

PASQUALE MARZANO

MAUPASSANT E «L'ALTRO». TRE SOPRANNOMI
E UN NOME MISTERIOSO: HORLA O GORLA?

Maupassant o l'«altro»

Inizio dal titolo del mio intervento, che credevo di aver indicato originariamente come *Maupassant o l'«altro»*. Tre soprannomi e un nome misterioso, ma per una svista si è trasformato in *Maupassant e l'«altro»*, finendo così per riprodurre fedelmente il titolo del saggio di Savinio al quale volevo alludere¹ ed in cui sviste e *lapsus calami* dello stesso genere sono usati come spunti di letteratura surreale. Nello stesso saggio, che userò come punto di riferimento, si dedica ampio spazio all'antroponimia e si postula l'esistenza di due Maupassant:

- Il primo sarebbe l'autore dei racconti normanni o di vita parigina, ma anche di storie che ruotano intorno al tema del figlio illegittimo, delle prostitute dal cuore nobile o dai sinceri sentimenti patriottici, che vengono messi in risalto soprattutto per contrasto con quelli ben più miseri espressi dai rappresentanti delle classi agiate (cfr. *Boule de suif*, 1880).² Lo stesso Maupassant sarebbe anche lo scrittore che mette in luce le passioni istintive e intense degli animali (*Amore*, 1886),³ che risaltano nel confronto con la crudeltà degli esseri umani, manifestata soprattutto durante la guerra, altro tema caro all'autore, che ci mostra il conflitto franco-prussiano da un punto di vista spesso sarcastico (cfr. p. es. *L'avventura di Walter Schnaffs*, 1883)⁴ e non sciovinistico, attribuendo equanimente la brutalità ad entrambi gli eserciti (cfr. *Les Rois*, 1887).⁵

¹ Cfr. A. SAVINIO, *Maupassant e l'«altro»*, Milano, Adelphi 1990, p. 69.

² Cfr. G. DE MAUPASSANT, *Racconti e novelle*, 3 voll., I, Torino, Einaudi 1968 (ed. orig. francese ID., *Contes et nouvelles*, a c. di A.-M. Schmidt, 2 voll., Paris, Albin Michel 1956-57), pp. 66-99. Tutte le citazioni in italiano, tranne quando specificato altrimenti, saranno tratte da questa edizione, che d'ora in avanti indicherò solo con la sigla REN.

³ Cfr. REN, III, pp. 1857-61.

⁴ Cfr. ivi, I, pp. 693-700.

⁵ G. DE MAUPASSANT, *Les Rois*, in ID., *Le Horla*, a c. di A. Fermigier, Paris, Gallimard («Folio») 1986, pp. 151-71.

- L'«altro»: «l'inquilino nero»,⁶ che secondo Savinio abita nel corpo del primo Maupassant, sarebbe il vero autore delle novelle o dei racconti che ruotano intorno al tema del terrore, dell'angoscia e della follia, che ghermiscono i protagonisti delle sue storie, repentinamente o in maniera progressiva e inesorabile, così come accadde al fratello dello scrittore, morto in manicomio nel 1889 e poi a lui stesso, che ne seguì la sorte quattro anni dopo.⁷

Sulla falsariga della bipartizione operata da Savinio, potremmo affermare che:

- Al primo Maupassant pertiene il tentativo di scegliere nomi adeguati al *milieu* storico-sociale e culturale dei protagonisti dei suoi racconti, con risultati in verità non sempre felici, soprattutto per quanto concerne i nomi stranieri.⁸ Allo stesso scrittore appartiene, per contro, anche la scelta di soprannomi generalmente rimotivati nel testo e adatti alle qualità fisiche, morali e caratteriali dei personaggi ai quali sono attribuiti. Questo effetto può essere prodotto dalla qualità intrinseca dei soprannomi, poiché risultano assegnati «sempre per moventi affettivi» (positivi o negativi che siano) pure nel mondo reale, come ci ricorda Migliorini,⁹ ma anche perché in diversi casi Maupassant li trae effettivamente dalla realtà.¹⁰
- All'«altro», invece, possiamo ascrivere l'anonimia parziale o totale che caratterizza i racconti o le novelle della follia, così come l'uso di un nome misterioso, *Le Horla*, che dà il titolo ad una delle sue opere più note e che ha suscitato grande curiosità e interesse fin dalla sua prima apparizione, nel 1886.¹¹

⁶ SAVINIO, *Maupassant...*, cit., pp. 118-9. Questo è il Maupassant che Savinio preferisce, lo definisce infatti «scrittore grandissimo», mentre il primo sarebbe uno «scrittore mediocre».

⁷ Morì in un ospedale per malattie mentali il 6 luglio 1893, all'età di 43 anni.

⁸ Lo stesso Maupassant non si riconosceva una grande abilità onomaturgica, vd. A. LANOUX, *Maupassant, le Bel-Ami*, Paris, Fayard 1967, p. 27. Per le critiche alle scelte onomastiche dell'autore, vd. P. MARZANO, *Maupassant: nomi, pseudonimi e soprannomi*, Atti del III Convegno di Onomastica letteraria in Lombardia (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 10 maggio 2001, i. c. s.).

