il «padrone» è affranto: i due marinai non sanno che il «padrone» è molestato dalla turbolenta presenza dell'«altro», e che mentre loro gli fanno gli augurii di buon anno, egli dà ascolto al suggerimento di rimanersene a casa. È una ragione più grave però... A dispetto del nero inquilino, Maupassant alle dieci si decide. Dice a Tassart: «Andiamo. Se mia madre non mi vede, mi crederà malato».

Pranzo di capodanno alla villa di Ravenelles. Sedevano intorno alla signora Maupassant e al suo grandomo di figlio la vedova di Hervé, la signora d'Harnois zia di Guy e il dottor Balestre, medico della signora Maupassant. Piccola riunione alimentare, gradevole e animata. Maupassant è di umore ottimo e conversante. Racconta una storia, come egli solo... Dice: «È uno degli avvenimenti più importanti della mia vita, ma non

mi riuscì inaspettato perché fui avvertito da una *pillola*...». *Una pillola*...

La parola «pillola» rimane sospesa nell'aria, solitaria, unica: nessuno può dire di non vederla, nessuno può dire di non udirla risonare.

I commensali sono rimasti con la forchetta in aria. Si guardano l'un l'altro. Avvertito da una *pillola*? Maupassant s'è fatto tutto rosso. Quella parola inaspettata, quella parola assurda non l'ha detta lui: l'ha detta l'«altro». Ma come spiegare a sua madre, come spiegare a sua zia, a sua cognata, al dottor Balestre, come spiegare che lui *non è solo*, che dentro di lui vive un altro individuo, invisibile ma volontario e prepotente, il quale ogni tanto gli fa dire delle cose che lui... Maupassant chinò la testa sul piatto e il pasto continuò a stento, in silenzio.

Mentre Maupassant comunicava ai commensali esterrefatti che dell'avvento di uno degli avvenimenti più importanti della sua vita egli era stato avvertito *da una pillola*, Nivasio Dolcemare aveva esattamente un anno e quattro mesi essendo nato il 25 agosto 1891, né

era in condizione dunque di apprezzare questa comunicazione come essa merita; ma la conobbe di poi e l'apprezzò, perché la comunicazione data il 1 gennaio 1892 da Guy de Maupassant ai suoi familiari durante il pranzo di capodanno, è uno dei fatti che s'incidono con lettere immortali nella memoria del mondo e non si dimenticano più. Ma quale dei quattro commensali, compresa la madre di Guy che pure ci teneva tanto alla fama letteraria di suo figlio, quale dei quattro commensali si accorse che la parola «pillola» era il segnale di un Maupassant nuovo, di un Maupassant diverso, il solo che abbia veramente diritto al titolo di «grande scrittore»? Bisognava aspettare che Nivasio Dolcemare uscisse dall'infanzia, traversasse l'età matura, entrasse in quella maggiore infanzia che in certi uomini eccezionalmente ventilati di poesia precede l'ingresso nella massima infanzia della morte, per...

All'«altro» ora non basta più essersi insinuato (*glissé*) dentro la testa dello scrittore e suggerirgli quello che deve scrivere: vuole farsi padrone anche dello strumento materiale dello scrittore, la mano, e la scrittura

di Maupassant, tirata a dritta e a manca da due diverse volontà, si piega e contorce come la scrittura del sismografo che registra un terremoto lontano. Un terremoto infatti, un terremoto è entrato nel corpo di Guy de Maupassant, in quel corpo troppo stretto, troppo pieno di carne ancora malgrado il progressivo dimagrimento, per capirlo tutto e dare spazio necessario alla sua vita capricciosa, movimentatissima, geniale.

A fine di mettere a fuoco la situazione di Maupassant in questo momento particolarmente critico della sua vita e chiarire la sua lotta fastidiosa in principio, poi angosciata, infine impotente con l'«altro», si confronti la situazione di Maupassant con quella del dottor Jekyll allorché questi non riesce più a regolare le sue trasformazioni in mister Hyde e i successivi ritorni nella persona del dottor Jekyll, ma si lascia prendere la mano dalla personalità di mister Hyde.

Cade un fatto in questo punto della vita di Maupassant che ci dà a pensare che una volta, almeno una volta, Maupassant riuscì a venire a patti con l'«altro».

Nell'agosto del 1891 Maupassant arriva a Champelles-Bains nei pressi di Ginevra, per una cura in quello Stabilimento Idroterapico. Ivi incontra il suo amico

dottor Cazalis, che come poeta firma Jean Lahor, e mostrandogli una borsa di pelle che regge sotto il braccio, gli dice: «Sa che cosa c'è dentro questa borsa? Le prime cinquanta cartelle del mio nuovo romanzo: *L'Angélus*. È più di un anno che non riesco a scrivere una riga. Se fra tre mesi il libro non è finito, io mi sparo. Vuole che le racconti il mio nuovo romanzo?».

A una simile proposta, fatta in qualunque altra circostanza e da qualunque altro autore, Nivasio Dolcemare avrebbe opposto un netto diniego, lui così pudico che non sa capire come si possa ascoltare una lettura a voce alta né tanto meno farla; lui che considera la lettura, e specie di un romanzo, ossia di sentimenti scritti, come operazione gelosissima da fare in solitudine e di nascosto. Ma la lettura fatta da Maupassant delle prime cinquanta cartelle del suo ultimo romanzo e la successiva narrazione della parte non ancora scritta, sono una testimonianza troppo importante di questa parte decisiva della vita di Maupassant, onde Nivasio Dolcemare, vincendo la sua ripugnanza per l'ascoltar letture, si mette terzo ma invisibile questa sera tra il dottor Cazalis e sua moglie, nel salottino del piccolo chalet che costoro occupano nel parco dello Stabilimento Idroterapico.

Maupassant comincia a leggere, poi a narrare:

«È la storia di una donna che sta per essere madre, e

che suo marito, soldato, ha dovuto abbandonare sola nella loro casa di campagna, durante l'Annata Terribile. È una notte d'inverno, la notte di Natale. I Prussiani invadono la casa e poiché la donna tenta opporsi, la rinchiodono in una stalla dopo averla malmenata e anche ferita; e sulla paglia, mentre lontano rintoccano le campane della chiesa, essa, come altre volte laggiù a Betlemme la Vergine Maria, mette al mondo un bambino. Ma quale bambino! un bambino ferito, storpiato per sempre dalla percossa toccata alla madre, una creatura che non camminerà mai, che non sarà mai simile agli altri uomini. Gli anni passano sull'infelice senza portargli la guarigione, ma affinando il suo animo all'amore tenerissimo della madre, come per renderlo anche più sensibile al dolore. Cristo è forse venuto al mondo per portarci la felicità?... Il bimbo diventa un giovanotto, s'innamora di una fanciulla, ma né lui potrà mai confessare il suo amore a lei, né lei potrà mai amare lui. È il fratello maggiore di lui che essa ama, un giovanotto valido e bello, e questi due giovani, inconsapevolmente,

danno all'infelice lo spettacolo crudele della loro felicità. "Coraggio, amor mio," dice allo storpio sua madre cullandolo come un bambino, "ti porterò in paesi lontani e bellissimi, ti leggerò le storie più meravigliose, e dimenticherai, e anche tu sarai felice, lo voglio, lo voglio...". L'infelice scrollava il capo. Madre e figlio partono per i paesi lontani e bellissimi, ma sempre e dappertutto egli avrà davanti agli occhi fino all'ultimo giorno della sua vita, la cara immagine della fanciulla amata e che lui amare non può...». Maupassant ha terminato. Piange. Piange la signora Cazalis, piange il dottor Cazalis. Perché non dirlo? Piange anche Nivasio Dolcemare, invisibile ma presente. Le lacrime sono come la tosse, come lo starnuto, sono come quel fatal rumore che quando involontariamente sfuggì a quel gentiluomo in presenza di una dama ed egli cercò di camuffarlo strisciando la sedia sul pavimento, essa bonariamente gli disse: «Non confondetevi, amico mio, una nota come quella non la ritroverete più». Ma non il pianto è il fatto notevole nella lettura e nella narrazione di *L'Angélu*s, sibbene il fatto che durante la lettura e la

successiva narrazione che assieme furono lunghissime perché durarono più di due ore, non una volta Maupassant fu interrotto né tanto meno deviato dall'«altro»... Non perché l'«altro», durante il soggiorno a Champelles-Bains, avesse rinunciato a impadronirsi degli atti e della mente di Maupassant e si fosse risolto a lasciarlo in pace – tanto vero che la notte, nello Stabilimento Idroterapico, l'«altro» costringeva Maupassant ad alzarsi dal letto e a entrare nudo nelle camere abitate da donne maritate o nubili tentando di violarle, con grande scandalo e delle donne medesime e del signor Glatz direttore dello Stabilimento Idroterapico – ma perché in osservanza del patto stabilito, Maupassant aveva acquistato il diritto mediante la lettura integrale e la narrazione de *L'Angélus* e il pianto di sfogo, di dare fuori liberamente e di interamente scaricarsi del *vieil-homme* che ancora era in lui, del «primo» Maupassant, del Maupassant «deamicisiano». E le lacrime che Maupassant versò alla fine del suo racconto non erano sul dolore del mutilato delle gambe che ama e amare non può, ma erano

le lacrime di addio con che il nuovo Maupassant salutava il vecchio Maupassant che se ne andava per sempre.

Diciamolo subito: l'«altro» non è generoso. Egli ha consentito a non intervenire mentre Maupassant si scaricava del *vieil-homme*, ma disposto non è a mostrarsi altrettanto arrendevole in altre circostanze. In questo caso del resto la generosità sarebbe fuori proposito. Si chiede forse generosità a un generale nel momento in cui sta per decidersi la sorte della battaglia? L'«altro», ormai, ha questa sola idea in testa: vincere. Anche contro la madre di Maupassant?... Soprattutto contro la madre. Ricordiamoci che la madre di Maupassant è in certo senso anche il padrone di Maupassant, e che l'«altro» non potrà diventare a sua volta padrone di Maupassant se prima non avrà tolto di mezzo il padrone precedente. Maupassant ignorava la determinazione di «non generosità» da parte dell'«altro», e quella sera egli partì per Nizza *leggero di preoccupazioni*. Quello che fu l'*ultima cena* di Maupassant con sua madre, lasciamolo raccontare alla madre stessa:

«Solo più tardi, a tavola, mentre stavamo cenando uno di fronte all'altro, io mi avvidi che mio figlio farneticava. Malgrado le mie preghiere, malgrado le mie lacrime, Guy, invece di coricarsi, volle ritornarsene subito a Cannes... Rinchiusa io, inchiodata qui dalla malattia:

"Non partire, figlio mio!" gli gridai. "Non partire!".

Mi aggrappai ai suoi panni, lo supplicai, trascinai ai suoi piedi la mia impotente vecchiezza. Invano. Egli seguiva la sua visione ostinata. E io vidi immergersi nella notte, esaltato, pazzo, farneticante, diretto non si sa dove, il mio povero figliolo». Disse, e con quanto calore drammatico e retorico, colei che degnamente alcuni anni dopo doveva ricevere Eleonora Duse: «Egli seguiva la sua visione ostinata», ma non è esatto. Maupassant pensava che quella sera, e per deferenza a sua madre, l'«altro» se ne sarebbe stato cheto e lo avrebbe lasciato in pace. Ma indi a poco dové ricredersi. Anche in presenza della vecchia signora – anche in quella cena *en tête-à-tête* fra madre e figlio che era facile prevedere come l'ultima, l'«altro» cominciò a combinarne delle sue. A principio Maupassant cercò di voltare la cosa allo scherzo e si lusingò di «farla franca». Ma l'«altro»

perseverava. Interveniva inopinatamente, nei momenti più inaspettati e inopportuni manovrava lo scambio dei binari. La vecchia signora sgranò gli occhi esorbitati anche allo stato di riposo,⁸⁹ si mise in sospetto. Ella intuì probabilmente che lei e suo figlio non erano più soli, ma che *erano in tre*. Davanti a quello sguardo che interroga e già mostra di sapere, Maupassant si vide perduto. Fu allora che egli si determinò a partire: per vergogna, per paura delle cose «anche peggiori» che l'«altro» poteva fare da un momento all'altro in presenza di sua madre. E con tutta la confidenza che egli aveva con sua madre – abbiamo veduto quali parole egli usava talvolta con lei, la sua risoluzione fu irremovibile, e...

Un giovane napoletano, che frequentava in qualità di fidanzato una famiglia di costumi molto severi, una sera si determinò a condurvi un suo amico carissimo, ma famoso per la sua licenza di linguaggio, dopo averne avuto tassativa assicurazione che avrebbe tenuto la lingua a freno. Per un po' la serata andò liscia, ma avendo l'amico cominciato a narrare non so quale aneddoto intorno a un biscotto inzuppato nel caffelatte che lasciava intravedere una qualche analogia oscena, il fidanzato balzò su come un matto, afferrò il narratore per un braccio e lo trascinò fuori

del salotto, sotto gli sguardi esterrefatti della fidanzata e di tutta la famiglia.

Intorno al suicidio come ultimo mezzo di uscita e più sicuro, cfr. *La Morte dell'Ingegnere* (Alberto Savinio: «Achille Innamorato», p. 141). Perseguitato dalla malignità della sorte e dalla malvagità degli uomini, Caterino comincia ad amare se stesso come una madre ama il suo figliolo, e come madre di se stesso Caterino uccide se stesso, ossia rinchiude se stesso in questo asilo di tutti più sicuro che è la morte.⁹⁰ Questo mezzo di uscita, anche Maupassant delibera di metterlo in atto. Il lato più difficile di questo mezzo è la riuscita dello sdoppiamento, ma come testimoniano vari racconti di Maupassant e soprattutto il racconto intitolato *Lui*, l'arte dello sdoppiamento non ha segreti per lui. Sfuggito all'ultima cena con sua madre, Maupassant fa ritorno alla sua casa di Cannes e quella notte medesima, a ora molto tarda, il «fedele» Tassart è svegliato di soprassalto da una detonazione che rimbomba in tutta la casa. Al «fedele» Tassart che gl'irrompe in camera in berretta da notte e reggendosi le mutande con le mani,

Maupassant, ritto davanti al letto, è molto contento di poter raccontare la cosa straordinaria che gli è capitata.

«Sono invulnerabile!» grida Maupassant, e nella sua voce trapela la profonda gioia di uno che scopre d'un tratto che è immortale.⁹¹ «Mi sono tirato poco fa un colpo di rivoltella alla tempia, e sono incolume. Non ci credi? To', guarda».

Maupassant poggia novamente la canna alla tempia e preme il grilletto: detonazione da rovesciare i muri, ma l'«immortale» Maupassant continua a starsene ritto davanti al letto e sorridente.

«Ci credi ora? *Nulla ormai può farmi nulla*. Potrei tagliarmi la gola e il sangue non scorrerebbe».⁹²

Maupassant passa senza por tempo in mezzo dalla teoria alla pratica, afferra sulla tavola un tagliacarte di metallo in forma di pugnale, si colpisce alla gola per una dimostrazione d'invulnerabilità anche all'arma bianca, ma l'esperimento lo smentisce: il sangue schizza fuori a getto, poi viene giù a fiotti sul colletto, sulla cravatta, sul panciotto.

Per ridurre la furia di Maupassant, il «fedele» Tassart dovette chiamare in aiuto Bernardo e Raimondo, i due marinai del *Bel Ami* che galleggiava attraccato al molo

di fronte alla casa; e anche gli sforzi riuniti dei tre uomini sarebbero stati insufficienti, se uno dei tre, Raimondo, non fosse quell'eroe che era. Un poco più tardi arrivò anche il dottor Valcourt, che lavò la ferita e la suturò.

Questo è l'ultimo tentativo di ribellione. Fallito, Maupassant si rassegna. Si abbandona alla sorte. Per meglio dire si abbandona alla volontà dell'«altro». Sente che costui ormai è il più forte e che competere con lui non è possibile. Del resto la sua disfatta non è più un segreto per nessuno. Ormai la conoscono tutti. Anche se Maupassant s'impuntasse a volerne dubitare, è il terzo giorno oggi che nel giornale che il «fedele» Tassart gli porta ogni mattina assieme con il caffelatte, egli può leggere in prima pagina, e una volta accanto a una sua fotografia collocata bene in vista, che «Monsieur Guy de Maupassant è irrimediabilmente pazzo». Anche a non credere ai giornali...

Maupassant china la testa. Dice di sì. Si prepara a partire. A non fare più resistenza sulla soglia. A entrare deliberatamente nella pazzia. Si prepara a *constituirsì*. Perché Maupassant, in questa svolta della sua vita, viene a trovarsi nello stesso stato d'animo di Rascòlnikov: di

Rascòlnikov stanco, esausto, impotente a lottare più oltre col delitto: di Rascòlnikov che si costituisce a Porfirio.

Maupassant si risolve a questo passo anche per una ragione sentimentale: per una ragione di famiglia – lui che da buon francese, da buon borghese, sente così profondamente i doveri e le convenienze familiari. Guy non ha dimenticato le parole di suo fratello: «Sei tu il pazzo della famiglia». Guy deve una riparazione a Hervé per il tiro che gli ha fatto. È un debito che Guy ha contratto col suo fratello minore. Egli andrà dunque a ritrovare Hervé. Si ritroveranno nelle casette oscure, ma sicure e comode della pazzia e della morte. Riconciliazione e ritorno all'amore fraterno, agli affetti infantili. Quale maggiore felicità? Quale felicità più pura? Più tardi anche la mamma verrà a trovarli, si unirà a loro per sempre – perché è inutile nascondere, anche la mamma è pazzo.⁹³ Che più? Più tardi anche papà verrà a trovarli e dopo tanto si riunirà alla famiglia, perché anche papà è pazzo. Quale papà? Non Flaubert il papà

«speciale» e «letterario» di Guy che è un ercole dell'antipazzia, ma il suo vero papà: Gustavo di Maupassant. E così Maupassant, prima di entrare definitivamente nella pazzia, si riconcilia con la natura, mette a posto anche questa spinosa quistione della sua paternità, ritrova il suo vero padre.

La sua partenza dal mondo dei più – diciamo meglio da quel mondo dozzinale che aveva accolto il Maupassant scrittore mondano⁹⁴ e lo aveva innalzato alla fama del grande scrittore, il Maupassant «numero due» e poeta altissimo⁹⁵ della pazzia la prepara con la meticolosità di un vecchio danaroso e saggio che nel suo testamento olografo non dimentica né gli eredi più lontani né il minimo particolare. Poiché l'infermiere spedito da Parigi è arrivato a Cannes, non c'è più motivo di differire la partenza. Prima di allontanarsi definitivamente da quel mare che la leggenda malpassantiana chiama l'*amato mare*, gli accompagnatori di Maupassant pensano che nel tono generale del quadro ci starebbe benissimo anche l'ultimo addio di Maupassant al *Bel Ami*. Il panfilo che Maupassant ha potuto comprare

con i suoi diritti d'autore e al quale ha dato il nome del suo personaggio prediletto,⁹⁶ si culla alla brezza marina e la sua prua affilata dice di sì con ostinata ma elegante insistenza. *Maupassant è già vestito da viaggiatore dell'ultimo viaggio*, e circondato dai suoi accompagnatori come un assassino dai poliziotti, avanza sul molo. A Cannes, anche in pieno gennaio, la temperatura non è mai tale da doverla affrontare con materassi sulle spalle e termogeni sul petto. Non è per freddo dunque che Maupassant, per freddoloso che sia, ha indossato quel cappottone chiuso fin sotto il mento e lungo fino ai piedi, ma per nascondere... Maupassant è già vestito da viaggiatore dell'ultimo viaggio, cioè a dire che Maupassant ha sostituito le sue celebri camicie che Parigi lavava e Londra stirava, con una camicia di forza. La piccola compagnia si ferma. Maupassant guarda la nave leggera, sorella dei gabbiani e dei levrieri bianchi. La guarda *senza interesse speciale*. La guarda con lo sguardo medesimo – con lo stesso sguardo distratto,⁹⁷ con lo stesso sguardo assente con che guarda quell'altra piccola nave attraccata accanto al *Bel Ami* e nella quale lord X. culla i suoi

ozii; con lo stesso sguardo con che guarda quella barca laggiù, e l'orizzonte, e il cielo; tutte cose senza senso ormai.

Delusi dal fallimento dell'effetto ripromesso, gli accompagnatori *rebroussent chemin*, stanno per infilare la stradetta che sale alla stazione; e allora soltanto, nel punto in cui è per chiudersi l'ultima possibilità di sguardo al mare, Maupassant volta a metà la testa, ma senza voltare assieme il busto, e guarda il *Bel Ami*... Non ha detto parola: né ora, né prima, né dirà di poi. Occhiata breve. Ha riconosciuto la «sua» nave? Non si sa. Maupassant è insonnolito. È come i bambini che hanno fatto tardi la sera e non ce la fanno più a reggere quel gran peso di sonno. Ben altro egli ha per la testa che indugiare sulle cose del passato. Quel sonno che egli mostra esternamente, è la contropartita del suo risveglio interiore. Si va rischiarendo l'altra faccia della luna: quella che finora non aveva visto luce. D'un tratto, in quel profondo insonnimento, Maupassant ha la rivelazione del suo nome: del «significato» del suo nome. Finora Maupassant non aveva capito, non aveva pensato

al significato del proprio nome. E ora, all'improvviso, egli scopre che Maupassant è Mauvais-Passant. Scopre che Maupassant è il Mal Passante. Come stupire ormai?... Per analogia, e poiché l'uomo, questo nemico della solitudine, è sempre occupato a cercarsi degli antenati, dei collaterali, dei parenti, dei compagni,⁹⁸ Maupassant scopre che Mallarmé⁹⁹ è il Male Armato, e per anticipazione scopre anche il titolo che un giorno Apollinaire darà a se stesso: Le Mal-Aimé.¹⁰⁰ Tutti compagni ormai. Ecco stabilita la grande parentela. Per completare il suo aspetto di viaggiatore dell'ultimo viaggio, Maupassant si lascia anche crescere la barba, e da tipo «secondo Impero» passa all'anticipato tipo del *poilu*. Una sciarpa abbondante avvolta fin sotto il naso, nasconde la ferita del tagliacarte.