⁹ Cfr. B. MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, Genève, Olschki 1927, p. 46. Per i soprannomi in ambito *fictional* cfr. J.-L. BACHELLIER, *Sur-Nom*, «Communications», XIX (1972), pp. 69-92.

¹⁰ Vd. il caso dei protagonisti di *Mouche* (G. DE MAUPASSANT, *Mosca*, trad. it., in *REN*, III, pp. 2162-70), che compaiono con il loro vero soprannome (vd. M.G. LONGHI, *Introduzione a Maupassant*, Roma-Bari, Mursia 1994, p. 12), oppure di *Boule de suif* (*op. cit.*), attribuito al personaggio eponimo del racconto che rese famoso l'autore (vd. *infra*).

¹¹ Cfr. G. DE MAUPASSANT, *Le Horla*, «Gil Blas», 26/10/1886, poi in una seconda versione in ID., *Le Horla*, Paris, Ollendorff 1887.

Tre soprannomi: Boule de suif, Mademoiselle Fifi, e Madame Baptiste

Proporrò tre esempi per i soprannomi adottati dal primo Maupassant, ossia *Boule de suif*, *Mademoiselle Fifi*, e *Madame Baptiste* (d'ora in poi, rispettivamente, *BS*, *MF*, *MB*),¹² che danno il titolo ad altrettanti racconti,¹³ per poi concentrare l'attenzione sull'analisi dell'*Horla*.

a) *Boule de suif*¹⁴

Boule de suif è il soprannome assegnato ad Élisabeth Rousset¹⁵ e pare che l'autore l'abbia mutuato da quello di Adrienne Legay, prostituta realmente esistita, e sulla quale si dice che egli avesse modellato la sua Élisabeth. *Boule de suif*, letteralmente 'palla di sego', si riferisce alle qualità fisiche del personaggio, che rimandano indirettamente a quelle morali, come si evince dal suo ritratto,¹⁶ fornito dal narratore eterodiegetico:

¹² Il primo racconto fu pubblicato nel 1880, nel volume collettaneo *Les Soirées de Médan*, Paris, G. Charpentier 1880, mentre *Mademoiselle Fifi* fu incluso nella raccolta omonima pubblicata nel 1882 (ID., *Mademoiselle Fifi*, Bruxelles, Henry Kistemaekers 1882), che in una seconda edizione accolse anche *Madame Baptiste* [ID., *Mademoiselle Fifi* (Nouveaux contes), Paris, Victor Havard 1883].

¹³ Non entro nel merito della possibile diatriba a proposito di quali narrazioni brevi possano definirsi "racconti" e quali "novelle", ma preferisco seguire M.-C. Bancquart [*Introduction, chronologie, bibliographie, notes et dossier de G. DE MAUPASSANT, «Le Horla» et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Bordas («Classiques Garnier») 1989, p. LXII], che sottolinea la difficoltà di definire nettamente i confini dei due generi, almeno per quanto concerne Maupassant. Userò perciò indifferentemente i due termini, solo per comodità di esposizione.

¹⁴ Cfr. *REN*, pp. 66-99.

¹⁵ Si tratterebbe del vero soprannome di Adrienne Legay, morta nel 1892, alla quale si ispirò Maupassant per il suo personaggio. A. Savinio ricorda che l'autore e la donna ebbero modo di incontrarsi, dopo la pubblicazione della novella (SAVINIO, *Maupassant...*, cit., p. 107). Lo stesso episodio è riportato da diversi biografi, vd. p. es. H. TROYAT, *Maupassant*, Paris, Flammarion 1989, pp. 103-4. *Boule de suif* è la novella con cui Maupassant partecipò alle *Soirées de Médan*, cit., pubblicazione che viene considerata una sorta di manifesto del naturalismo letterario francese. Un movimento da cui però ben presto l'autore prese le distanze. Non è questa la sede per discuterne, ma è forse almeno il caso di accennare alla posizione critica di Maupassant nei confronti del movimento letterario capeggiato da Zola: vd. TROYAT, *Maupassant*, cit., pp. 215 e *passim*, ma anche lo stesso Maupassant, nella prefazione che scrisse per il suo romanzo *Pierre et Jean*, a Étretat, nel settembre del 1887 [G. DE MAUPASSANT, *Le roman*, in *Pierre et Jean*, Paris, Gallimard («Folio»), pp. 45-60].

¹⁶ Come era consuetudine per i narratori dell'epoca: cfr. S. RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction*, London-New York, Methuen & Co. 1983, p. 65. Per la presentazione metonimica del personaggio negli scrittori francesi di fine Ottocento, vd. anche R. FERNANDEZ, *La Méthode de Balzac*, «Messages», première série, (1926), pp. 59-77.