Maria Teresa Luigia di Savoia Carignano, principessa di Lamballe, prima di vedere la sua bella testa spiccata dal busto e portata in giro intorno alla prigione del Tempio in cima a una picca alta sulla testa dei sanculotti, consumava una vita facile e lieta in una palazzina circondata da un vasto giardino e sita al numero 17 della via Berton, a Passy, nelle adiacenze di quella via Renouart nella quale visse e terribilmente lavorò Balzac e più tardi

dimorò e disegnò le sue poesie Guglielmo Apollinaire. In questa medesima palazzina, trasformata dal dottor Blanche in asilo per i malati di malattie nervose, Maupassant entra il 7 gennaio 1892, a fine di portare a termine il trapasso da «lui» nell'«altro».

La vita di Maupassant ormai è inenarrabile.

Qualche tentativo in principio dell'ostinato *vieil-homme* a volersi liberare ancora dell'«altro», che lui, nella sua coscienza sempre più oscura ed evanescente, chiama «il diavolo». *Maupassant vuole che l'uscio della sua camera rimanga aperto notte e giorno, perchè il diavolo se ne vada.* Qualche reminiscenza dell'infanzia. *Dopo una notte insonne, Maupassant chiede un prete per confessarsi*, ma questa richiesta è appena formulata, che sotto l'intervento del suo anticlericalismo di adulto, *Maupassant grida che non vuole preti.*

La sua nuova personalità si delinea sempre più chiaramente. *Ascolta delle voci. Si pone presso il muro e parla sottovoce, poi tace e ascolta le risposte.*

Si compie il perfezionamento. Maupassant comincia a vedere quello che gli altri non vedono, quello che egli stesso non vedrebbe se fosse rimasto il Maupassant di prima. *Fissa attentamente il pavimento, «vede brulicare degli*

insetti che lanciano a grande distanza getti di morfina».

Comincia a comunicare con i morti. *Parla con Flaubert e con suo fratello Hervé.* Ma sono conversazioni rudimentali ed egli le vuole organizzare meglio. *Ha scritto a Leone XIII suggerendogli la costruzione di tombe di lusso entro le quali una corrente di acqua ora calda ora fredda laverà e conserverà i corpi. Una finestrella aperta al sommo del mausoleo consentirà di conversare col defunto.*

Illuminazioni surreali lampeggiano nella sua mente. *«Mi ascolti, Imperatore? Troppi delitti funestano il nostro tempo».*

Residui familiari e conviviali gli pendono ancora dalla testa come ragnatele dal soffitto. *Il 31 gennaio ordina un pranzo per quattro: sua madre, sua cognata, sua nipote, suo fratello... Ma costoro stanno nel corridoio e non riescono a trovare l'uscio per entrare.*

Intorno alla stessa data, Maupassant scopre la vera natura dei diavoli. *«Soltanto i diavoli sono eterni».* Precorre Freud e parafrasa Nietzsche. *«Gesù Cristo si è giaciuto con mia madre: io sono figlio di Dio».*

Ma non è contento di «suo padre». *«Dio! Sei il più crudele degli dèi! Ti proibisco di parlare! Non sei che un imbecille!»*.

La vista gli si allunga prodigiosamente, e *senza difficoltà, senza spostarsi dalla sua camera, egli vede dei paesaggi bellissimi della Russia e dell'Africa*. Inconsapevolmente, Maupassant inventa con qualche anno di anticipo la tecnica letteraria di Raymond Roussel.

Acquista la coscienza dei tesori che nasconde dentro di sé, e *per timore di perderli si ostina a non andare di corpo*.

Gira carponi nella sua camera e lecca i muri: lontana e ironica risposta a quella fama di uomo taurino di cui ha orgogliosamente goduto in gioventù.

Ultimo e sfolgorante chiarore del *vieil-homme*. Albert Cahen viene a trovarlo. Maupassant d'un tratto gli dice: *«Vattene via in fretta. Tra poco non sarò più io»*. Appena uscito Cahen, Maupassant suona perché gli portino la camicia di forza, come chi dicesse: «Cameriere, una birra».

Il 18 febbraio, Maupassant annuncia solennemente: *«Maupassant è morto»*.¹⁰¹

NOTE

¹ Questo commento alla epigrafe di Nietzsche non è né uno scherzo né un paradosso. In un paese irrigidito nella serietà come l'Italia, il dubbio non mi abbandona mai che le mie parole serie possano essere scambiate per scherzi, i miei scherzi per parole serie. Non scherzo affatto quando dico che la definizione di Nietzsche illumina effettivamente la figura di Maupassant. E aggiungo: la illumina per assurdo. La illumina tanto meglio, in quanto non si sa quello che Nietzsche abbia voluto dire dando del «romano» a Maupassant – e forse non ha voluto dire niente, come spesso accade a Nietzsche. Ma posso sperare di farmi capire dal lettore, se gli dico che si dice di più *non dicendo niente*? L'assurda, l'inane definizione di Nietzsche attira «di scatto» l'attenzione sulla figura di Maupassant, molto meglio che una definizione giusta – una definizione *profonda*. Io preferisco i film di cui non conosco la lingua. Anche il canto è più bello in una lingua sconosciuta. Tanto vero che da

trentacinque anni sono che per la prima e l'ultima volta io lessi *Ecce Homo*, la definizione di Maupassant mi è sempre rimasta ferma e chiara nella mente; né so da quel tempo pensare Maupassant e non pensare assieme: «un vero Romano». Più giovane e inesperto, cercavo la spiegazione di questa definizione. Più vecchio ed esperto, ora non la cerco più. E tanto più questa definizione mi riesce chiara, forte, esplicativa.

² Eraclito a dir vero voleva che dalle gare fosse scacciato a frustate anche Omero, ma per quello che è di Omero, Nivasio Dolcemare è d'accordo col «primo» Eraclito, ossia con l'Eraclito non emendato ancora e perfezionato dal suo soggiorno dentro l'ospitale persona di Nivasio Dolcemare.

³ Soprattutto dopo l'uso sconcio che ne è stato fatto nei nostri tempi.

⁴ Ed era nato quarantatre anni prima, il 5 agosto 1850. Dove?... «Ufficialmente» Guy de Maupassant

venne al mondo nel Castello di Miromesnil, sontuoso edificio del 17° sec, fiancheggiato di torri, sormontato da un alto tetto alla Mansard, aperto di nove larghe finestre sulla facciata e preceduto da un giardino all'italiana; ma veramente egli nacque a Fécamp, nella via Sous-le-Bois, che oggi si chiama quai Guy-de-Maupassant e avenue Jean-Lorrain. I genitori di Guy, a somiglianza di coloro che nel proprio alloggio hanno la stanza per tutti i giorni e il «salotto bono», avevano la casa «ove si nasce veramente» e la casa «ove si nasce ufficialmente». Il Castello di Miromesnil fu preso in affitto dai Maupassant poco tempo dopo la nascita di Guy, perché la signora Maupassant *«ne voulait que son noble enfant fût officiellement né ni dans une maison bourgeoise, commandant une ancienne sauriserie, ni surtout "dans une ville de commerce et de sauteurs", parmi lesquels son frère, Alfred Le Poittevin, s'était si tragiquement et si stérilement consumé malgré ses dons exceptionnels, avant de mourir deux ans plus tôt»*.

Alfred Le Poittevin, fratello della signora Maupassant e zio di Guy, era una specie di genio della provincia, diventato in ultimo una vittima della provincia, un martire della provincia. Mai come

al tempo del «naturalismo» la provincia è stata così studiata, così notomizzata e innalzata a dignità di personaggio. Meritatamente. La letteratura francese può facilmente dividersi in parigina e provinciale, a immagine della stessa divisione geografica della Francia, nella quale tutto ciò che non è parigino è provinciale. Ripetutamente notata l'affinità tra Alfred Le Poittevin e Guy de Maupassant: tra zio e nipote. Ripetutamente rappresentato Guy de Maupassant come la continuazione «riuscita» di Alfred Le Poittevin. L'ambiziosa Laura di Maupassant, madre di Guy, voleva a ogni costo un uomo illustre in famiglia. Fallita la grandezza del fratello, essa «puntò» (a maggior ragione) sulla grandezza del proprio figlio (e primogenito). Lo allevò col preciso scopo di farne un uomo illustre, un «grande scrittore», e con la paura di non riuscirvi. E affida il suo Guy a un «tecnico» della grandezza letteraria: a Flaubert. Fenomeno frequente di «ambizione trasferita». Un nostro amico, E. G., ingegnere e costruttore di grandi possibilità e di ottima fama, sognava da ragazzo di diventare artista: non essendoci riuscito, egli ha trasferito il suo sogno nel suo fratello più giovane, Enrico, e lo incoraggia, lo incita, lo aiuta a diventare quell'artista che egli stesso non è riuscito a essere. Essere «in un altro» quello che noi stessi non possiamo essere. Si spiegano così anche alcuni straordinari casi di «dedizione»: di Eckermann a Goethe, per esempio.

⁵ «Il a le faciès d'un petit taureau breton» diceva Flaubert del giovane Maupassant. «Maupassant avait l'air d'un taureau triste» diceva Ippolito Taine di Maupassant uomo maturo. «Maupassant est né en août et mort en juillet, occupant et quittant la terre peu après l'instant où le Taureau emplit le ciel» dice di Maupassant Paul Morand in *La Vie de Maupassant*. E continuando in questa parafrasi taurina: «Littérairement il n'a vécu que quinze ans, l'âge moyen d'un taureau. Il avait la force de la tête, des épaules, le regard fier, le nez court, le cou charnu, la poitrine large, le poil luisant du taureau. C'était un taureau à face humaine, couvert d'écriture, comme ses frères de Khorsabad qui portent des inscriptions jusque sur les jambes, jusque dans la barbe bouclée. Croissant et multipliant dans toutes les directions, il n'a vécu que pour engendrer. Il n'a mugi que du besoin de sa mère et du désir d'amour. Il n'a pas aimé une femme, mais toutes, les servant impérieusement, comme un étalon qui, dès que la vache est pleine, en a horreur. Il a eu ses années de pâturage, ses années de procréation, et, larde de coups de seringue de Pravaz

comme d'autant de banderilles, son heure de mise à mort».

⁶ Unico ricordo «storico» della famiglia Maupassant è questo: «Un'antenata di Guy e amante di Lauzun, che essa seguì in Corsica durante la campagna del 1768, orgogliosamente diceva: "Credete forse che soltanto nel parto noi donne sappiamo mettere la nostra vita a repentaglio?"».

⁷ A tanti anni dall'età delle pene corporali, sorprende come una incredibile mostruosità che le nostre orecchie possano essere usate da altri a modo di anse, ossia come un doppio manico della nostra testa. («Manico della pancia» chiamano in alcune parti d'Italia un'altra parte del corpo umano; con che il popolo italiano mostra di saper essere talvolta di molto spiritoso. Aggiungo che quando il popolo italiano dice di uno che lo vorrebbe vedere «nudo con le mani in tasca», dimostra di saper essere non solo spiritoso, ma anche «metafisicamente» spiritoso; nel che appare una certa affinità tra

l'esprit italiano e *l'esprit* inglese. Qualcuno forse vorrà sapere perché io ho scritto *esprit* e non spirito, al che io rispondo che a me qui sopra abbisognava il significato di *esprit*, che è diverso da quello di spirito. Per colpa della nostra posizione geografica; per colpa di lunghi anni di modestia intellettuale e per colpa soprattutto del persistente pregiudizio della lingua letteraria, la lingua italiana è rimasta alquanto in ritardo di fronte al costante fluire di nuove cose da nominare e di nuovi sentimenti da esprimere; è naturale dunque che ogni scrittore italiano che non voglia chiudersi dentro frontiere intellettuali strettamente nazionali, faccia uso di vocaboli stranieri ogni volta che il vocabolo italiano manca. Si tratta di preparare l'Europa futura con ogni mezzo, principalissimo il mezzo letterario). A dispetto del nostro stupore, resta a dire a onor del vero che tra le varie parti del capo le orecchie hanno un carattere prettamente passivo, a differenza del naso che, lui, ha carattere prepotentemente attivo e anzi pugnace. Quando la cieca Maria Teresa Paradies riacquistò la vista per merito di Guglielmo Mesmer, al primo vedere che essa

fece del naso del suo sanatore, sentì tale spavento che fu in procinto di morire di paura.

⁸ Di Wells «scrittore mediocre» sentiamo il dovere di dire questo: egli è autore di una *Breve Storia del Mondo*, un libro nel quale in poco più di trecento pagine è riassunta la storia del nostro pianeta, dalla sua formazione geologica fino alle conferenze generate dalla pace di Versailles. Non conosciamo altro libro in cui l'immensa, la farragिनosa, l'«informe» storia del mondo sia raccolta con tanta grazia, formata con tanta misura, ridotta alla lunghezza del nostro sguardo, alla capacità della nostra mano, alla statura del nostro corpo. È il vero enchiridion, il vero manuale, il vero libro (parliamo anche in senso metafisico) «da tenere in pugno». In questo senso la *Breve Storia del Mondo di Wells* è il solo libro di storia universale veramente «greco». Diciamo ancora che il «fenomeno» Cristianesimo è concentrato e chiarito da Wells in pochissime pagine, meglio che da Renan in tanti volumi; che i grandi spettacoli e i celebri

personaggi della storia (Carlo V per esempio) sono ridotti alla loro giusta statura e messi a posto con molto garbo; e che si trovano alcuni tocchi come questo: «Gli Svedesi si logorarono sui campi di battaglia tedeschi sotto la guida di un re pittoresco, Gustavo Adolfo, il protestante *Leone del Nord*», ossia un modo leggero e sorprendente di rappresentare la storia e i suoi personaggi, quali dal tempo di Stendhal non si aveva più esempio.

⁹ «Mouche», uno dei meglio riusciti *contes* di Maupassant, oltre che un caso molto interessante di consociazione sessuale, è un bell'esempio di abolizione della ricerca della paternità. Cinque canottieri della Senna, tra i quali figura anche l'autore col nome di Joseph Prunier, hanno un'amante in comune: Mouche. Costei rimane incinta, ma nessuno dei cinque possibili padri si sogna di cercare chi è il vero padre. Il bambino nasce morto e i cinque sodali per confortarla le dicono: «Consolati, piccola Mouche, *te ne faremo un altro*». Bisogna andare nella *Repubblica di Platone*, nell'*Utopia* di Tomaso Moro,

nella *Città del Sole* di Campanella per trovare un così bell'esempio di civiltà sessuale.

¹⁰ CFR. ALBERTO SAVINIO, *Casa «la Vita», Variante di «Casa la Vita»*, pag. 265, ove Nivasio Dolcemare è chiamato col nome di Aniceto Negri.

¹¹ Troppo grossa a gusto nostro: a noi non piacciono se non i libri che per formato e numero di pagine possono essere comodamente letti a letto... Perché evitare «letti a letto»? Lasciamo le parole e i loro suoni giocare liberamente.

¹² I giudizi letterari di Eleonora Duse erano determinati più che altro da ragioni personali: D'Annunzio, Boito, ecc. Il caso di Eleonora Duse non è singolare: la maggior parte dei giudizi nonché letterari ma di qualunque genere sono determinati da ragioni personali. Dopo le ragioni personali o affettive vengono le ragioni nazionali, le ragioni di partito, ecc. Le ragioni per le quali un italiano ammira Dante, un francese Racine, un

tedesco Schiller. Questa divisione del mondo in cellule è l'angoscia maggiore di Nivasio Dolcemare, la sua più amara fonte di tristezza. I soliti stupidoni domanderanno una volta ancora perché Nivasio Dolcemare se la prende con Eleonora Duse, con Gabriele D'Annunzio, ecc., e denunceranno una volta ancora la sua malignità, la sua malvagità. A che spiegare? A che giustificarlo? Non è questione di malignità, non di malvagità ma di educazione – semplicemente. Tutti sanno che non è bene posare un pitale in mezzo a una tavola da pranzo ma ignorano altre cose «da non fare». Si tratta di allargare il raggio dell'educazione, ossia delle cose da non fare, da non dire e comprenderci dentro anche...

¹³ Una forma di estetismo che aveva come base l'estetismo del dolore.

¹⁴ Il mio organismo è così intollerante di estetismo, che non posso pensare a D'Annunzio, alla Duse, e persino a Mallarmé (Debussy si spicca dalla categoria dei musicisti e viene ad aggregarsi a questo gruppo) senza

avere una impressione di morte. Dirò meglio: di *mort parfumée*.

¹⁵ Inconsapevolmente, Maupassant ha dato l'immagine dell'estetismo nel personaggio del suo racconto *Le Masque*, nella figura di quel vecchio parrucchiere che per poter partecipare ancora agli spassi della sua gioventù, si fabbrica una testa di bel giovane e va in giro mascherato.

¹⁶ Queste pagine io le scrivo a Roma nell'aprile del 1944, ossia mentre l'Europa giace spenta e chiusa sotto il martello di Thor. S'intende che mentre io scrivo queste righe i transatlantici non partono da Le Havre alla volta di New York. Ma queste righe io le scrivo da scrittore, non da giornalista. E scrivere da scrittore significa scrivere non dal presente, ma o per ricordo o per anticipazione. Dal che si può dedurre questa definizione del giornalista: colui che scrive senza memoria. Di questa guerra forse un giorno io stesso scriverò, ma solo quando anche questa guerra sarà diventata ospite della

memoria.

¹⁷ I primi quadri «metafisici» di Giorgio de Chirico erano ispirati dalla Gare Montparnasse. L'edificio immerso nella enigmatica solitudine del pomeriggio d'autunno e continuato dalla sua ombra lunga, con l'orologio in fronte che segna le tre pomeridiane. Questi quadri esposti al *Salon des Indépendants* attirarono l'attenzione di Pablo Picasso, il quale segnalò ad Apollinaire il nuovo pittore come *le peintre des gares*.

¹⁸ Come suono, la parola «squillare» *non ha nulla che vedere* con la campana.

¹⁹ «Sbarcare» da un treno aggiunge alla stazione ferroviaria un che di navale. Molte parole ci vorrebbero che avessero un'altrettale ambiguità di significato.

²⁰ Tante volte ci domandiamo perché la storia del mondo non è in fondo se non la storia delle guerre, e perché nella economia della storia le guerre fanno la

parte che nella economia di un libro fanno i capitoli. (Sul persistere del tema «guerra» nella storia del mondo come espressione della immedicabile malvagità dell'uomo, Anatole France e altri pensatori della stessa forza hanno fatto considerazioni ironiche e amare che non è vano ricordare qui). Non è dunque nulla di più importante nel mondo, di più nobile, di più memorabile della guerra? Sì, ma sono azioni di singoli, sono opere individuali. In senso collettivo, la guerra è il momento «massimo» della massa: è il momento in cui l'uomo comune, il gregario viene a essere più attivo, più fattivo, più energico, più libero di mente, più puro di animo. In coloro che non possiedono una propria vita mentale, la vita di guerra è il periodo più bello della loro vita e quello che essi ricordano con piacere più puro, con maggiore orgoglio. Noi tutti sappiamo quanto insopportabilmente noioso è l'amico che ci racconta i suoi ricordi di guerra, eppure bisogna starlo ad ascoltare, come si starebbe ad ascoltare Francesco Petrarca che ci recitasse i suoi sonetti. È giusto però che le guerre «facciano capitolo» nella storia — nella storia «collettiva»

dell'umanità. Se Marte è così importante, se Bellona è così memorabile non è colpa né di Marte né di Bellona, ma del troppo basso livello mentale degli uomini. Quanto disprezzo per gli uomini nel *Pòlemos pater andrón*! Al quale disprezzo noi ci associamo.

²¹ «Fiorire» è messo apposta per mostrare quanto poco questo verbo si addice al tipo Maupassant, nel senso in che «fiorire» illustra il periodo di maggiore vita e di maggiore attività di un uomo preclaro. Il verbo fiorire nel significato anzidetto richiama piuttosto a fiori araldici (*Carlomagno à la barbe fleurie* dicono le cronache medievali) ossia a fiori in perpetua fioritura, in fioritura cristallizzata, mentre i fiori che legano con il tipo Maupassant sono fiori di là da ogni fioritura, sono fiori recisi, fiori cadaveri: sono fiori da battesimo o fiori da funerale, sono fiori *piqués sur un corsage* o all'occhiello di Bel Ami, sono fiori da cimitero oppure quei fiori «sessuali» con i quali il personaggio di *Un Cas de Divorce* si dedicava nel caldo della serra a squisite e algebriche pra-

tiche d'amore. Anche questo per indicare l'inuniversalità di Maupassant.

²² Qualcuno forse crederà che io qui sopra nicceanamente canti il *polémou encòmion*. Errore. La guerra è un modo di togliere l'uomo alla sua naturale pigrizia, alla sua naturale inerzia, alla sua naturale vigliaccheria e renderlo attivo, energico, coraggioso; ma è il modo più brutale, più facile, più a portata di tutti. Altri modi ci sono ben più degni e noi i nostri combattimenti quotidiani non certo li diamo sul campo di battaglia. Ma l'uomo malgrado tutto progredisce e al progresso dell'umanità noi fermamente crediamo; e fermamente crediamo che in avvenire, a poco a poco, l'uomo riuscirà a tenere viva la propria energia, alto il proprio coraggio, vigile il proprio animo anche senza la sferza della guerra – a quel modo che la gioventù si educa anche senza le pene corporali; e forse prima di morire noi faremo in tempo a vedere un mondo o almeno una Europa viva nella mente, ferma nella giustizia, energica nei lavori di pace, come in una guerra senza odio e senza

sangue.

²³ Volevamo scrivere «cadavere», ma tre volte la nostra mano ha scritto «cacadevre». Infine, soggiogati da questa volontà misteriosa e più forte della nostra, abbiamo lasciato «cacadevre». Perché obbedire ancora a una legge decaduta, a uno scrupolo superato? Perché continuare a correggere gli errori – quelli che «noi» crediamo errori? Perché non accettare gli errori di mano e gli errori di macchina – questa nuova forma di spontaneità, questa più profonda «voce del cuore»? Perché non accettare questi creduti errori come una espressione poetica, come un accento lirico, come il segno di una intelligenza nuova che soltanto la nostra pigrizia mentale e il pregiudizio di un'unica legge, di un solo ordine ci impedivano finora di accettare come tali? Il «sublime» Raymond Roussel non ha dato fondo alla serie dei meccanismi poetici.

²⁴ Ibidem.

²⁵ C'è un tipo di cadavere in frac con baffi e decorazioni di cui la Francia ha l'esclusività e che in Italia può trovare un suo lontano equivalente solo in taluni personaggi «neri» di Luigi Pirandello. Per il tipo di morto francese, vedi *Monsieur Gallet décédé* di Georges Siménon. È necessario aggiungere che qui sopra invece di «scuole» nostra intenzione era di scrivere «suole»? Lasciamo compiersi la *poesia involontaria*.

²⁶ Le uniformi dei militari.

²⁷ Tre volte abbiamo voluto scrivere «ascelle», e tre volte è venuto fuori «acselle»: abbiamo finito per lasciare «acselle». Resta a sapere che cosa ha voluto dire la nostra macchina con «acselle».

²⁸ «In confronto a simili avvenimenti (una eventuale unione dell'America e della Russia) dietro i quali il destino del mondo si riparerà forse per secoli, oscuro e minaccioso come un uragano che sta per scoppiare, i

paesi latini non hanno se non un'importanza di second'ordine. La stessa Francia, la cui capitale è in procinto di diventare un monumento storico come Vienna e Firenze e come Atene al tempo dei romani» (Osvaldo Spengler: *Anni decisivi*).

²⁹ Ai fini letterari la disfatta sarebbe dunque più feconda della vittoria? Alle pagine altamente tragiche di Maupassant, di Zola, ecc. non sapremmo quali pagine contrapporre dalla parte dei vincitori. Aggiungo che i due libri più significativi espressi dalla Grande Guerra (quanto rispetto e quanta eleganza in questo nome che la posterità ha dato alla guerra del 1914: quanta eleganza «di altri tempi»: quanta eleganza «da Versailles»... s'intende la Versailles di Luigi XIV, non quella di Woodrow Wilson e del Trattato di Pace) sono entrambi libri disfattisti: *Il Fuoco* di Barbusse e *All'ovest nulla di nuovo* di Remarque. Invano cercheremmo libri «vittoriosi» in mezzo alla stessa letteratura dei vincitori. È forse per questo che i governi «nicefori» avversano i letterati?

³⁰ S'intende che la qualità «politica» di *Un Duel* è del tutto involontaria. Non si conoscono idee politiche di Maupassant, né di altro genere. Guy de Maupassant era un uomo privo di idee, di qualunque idea. S'intende di idee «giudicanti». Il possesso di «idee giudicanti» (sola condizione che dà diritto al titolo di «artista superiore») implica un netto distacco e una posizione preminente dell'artista sulla materia della sua arte. Maupassant invece era chiuso, era immerso come un bottinaio nella materia dei suoi racconti. I suoi racconti perciò sono veri, incontestabilmente veri, terribilmente veri, ma passeggeri e mortali come gli uomini e le cose passeggere e mortali. Ed è per questo che i racconti di Maupassant, anche quelli più lontani dall'idea della morte, hanno essi pure il sapore della morte.

³¹ Wilhem (sic). Maupassant probabilmente voleva dire Wilhelm von Eyrik. Aggiungo che diversamente che in Francia o in Italia, il titolo di marchese è alquanto raro in Germania, ove nella forma di Markgraf (margravio) ha conservato il suo valore originale di «conte

della marca». Questa ignoranza delle cose e dei nomi stranieri (non parliamo se si tratta di cose e nomi italiani) fa parte di quel borghesismo nazionalista dei francesi che arrivò al suo più alto grado di condensazione nel periodo tra la guerra del 1870 e quella del 1914. Il francese di quel periodo giustificò veramente il detto che «il francese ignora la geografia». È solo dopo la Grande Guerra che il francese cominciò a studiare un poco la geografia. Non si capisce del resto con quale profitto.

Non è solo a riguardo dei titoli nobiliari usati in Germania che Maupassant è approssimativo. Il suo migliore biografo, Paul Morand, nota a proposito di *Bel Ami* a pagina 105 della sua *Vie de Guy de Maupassant*: «Ces duels au pistolet, ces dîners en ville, ces fumoirs sous les palmiers, ces dégrafages dans les gargonnières du quartier de l'Europe, tout cela est devenu bien comique». Paul Morand non tiene conto del processo di «incomunicamento» che subiscono i caratteri di un'epoca passando dal presente al passato prossimo. Il presente crede di aver ragione sul passato prossimo: fenomeno di vanità

e di autosuggestione. Ma è anche volontà di vivere: è anche «diritto alla vita». Il presente, per acquistare diritto alla vita, vuole uccidere quello che lo ha immediatamente preceduto. Ucciderlo in qualunque modo. E se il presente copre il passato prossimo di ridicolo, è perché sa che «il ridicolo uccide» (*le ridicule tue*). Lo stesso avviene nei figli (presente) in riguardo ai genitori (passato prossimo). I figli, per volontà di vivere, sentono il bisogno di uccidere i propri genitori. Io e i miei figli siamo attualmente in questa condizione, di candidati parricidi i miei figli, di Laio io. I miei figli mi vogliono uccidere (soprattutto mia figlia Angelica che ha superato i quindici anni: in mio figlio Ruggero che ha ancora dieci anni, la volontà parricida è tuttora larvale). La loro posizione di fronte a me loro padre è apertamente ostile. Sono pronti a contraddirmi *a priori*. Sono pronti a fare sistematicamente il contrario di quello che faccio io o dico che bisogna fare. Del che io né mi dolgo né mi offendo, perché tale è la legge della vita *sana*. La scoperta del comico di *Bel Ami* è ingenua. Si vede che Paul Morand non conosce né Leo Longanesi né *Omnibus*,

143

questa bibbia del comico dell'Ottocento. Quanta tristezza però in questo comico e quanta meschina crudeltà in questi nipoti senza tatto e senza pietà che ridono dei nonni! Il passato è per sua natura venerabile. Ma tale soltanto è il passato immobile. Prima di entrare nell'immobilità (venerabilità), il passato per un breve periodo è mobile, come se conservasse ancora un po' di vita, come la macchina che continua ancora per un poco a camminare dopo che il motore è spento. Questo è il momento «critico» del passato: il suo periodo di formazione. Prima di diventare venerabile, il passato deve attraversare un periodo di prova durante il quale è messo in berlina. Questa è la condizione presente dell'Ottocento. L'Ottocento presentemente è in berlina. Possiamo anche dire che il suo periodo di sbeffeggiamento è per terminare e che già appaiono segni che anche l'Ottocento sta per entrare nell'immobilità e diventare venerabile... Già appaiono segni che sulla berlina l'Ottocento sta per essere sostituito dal Novecento, ossia dall'epoca stessa di Morand: gran turismo ed energetismo americaneggiante, *liners*₁₄₄ e arrivo all'appuntamento

par avion, bagnature a Santa Barbara e romanzi scritti direttamente sulla Remington portatile. Continua Paul Morand: «Le financier et sa femme ne répondent guère à ce que nous pouvions attendre d'un romancier de l'époque de Drumont. Les banquiers sont conventionnels, réplique sans originalité des financiers des Rougon-Macquart. Le Juif de *Bel Ami*, "l'air trop frais et malsain" se nomme Walter, ce qui, d'ailleurs, est plus anglais que juif (ci consenta Paul Morand di contraddirlo: conosciamo noi stessi un Walter a Parigi, direttore della galleria *Des Quatre Chemins*, il quale non è inglese ma ebreo russo); de même que celui de *Mont-Oriol*, "Juif meridional", se nomme Andermatt. Ces petites erreurs sont graves; elles prouvent que Maupassant ne connaissait pas les Juifs; elles expliquent qu'il se soit tellement mépris sur la première Juive qu'il aima».

Alla *première Juive* amata da Maupassant altre seguirono, e si può dire che nel fornitissimo harem di «Guy» le figlie di Sem avevano la maggioranza. E si capisce. Il popolo d'Israele sta al varco delle varie attività della

vita. Questo popolo tanto avido di vivere quanto superficiale, sempre primo ad accogliere le nuove idee, la nuova scienza, la nuova arte, i nuovi costumi, il nuovo lusso, costituisce il «primo piano» della società: quel primo strato della società nel quale fatalmente viene a incappare colui che esordisce in società, e nel quale fatalmente s'incrosta colui che rimane alla superficie della società, ossia il provinciale e l'arrivista, cioè a dire il Maupassant. Lo stesso capitò a Gabriele D'Annunzio nella sua impresa parigina, e se l'appoggio delle Ide Rubinstein e delle Jane Catulle-Mendès gli fosse mancato e avesse dovuto fare assegnamento unicamente sui grandi borghesi tipo Poincaré, i successi nella *Ville Lumière* del nostro Gabriele sarebbero stati assai grami. S'intende che nel popolo d'Israele i còmpiti sono divisi fra sesso e sesso, e mentre gli uomini si lanciano con avidità su quello che è più appariscente, più brillante, più vistoso nelle idee, nelle scienze, *nelle rivoluzioni*, le donne per parte loro si lanciano con altrettanta avidità su quanto è più appariscente, più brillante, più vistoso nella mondanità e nell'erotismo. *Ils s'agitent agréablement*

diceva degli ebrei con la sua solita grazia Apollinaire. Il che denota in questo popolo tradizionalmente reputato per la sua scaltrezza, un grande fondo d'ingenuità. Del resto le relazioni tra letteratura e israelitismo sono antiche e illustri. *Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive* dice Baudelaire, il che, sotto l'accentuazione del colore, ricorda molto opportunamente che l'amore delle figlie di Sem ha un suo sapore proprio e insostituibile. Lasciate parlare l'esperienza di Nivasio Dolcemare.

³² *Boule de Suif* inaugura la fortuna letteraria di Maupassant. Questo racconto destinato alla raccolta delle *Soirées de Medan*, trionfa sui racconti degli altri cinque «naturalisti». Colei che aveva ispirato a Maupassant il personaggio di Boule de Suif si chiamava Adrienne Legay ed esercitava nella città di Rouen la sua aspasica professione. Alcuni anni più tardi e promosso alla categoria degli uomini celebri, Maupassant incontra una sera la sua modella al teatro di Rouen. La saluta con riconoscenza, la invita a cena dopo lo spettacolo, e dopo cena sale appo lei nella sua abitazione. Ma non

«conclude» come avrebbe dovuto, ossia con un *conte* su l'incontro di Maupassant con Boule de Suif.

³³ I puristi vorrebbero che la parola «vagone» non si usasse perché non italiana. Ogni volta che qualche scrupolo purista ci ferma davanti all'uso di una parola non purissima, ci ricordiamo che il biglietto ferroviario Carducci lo chiamava «tessera», e il nostro scrupolo istantaneamente vanisce.

³⁴ *Livres de comptes*: c'è anche del ragioniere in Maupassant. Del resto Maupassant era normanno e il senso degli affari, dell'economia, del curare i propri interessi, dell'avarizia è insito nei normanni; e questo senso Maupassant lo conosceva benissimo e benissimo lo ha rappresentato nei suoi personaggi normanni.

³⁵ Guarda, lettore, a pagina 60 dei *Calligrammes* di Apollinaire il treno «scritto».

³⁶ Bisognerebbe studiare più profondamente gli effetti del sudicio e il bisogno di lavarsi che danno talune cause «non materiali». Una signora mia amica, dopo che ha parlato un po' a lungo con sua suocera, sente il bisogno di fare il bidè.

³⁷ I libri di Proust, come sostanza, come argomento, come livello intellettuale sono degni di essere popolari, e più che altro per il loro carattere elegante, ricercato, prezioso, squisito: grandi attrattive per il lettore popolare. Sbagliano i politici e sbagliano i sociali credendo che per contentare il popolo bisogna dargli cose di carattere «popolare». Il popolo ama, ambisce, è attratto, aspira a quello che non è lui, a quello che non è «popolare». È in questo senso che dovrebbe essere indirizzata una intelligente politica demagogica. Ma l'intelligenza dov'è? Se i libri di Proust non sono popolari, è colpa del loro passo molto lento. Questi libri bràdipi sono da leggere in posizione di decùbito; come del resto furono scritti.

³⁸ Flaubert, nel suo linguaggio di gigante normanno, diceva: *hénaurme*.

³⁹ Il Siménon posteriore ai racconti gialli, il Siménon dei *Pitard* e di alcuni romanzi brevi come *L'Asino rosso* o *La Fiancée de M. Hire*, non è inferiore a Maupassant. E il suo «spazio vitale» è più ampio.

⁴⁰ Si è anche detto che Maupassant era *fou* per la pittura. Quale pittura? A fine di innalzare anche il suo «fedele» Tassart al culto della bellezza ideale, Maupassant un giorno gl'insegna che Meissonier è un grandissimo artista. C'è di meglio: Maupassant ammirava Gervex. Per sapere chi era Gervex, vedi *Narrate, uomini, la vostra storia* di Alberto Savinio, p. 69.

⁴¹ Eppure i biografi dicono che Maupassant non amava farsi fotografare. Ma questo odio della fotografia faceva parte probabilmente del primitivismo di Maupassant e propriamente doveva essere «paura» della fotografia. Anche i pellirosse odiano, o meglio temono

la fotografia. È l'antica paura del ritratto: della nostra immagine che noi perdiamo perché rimane impressa sulla superficie dipinta: della nostra anima che ci abbandona perché passa nell'immagine dipinta.

⁴² Anche nella vita sessuale si può stabilire una graduatoria. Anche nella vita sessuale, come nelle altre parti della vita, si può dare la superiorità alle forme che come il sensualismo implicano una certa quale partecipazione della mente, sulle forme schiettamente materiali come il carnalismo che non implica per nulla la mente.

⁴³ L'acquirente normanno.

⁴⁴ All'epoca della donna grassa fa seguito l'epoca della falsa magra, la quale a sua volta è seguita dall'epoca della donna magra: la nostra, che attualmente volge al tramonto.

⁴⁵ Come rimanere indifferenti davanti al dominio che

in questo scritto su Maupassant ha il nome Gustavo? Viene il sospetto che lo stesso Maupassant fosse «Gustavo». Sul significato dell'«essere Gustavo» c'è molto da dire, molto da spiegare ma rinunciamo a farlo qui; Cocteau per parte sua ha capito il senso di essere «Eugène» e il popolo francese capisce il senso di essere «Joseph». Non lasciamoci illudere dal nome riconosciuto. Guy, come Marcel (pronuncia: *Marsèl*) sono meno dei nomi in Francia che dei soprannomi, dei vezzeggiativi: dei nomi amabili, dei nomi simpatici, dei nomi che attirano l'amore, dei nomi di *homme-à-femme*. Può darsi che la madre di Maupassant, che aveva una predilezione per suo figlio Guy, lo abbia chiamato così per dargli uno pseudonimo, un nome di battaglia: un nome predestinato. Ma che il vero nome di Maupassant, all'insaputa di lui, e dei suoi genitori, e della stessa anagrafe, in fondo fosse Gustavo...

⁴⁶ La considerazione «plastica» che della donna hanno i pittori e comunque i visuali, si esprime sessualmente negli amori cosiddetti «sani».

⁴⁷ Quando la madre dell'omosessuale muore, l'omosessuale trasferisce il suo amore su altra donna che per età, aspetto, portamento potrebbe essere sua madre.

⁴⁸ Per quella medesima legge del compenso di cui abbiamo parlato più sopra.

⁴⁹ Qualche lettore tenuto al guinzaglio dall'abitudine domanderà: «Ma questo che c'entra?». Il nostro procedimento letterario, antimichelangiolesco per eccellenza, cerca di circondare ogni oggetto dell'ambiente più ricco, più completo, più «inaspettato». Si tratta, per mezzo di altre cose e di cose diverse, di far conoscere la cosa meglio che si può, illuminarla con la luce più intensa, penetrarla più profondamente. Il passo letterario è per noi un camminare sulla corda. Questi riferimenti, queste equivalenze, queste analogie che noi poniamo ora a destra ora a sinistra della nostra via, hanno lo scopo di mantenerci in equilibrio: hanno la funzione per noi che il bilanciare o le braccia tese lateralmente

hanno per l'equilibrista che cammina sulla corda. Il 1821 è il simbolo di quel movimento liberista che a poco a poco portò l'indipendenza ai popoli oppressi dell'Europa: prima alla Grecia, più tardi all'Italia, infine alla Polonia. Che il 1821 sia anche l'anno di nascita della madre di Maupassant, non fa dimenticare il principale significato di questa data: anzi lo richiama. Accostando i due fatti, il fatto minore si giova della luce del fatto maggiore e rivela una fisionomia più significativa e complessa.

⁵⁰ A fine di non disperdere la sua energia e diminuirne gli effetti, la signora Maupassant la concentrò tutta sul figlio primogenito. L'altro figlio, Hervé, non ebbe la sua parte. La signora Maupassant pensò che se è difficile avere un grande uomo in famiglia, più difficile è averne due. Hervé, che non usufruì dell'alta, e forte, e diuturna guida della madre, se ne andò per conto suo, fece il sottufficiale in Africa, poi il floricoltore presso Nizza. Precisiamo: Hervé, cui non toccò l'amore «totalitario» della madre, non aveva ragione

quanto a sé di rimanere celibe. E si ammogliò.

⁵¹ Definizione del matrimonio data da Maupassant: «Unione di malumori durante il giorno e di puzzi durante la notte».

⁵² Definizioni della donna date da Maupassant: «Rosse inconsciente», «Merveille de chair ronde et douce qu'habite l'infamie».

⁵³ Maupassant aveva un alloggio per dormire e lavorare, e una *garçonnière* per i suoi ludi taurini. La *garçonnière* era per Maupassant quello che lo studio è per il pittore.

⁵⁴ Ecco un altro esempio dei rapporti epistolari tra Maupassant e sua madre. Lettera del gennaio 1881, nella quale Maupassant annuncia a sua madre che sta finendo di scrivere *La Maison Tellier*. «*J'ai presque fini ma nouvelle sur les femmes de bordel à la première communion. Je crois que c'est au moins égal à Boule de Suif, sinon supérieur.*»

⁵⁵ Poiché l'ambizione è per sua natura l'esaltazione

della personalità, stupisce questa forma di ambizione che annulla la personalità. Indotti dal naturalismo di Maupassant a chiamare le cose con il loro nome, diremo che questa strana forma di ambizione ha qualche affinità con l'inversione sessuale.

⁵⁶ Ben quattro volte la mia macchina ha scritto Maupassant, raddoppiando la p. Tre volte ho corretto: la quarta, ho lasciato la grafia raddoppiata, come esempio. Non è strano questo segno di megalomania nella mia macchina da scrivere? Anche Maupassant ha dato segni di megalomania nella sua vita, che gli psichiatri hanno imputato alla paralisi progressiva. Sarebbe affetta da paralisi progressiva anche la mia Olivetti M. 40?

⁵⁷ L'urlo dei borsisti sulla gradinata della Borsa di Parigi, può avere anche un'altra ragione di quella data più sopra: una ragione più profonda, più «psicologica», meno latina. I borsisti fanno forse quel clamore *perché il clamore attira*. Il clamore attira come attira la luce e soprattutto il brillio. La stessa ragione è nei gioielli. La

donna s'ingioiella perché il gioiello (il brillio) attira. È troppo facile dedurre da questo che il gioiello è una forma di barbarie. Donna ingioiellata si può chiamare altrimenti «donna clamante». Nei nostri tempi il clamore è stato molto usato anche come strumento politico.

⁵⁸ Lo credereste? stavo per scrivere «dei borsaioi».

⁵⁹ Devo alla cortesia del mio amico Ernesto Lafont, sostituto procuratore della Repubblica, la seguente canzone sul *Vieux Gaulois* che si canta sull'aria dei *Lancieri*:

Si le vieux Gaulois n'a plus de voix voix voix

Il a du moins moins moins
Un instrument charmant,
Car mieux qu'aucun il exécut' cut' cut'
Les airs les plus connus
Avec le trou d' son c...

⁶⁰ Nuotatore e canottiere in gioventù, Maupassant non rinuncia ai ludi sportivi quando la forza del toro

comincia a scemare, ma passa a ludi meno impegnativi. Il «fedele» Tassart mostrava con orgoglio i barilozzi che nei bersagli di cartone aveva segnato la pistola del suo padrone.

⁶¹ Dalla mansione di Maupassant al Ministero della Marina nascono *Les Dimanches d'un Bourgeois de Paris* e tutta la serie dei racconti burocratici.

⁶² In italiano si dice Antibio. Ma è come dire «filmio».

⁶³ L'indipendenza di sguardo tra occhio e occhio noi l'abbiamo portata alle sue estreme conseguenze, quella indipendenza di sguardo che determina la profonda differenza tra lo sguardo del pittore e lo sguardo della macchina fotografica, che ha un occhio solo, fisso e duro.

⁶⁴ Volevo mettere «pelle», ma «pelle» rima con «fiammelle» e ho dovuto mettere «derma». Chiedo scusa.

⁶⁵ Dovrei a questo punto essere trattenuto dal timore

di dire delle sciocchezze. Ma questo timore io non lo sento più: l'ho superato. E che cos'è la sciocchezza? Voglio dire: che cosa è sciocchezza e che cosa non è sciocchezza? Senza contare il fascino della sciocchezza, la grazia della sciocchezza, la poesia della sciocchezza, la «verità» della sciocchezza. Conoscete voi l'*Encyclopédie Française du XIX^{ème} Siècle*? A giudizio di un borghese colto del nostro tempo, le voci dell'*Encyclopédie Française du XIX^{ème} Siècle* sono altrettante «sciocchezze». Ma quanto gradevoli, quanto ispiratrici, quanto «utili» queste sciocchezze in confronto alle «precise verità» per esempio della *Enciclopedia Treccani*...

⁶⁶ Potremmo domandare a qualche amico medico, ma l'esperimento ci è più volte fallito: dai «tecnici» non si ricava niente.

⁶⁷ Il mare dà anche il senso dell'infinito, di un infinito «umano», di un infinito «possibile», di un infinito «raggiungibile». Più del cielo. Perché il cielo *non è cosa nostra*. Nel senso dell'infinito è implicito il senso della infinita

ricchezza, della infinita potenza. Da quando per mezzo dell'aviazione anche il cielo è diventato «cosa dell'uomo», anche il cielo dovrebbe dare il senso dell'«infinito possibile». Ma è troppo presto ancora per determinare gli effetti del conquistato icarismo sulla storia dell'umanità. Un segno semmai del conquistato cielo, si può trovare nella iniziata guerra dei continenti.

⁶⁸ Conrad amava profondamente l'opera di Maupassant. Uno dei primi racconti di Conrad, *Gli Scemi*, di ambiente bretone, è influenzato dai *contes* rustici di Maupassant; e l'influenza malpassantiana è così evidente, che questo racconto finì per venire in uggia al suo stesso autore. Questi amava non solo Maupassant, ma molti autori francesi e in generale la letteratura francese. Ammirazione mista di nostalgia. Conrad stesso era stato in procinto di diventare scrittore francese. Al momento di iniziare la sua carriera letteraria, Conrad era stato in forse se iniziarla in inglese o in francese (lui, personalmente, era polacco) a imitazione di Napoleone

che al momento di iniziare la sua carriera di conquistatore, era stato in forse se iniziarla in «francese» o in «italiano» (leggi: se «servirsi» dei francesi o degli italiani). E c'è ancora chi sostiene che la lingua la si succhia assieme col latte materno. L'amore di Conrad per Maupassant si capisce male. Quanto il suo odio per Dostoiewski. Il racconto di Maupassant che ha particolarmente ispirato il racconto di Conrad, è «La mère aux monstres». L'argomento dei due racconti è quasi identico.

⁶⁹ È bene avvertire che questi due versi sono stati tolti da una poesia giovanile di Maupassant intitolata *La vie*. Sono stati tolti dal corpo della poesia, come si tirano fuori i particolari di un quadro. L'operazione è stata eseguita con furberia e anche con pietà. Guai a presentare l'intera poesia. Giudichi il lettore:

*La vie est le sillon du vaisseau qui s'éloigne,
C'est l'éphémère fleur qui croît sur la montagne,
C'est l'ombre de l'oiseau qui traverse l'éther,
C'est le cri du marin englouti par la mer...
La vie est un brouillard qui se change en lumière,
C'est l'unique moment donné pour la prière.*

Poesia che sta alla poesia, come l'*Angélus* di Millet sta alla pittura. Nulla di strano che l'ultima opera di Maupassant, rimasta incompiuta, si chiami *L'Angélus*.

A questo punto sarebbe da porre la domanda se Maupassant è poeta o non è poeta. Benedetto Croce risponde di sì (Benedetto Croce: *Poesia e non Poesia*) ma Benedetto Croce che parla di poesia, a noi fa l'effetto di un prete che parla di reggipetti. Il poeta, di qualunque cosa parli, anche delle più pesanti, ha la facoltà di ascensione: *fa volare le vacche*. A Maupassant la facoltà di ascensione manca. (Non si dica perché era *naturalista*: anche Flaubert, anche Zola sono *naturalisti*, eppure ascendono meglio di *Le Horla*, soprattutto Zola). Maupassant rimane a terra: al triste, al senza speranza, al mortale della terra. I suoi voli più lunghi somigliano ai voli dell'ingegnere Calderara, di una lunghezza massima di trecento metri e di un'altezza di quindici. I suoi racconti si fanno ricordare per l'aneddoto che narrano, per i personaggi che muovono: non mai per l'anima che spirano e propriamente i *contes* di Maupassant non la-

sciano ricordo di sé. Quanto a noi che scriviamo, abbiamo un modo sicuro di determinare se un autore è poeta o non è poeta, ed è la *voglia di lavorare* che ci dà la lettura delle sue opere. Abbiamo fatto la prova con Maupassant e Maupassant *non ci ha dato voglia di lavorare*.

⁷⁰ Perché Maupassant ha una scrittura molto efficace, ma non è scrittore. Scrittore è colui che dà peso e durezza di eternità a ogni suo periodo, a ogni sua parola. Il periodo, la parola di Maupassant servono al momento, e subito dopo muoiono.

⁷¹ I ritratti di Maupassant ci mostrano un uomo dallo sguardo breve, dallo sguardo casalingo: sguardo che non va oltre i muri di casa.

⁷² Non sappiamo come altrimenti tradurre *rond-de-cuir*.

⁷³ Il lettore ha già capito che la frontiera tra il serio e il faceto è abolita. Non per merito nostro: per merito

dello spirito.

⁷⁴ Pablo Picasso per parte sua rifugge dall'acqua, perché ha paura che l'acqua lo sciolga.

⁷⁵ Maupassant non portava se non cappelli su misura. L'ostetrico che lo aveva aiutato a venire al mondo gli aveva plasmato la testa rendendogliela perfettamente rotonda, e diversa dai soliti formati.

⁷⁶ Teatro significa: cosa da vedere.

⁷⁷ Quando daremo il colore delle voci? Voce terra di Siena di Petrarca, voce color stagnola di Carducci...

⁷⁸ Questo ritratto fisico di Maupassant delineato nella redazione del «Gil Blas» da F. Bac (*Intimités de la III^{ème} République*): «Molti scrittori e molti artisti frequentavano la redazione del "Gil Blas" come un salotto. Maupassant non era tra gli assidui, ma quando ci capitava tutti gli facevano festa. Era bassotto, capelluto, tarchiato. Occhio scuro, faccia abbronzata, colletto molto

basso che lasciava scoperto il collo largo e la cravatta turchina a pasticche bianche. Sembrava timido. Timidezza degli uomini violenti e riconcentrati e timidezza anche degli uomini che amano il mare». Su Maupassant amante del mare abbiamo detto più sopra il nostro pensiero. Nel ritratto fisico di Maupassant non va dimenticata la piccola mosca che gli spuntava da sotto il labbro inferiore e che, come al maresciallo Mac-Mahon, gli dava quell'aspetto «Secondo Impero» di cui parla Abel Hermant.

⁷⁹ Il mio amico professore Vittorio Ruata m'insegna che il primo nervo che lo spirocheta pallido colpisce è il nervo ottico, con diminuzione conseguente della vista.

⁸⁰ «Per noi *che* sappiamo *che* dentro questo uomo *che* ha...». Tre *che* in fila ossia peccato manifesto d'ineleganza. Ma è ancora chi pensa all'eleganza – in mezzo a questa guerra spaventosa e a tutto quello che attual-

mente avviene nel mondo, è ancora chi pensa alle eleganze del linguaggio?

⁸¹ Ma diciamo la verità: di Maupassant finora non si erano occupati se non uomini di terz'ordine – come si addice del resto a uno scrittore mediocre, ossia al «primo» Maupassant. Si rimane perplessi tuttavia che nessuno si sia occupato « distintamente » del «secondo» Maupassant, scrittore grandissimo questo, neppure i surrealisti ancorché così smaniosi costoro di adozioni da aver adottato Achim von Arnim e lo stesso *père Hugo*, laddove in Maupassant II avrebbero trovato lo scrittore più *legittimamente* surreale.

⁸² Accanto al titolo di «maresciallo delle lettere francesi», si deve porre il nome di Paul Bourget. Si diceva negli ambienti letterari del tempo che Bourget aveva dato il suo proprio sarto a Maupassant – e questo scambio di sarti fra scrittori è molto più significativo di quanto si crede: questo scambio sartorario determina

la posizione letteraria di Bourget e di Maupassant meglio di qualunque disquisizione critica. Maupassant «ci pretendeva». Ogni sera in frac e guantato di bianco. Invece di frac potrei dire marsina. Ma le parole valgono meno per la loro posizione vocabolaristica, che per il senso che danno. Marsina fa pensare alla democrazia italiana, fa pensare al processo Nasi e ai ministeri Giolitti, ma non fa pensare né a Bourget né a Maupassant. Maupassant si atteggiava anche a intenditore di eleganza. A Zola che gli domanda se deve indossare la marsina per non so quale cerimonia (parlando di Zola si può dire marsina, e il lettore intelligente capisce perché) Maupassant risponde: «Di giorno il frac mai, per nessuna ragione». Questo assioma di Maupassant non è arrivato all'orecchio né di Victor de Sabata né di Benedetto Michelangeli, i quali continuano a presentarsi ai loro concerti pomeridiani all'Adriano in marsina e cravatta bianca. Il massimo grado della gerarchia militare si addiceva per antonomasia a Paul Bourget, pomposo ciullo. C'era parallelismo perfetto tra Paul Bourget e il maresciallo Foch. Nella Francia ufficiale c'è parentela

stretta fra i personaggi delle varie categorie e fra questi e le istituzioni. L'istituzione che univa il maresciallo dell'esercito e il maresciallo delle lettere era «La Revue des Deux Mondes». Notiamo di passaggio che questa grave rivista e caposaldo del pompierismo letterario francese tenne chiuse per molti anni le sue porte a Maupassant, meno tenace tuttavia dell'*Académie Française* che glie le tenne chiuse tutta la vita. Maupassant era un *conteur* a successo ma uno scrittore poco considerato dal mondo letterario ufficiale e un po' disprezzato dai giovani. Anche ai giorni nostri troviamo parallelismi tra le lettere e l'esercito (parliamo sempre della Francia: in Italia le categorie sono meno rigorosamente separate e meno saldamente stabilite). Nel parallelismo Giraudoux-Gamelin, la parte della «Revue des Deux Mondes» è fatta dalla «Nouvelle Revue Française». Il parallelismo Giraudoux-Gamelin trovò la propria fine nella disfatta della Francia. Ogni guerra ha una sua sigla letteraria. (Parliamo in particolare della Francia). La guerra 1914-1918 porta la sigla Paul Bourget, anzi è l'ul-

tima cosa della Francia che porti questa sigla. Il che dimostra che la *Grande-Guerre* chiude in certo modo il periodo *Vieille-France*. La guerra del 1939 porta la sigla Giraudoux, per meglio dire la sigla di tutta quella letteratura squisita e vacua che comprende i nomi di Proust, Giraudoux, Gide, ecc. Il fallimento di questa sigla come fatto militare (Gamelin) implica forse anche il suo fallimento come fatto letterario? Giraudoux è morto un paio di mesi sono (marzo 1944). I giornali italiani hanno dato la notizia in due righe e in corpo 7. Vero è che in quei giorni i giornali di ben altre notizie erano ingombri. Al fascino di *Bella*, di *Ondine* noi molto amichevolmente abbiamo aderito. Ma abbiamo anche sfogliato *Choix des élues* e abbiamo scoperto il sotto di quel fascino, ossia un piccolo nazionalismo *plein de délicatesse* e anche *passablement bébête*. Come poteva vincere con questi numeri la sigla Giraudoux-Gamelin? All'indifferenza e al disprezzo dei giovani e comunque della *gens* letteraria, Maupassant reagiva fingendo disprezzo a sua volta per il letteratismo e definendosi «un industriale delle lettere». A proposito del disprezzo dei giovani per

Maupassant, ecco quello che dice Paul Morand del «giovane» Giraudoux: «Je me rappelle qu'un jour, j'avais alors seize ans, mon père, assez affecté de constater que Jean Giraudoux ne partageait pas ses enthousiasmes pour les écrivains de 1880, lui disait: "Maupassant, tout de même?...". Giraudoux répondait par une moue douce. "Mais enfin, continuait mon père avec quelque impatience, les paysans de Maupassant, c'est quelque chose!". A quoi le jeune Normalien répliquait cette fois par un oui indifférent, fermé, poli, un oui qui était un non». Aggiungo che nelle mille trecento trentadue pagine del *Journal* di Gide, Maupassant è citato una volta sola, così: «Samedi, 29 Janvier 1916. Retour à Auteuil à 8 heures. Drouin vient après dîner. Je lis un conte de Maupassant ("Le Parapluie"), lecture coupée par le bruit des (ou *du*) Zeppelin (*s*)». Nei rapporti tra Maupassant e Bourget anche questo particolare: Maupassant «fregò» a Bourget l'argomento di un romanzo. (*Fort comme la Mort*).

⁸³ Qui questa espressione trova per la prima volta il
170

suo pieno significato. La Voce della Pazzia si è cacciata dentro la testa di Maupassant e l'agita tutta e la sconvolge e la svuota, simile a un uccello di acciaio che fosse entrato dentro una camera piena di oggetti di cristallo e tutti li fracassa nei suoi duri voli a spirale.

⁸⁴ *Bonfigliolismo* e non *buonfigliolismo*. Nelle parole trisillabe e più, le ultime sillabe vanno alleggerite per non dare alle prime troppo peso da portare. Alla signorina Buonaria ci arrischiammo una volta di dire che il suo cognome andrebbe corretto in Bonaria, ma ella non senza indignazione ci disse che suo padre, e suo nonno, e suo bisnonno... Quanti errori si continuano soltanto perché il padre, e il nonno, e il bisnonno...

⁸⁵ Altrimenti detto «Il Premio della Notte di Natale».

⁸⁶ La mia macchina da scrivere aveva messo «drogare». Intelligenza delle macchine da scrivere. Intelligenza e scienza delle macchine da scrivere. La mia macchina da scrivere (una Olivetti M. 40) dunque sa?

Nell'ultimo e doloroso periodo della sua vita, che è quello di cui qui sopra parliamo, Maupassant *si drogava*.

⁸⁷ Un giorno ci si accorgerà che l'invenzione del rasoio meccanico ha portato nella vita fisica e mentale dell'uomo un mutamento quasi simile a quello portato dall'invenzione della macchina fotografica.

⁸⁸ Così scrivono i biografi di Maupassant, ma noi non ci lasciamo trarre in inganno da siffatte civetterie.

⁸⁹ La madre di Maupassant era basedoviana.

⁹⁰ La letteratura gialla ci ha insegnato che il miglior modo di mettere al sicuro una persona minacciata, è di metterla in prigione. Tanto più nella morte dunque, molto più sicura della prigione.

⁹¹ Naturale compenso alla ignavia dell'*Académie*, che non ha provveduto a consacrare Maupassant *immortel*. Anche Balzac, Flaubert, Zola sono rimasti fuori dell'Accademia.

⁹² Prevedendo l'atto del suo padrone, il «fedele» Tassart aveva tolto le pallottole dalle cartucce.

⁹³ Da una lettera di Gustavo di Maupassant in data 29 marzo 1892 al signor Jacob, legale, amico della famiglia Maupassant, amministratore dei beni di Guy dopo la morte di costui: «Mia moglie è arrivata a un tale parossismo di furore, che per la minima cagione ha delle crisi terribili che non è possibile nascondere alla bambina (Simona, la figlia di Hervé di Maupassant) e che le fanno molto male. Da otto giorni non aveva notizie di Guy. *Sa tête démenageait* ed era inavvicinabile. Trattava mia nuora (Maria Teresa di Maupassant, vedova di Hervé) come l'ultima delle donne. Trascinava la famiglia di costei nel fango e, in breve, sabato, in una crisi di rabbia, scacciò Maria Teresa dalla sua camera e le ordinò di ritornarsene presso i suoi genitori!... Mia nuora uscì dalla camera per fare i suoi bauli. Quando fu pronta, scese per salutare mia moglie. Nel frattempo costei aveva inghiottito due fiale di laudano. Era

spacciata. Fu convocato un medico d'urgenza che la fece recere e la grande quantità stessa del veleno la salvò. Quando rinvenne, il suo furore non ebbe più freno. Si alzò, respinse con un urtone mia nuora e scappò in istrada. Le corsero dietro, la riportarono a casa e la misero a letto. Mia nuora badava intanto alla sua bambina che a sua volta aveva una crisi terribile. La condusse nella sua camera, l'affidò ad alcuni amici e lei stessa ritornò presso sua suocera. Mia moglie aveva approfittato di questi pochi minuti per strangolarsi con i suoi capelli. Bisognò tagliarglieli per salvarla. Dopo di che ebbe dei soffocamenti, delle convulsioni terribili...». I primi sintomi del morbo di Basedov, cui si imputa la nevrosi di cui soffriva la signora Maupassant, apparvero nel 1857, trentacinque anni prima. Nel novembre 1878 Flaubert scriveva al suo discepolo: «Mi secca quello che mi dite della vostra povera mamma. La soluzione più semplice sarebbe di metterla in una casa di salute». Aggiungiamo che morbo di Basedov e successiva nevrosi, il medico curante della famiglia Maupassant li imputava in principio al verme solitario, e Guy,

da buon figliolo, non dimenticava mai nelle sue lettere alla madre di consigliarle qualche nuovo e ottimo vermifugo.

⁹⁴ «Scrittore mondano» non definisce un genere ma una forma mentale. Scrittore «mondano» è Maupassant anche nelle sue più truculenti storie di *filles-de-ferme* e di *goujats*; perché il modo con cui racconta e gli effetti che sorte, sottintendono un uditorio mondano e un applauso mondano.

⁹⁵ «Poeta altissimo» e non «altissimo poeta». Questa forma è riservata a Virgilio e per riflesso a Dante. Preoccupati di una intelligenza più sottile delle cose, siamo costretti a distinzioni molto sottili di genere da genere.

⁹⁶ Il *Bel Ami* Maupassant lo acquistò con i diritti delle trentasette edizioni del suo romanzo esaurite in quattro mesi. Di questo personaggio entrato nel panteon dei personaggi celebri, Maupassant disse una volta: «Bel

Ami sono io». Piaceva a Maupassant ostentare una certa quale spregiudicatezza. Nel 1883 egli si compra una casa a Etretat e la chiama *La Maison Tellier*, ma la mamma si oppone e Guy sacrifica al suo provato bonfigliolismo questa seconda e più bella manifestazione di spregiudicatezza. In quello stesso anno Maupassant si prende anche un cameriere: quel Francesco Tassart che di poi diverrà il «fedele» Tassart e il personaggio di spalla nella vita del suo padrone.

⁹⁷ Tratto lontano.

⁹⁸ Anche l'aristocraticismo nel senso di dovizia di antenati, è paura della solitudine.

⁹⁹ Che pensava Maupassant di Mallarmé? Nel 1877, durante alcuni tentativi al fine di entrare stabilmente nel giornalismo ma vani nonostante l'appoggio di Flaubert, Maupassant scrive al suo maestro e protettore: «Potrei entrare alla "Nation" come critico letterario o come critico drammatico in sostituzione del signor Noël qui est

au-dessous même de Mallarmé pour le galimatias». Maupassant manca di criterio letterario, manca di mente letteraria. (Maupassant ha curato l'edizione postuma delle opere di Flaubert e per la stessa occasione ha scritto un saggio critico sull'autore di *Madame Bovary*, ma questo saggio è più giusto considerarlo come un devoto omaggio filiale). Maupassant letterariamente parlando è un innocente. Ma nelle parole degli innocenti brilla talvolta la luce della verità. Non è forse un bambino che estrae dalla ruota i numeri del lotto? Così nel giudizio – implicito – su Mallarmé, che beninteso va preso *cum grano*... Così nelle parole del profano su Cézanne: «Non sa dipingere». Così nelle parole dello stesso Maupassant sul Giudizio Universale di Michelangelo, esse pure da prendere *cum grano*, e magari con due grani: «*Le Jugement Dernier de Michel Ange a l'air d'une toile de fond peinte pour une baraque de lutteurs par un charbonnier ignorant*» (Lettera da Roma del 1855, nella quale Maupassant dice: «*Je trouve Rome horrible*» e: «*Dans les musées, rien*»). Mancante dunque nonché di mente letteraria, ma anche di mente pittorica, ecc. ecc.

¹⁰⁰ Il destino di noi uomini «civili» è nei nostri nomi e nei nostri cognomi. Molto rari gli uomini che non «somigliano» al loro nome e al loro cognome. Molto rari gli uomini il cui destino non è scritto nel loro nome e prescritto nel loro cognome.

¹⁰¹ Maupassant muore il 6 luglio 1893, all'età di quarantatre anni. Che cosa avviene tra il 18 febbraio e il 6 luglio? Non lo sappiamo. Non lo vogliamo sapere. Per noi Maupassant muore nel momento medesimo in cui egli stesso annuncia che è morto. Il resto non è se non inutile residuo, una sbavatura del *vieil-homme*. È il 18 febbraio 1893 che l'«altro» *ha vinto*.

E Gustavo?... L'abbiamo lasciato laggiù, a Sainte-Maxime, mentre se ne tornava a casa col giornale in tasca. Muore il 24 febbraio 1899, e forse non ha mai aperto il giornale nel quale era scritto che...

L'8 dicembre 1904, muore a Nizza anche la signora Laura di Maupassant. Così ha termine la ballata dei Maupassant: la tragica ballata dei Maupassant.

Durante la malattia del loro figlio e per la morte, né il padre

né la madre si tolgono ai tepori della Costa Azzurra.

A che pro?

Narra Stevenson (*Nei Mari del Sud*) che essendosi salutato con gl'indigeni di una delle Gilbert e avendo dovuto aspettare tre giorni nel piccolo porto dell'isola per mancanza di vento, gl'indigeni in quei tre giorni stettero nascosti dietro gli alberi e non si fecero vivi, perché i saluti ormai erano avvenuti.

I saluti tra Gustavo e Guy di Maupassant erano avvenuti quel giorno al Cap d'Antibes, e da quel giorno padre e figlio non ebbero più nulla da spartire. Quanto alla madre, essa perde il suo figliolo la sera dell'«ultima cena» e di poi sentì che Guy non era più suo, ma dell'«altro».