La donna, una di quelle che si chiamano galanti, era celebre per la pinguedine precoce che le aveva meritato il soprannome di Boule de suif. Piccola, rotonda dappertutto, polposa, con le dita gonfie, strozzate dalle falangi, simili a collane di piccole salsicce, con una pelle lucida e tesa, un seno enorme prominente sotto il vestito, era ciò nonostante appetitosa e desiderata, tanto la freschezza faceva piacere a vedersi. Il suo viso era una mela rossa, un bocciolo di peonia che sta per schiudersi: vi si aprivano, in alto, due magnifici occhi neri, all'ombra delle lunghe ciglia spesse, e in basso una bocca adorabile, umida per il bacio, adorna di dentini brillanti e microscopici. Era inoltre, si diceva, ricca di qualità inestimabili. (BS, p. 73)

Non è difficile immaginare il genere di "qualità" di cui è ricca *Boule de suif*. Del resto la carnalità e la generosità del personaggio sono ben espresse dal ritratto poc'anzi citato e si manifestano compiutamente in almeno due sequenze chiave. Nella prima ella soddisfa la fame dei suoi compagni di viaggio, rappresentanti di borghesia e clero, che pur avendola tenuta a distanza fino a quel momento, non si fanno scrupolo di divorare tutto il ben di Dio che *Boule de suif* mette a loro disposizione con deferenza e sollecitudine.¹⁷ Nella seconda sequenza, più articolata e in cui la generosità della donna appare in maniera ancora più marcata, ella rifiuta sdegnosamente le richieste di un ufficiale prussiano di passare la notte con lei, per lasciare proseguire il convoglio di cui fa parte, ma poi si rassegna, sottomettendosi alla volontà dell'uomo, solo per togliere gli altri viaggiatori da una situazione imbarazzante e difficile. La narrazione si chiude con la donna che piange amaramente, di nuovo esclusa dalla micro-società dei viaggiatori, quasi come se la sua capitolazione fosse un'ulteriore colpa da farle scontare.

Secondo Marie-Claire Bancquart *Boule de suif* è un soprannome che «piazza adeguatamente la prostituta al rango delle cose»,¹⁸ mentre Mario Picchi sottolinea, con la sua traduzione, il passaggio finale del personaggio dal «rango delle cose» a quello delle "persone", risultando la donna gradevole e moralmente integra, nonostante la sua professione e il suo soprannome. Egli infatti ha trasformato *Boule de suif* in *Pallina*,¹⁹ proprio basandosi sulle qualità morali e fisiche del personaggio e accogliendo fin dal titolo²⁰ le indicazioni che emergono dalla lettura del te-

¹⁷ In una sorta di rito cannibalistico ben evidenziato da V. GIANOLIO, *Bulimia di esistere*, in G. DE MAUPASSANT, *Boule de suif*, Torino, Einaudi 2000, pp. V-XVII.

¹⁸ M.-C. BANCQUART, *Commentaires*, in G. DE MAUPASSANT, *Boule de suif*, Paris, Albin Michel («Livres de Poche») 1984, p. 252.

¹⁹ Cfr. G. DE MAUPASSANT, *Pallina*, in ID., *Tutte le novelle* (d'ora in poi TLN), a c. di M. Picchi, 2 voll., I, Milano, Mondadori («I Meridiani») 1993, pp. 92-135.

²⁰ Titolo che ha posto qualche problema ai traduttori che si sono avvicendati nel compito, come dimostrano le diverse varianti adottate per le edizioni italiane: *Palla di sego* (cinque

sto solo progressivamente, tanto che Flaubert, il maestro di Maupassant, aveva chiesto al proprio discepolo di farle risaltare meglio già nella descrizione fisica di *Boule de suif*, chiedendogli di «attenuare un po' la sua pancia».²¹ Un suggerimento prontamente adottato dal giovane allievo, come lo stesso Picchi rileva.²²

Nel medesimo racconto ci sono altri personaggi dal nome allusivo, che vale la pena citare rapidamente: Mr Follenvie, 'voglia matta', il portavoce dell'ufficiale prussiano, anonimo, i coniugi Loiseau, sul cui cognome il narratore imbastisce un *jeu de mots* (*Loiseau vole/l'oiseau vole* = Loiseau ruba/l'uccello vola)²³ e infine Mr Cornudet, il repubblicano che Maupassant foggia sulla figura di un suo zio, Charles Cord'homme, dunque con un legame di carattere fonetico fra i due cognomi *Cornudet* e *Cord'homme*.²⁴

b) *Mademoiselle Fifi*

Sui temi della guerra franco-prussiana e delle prostitute degne di ammirazione e rispetto è basato anche il racconto *Mademoiselle Fifi* (*REN*, pp. 268-78),²⁵ con un titolo che rimanda ad uno dei personaggi centrali della storia narrata. Si tratta del barone Wilehm (*sic*) d'Eyrrik,²⁶

occorrenze + una); *Tomboletta, ovvero Palla di sego* (una occorrenza); *Boule de suif* (due occorrenze); *Pallina* (una occorrenza), cfr. GIANOLIO, *Bulimia...*, cit., pp. XXVI-VII. Per quanto riguarda le differenze, talvolta molto rilevanti, riscontrate in alcune traduzioni dei nomi propri in Maupassant, vd. S. MARRONI, *La lingua delle traduzioni di «Bel-Ami»* (1887-1979), Roma, Bulzoni 1989, pp. 109-13 («Gli antroponimi») e pp. 115-9 («Gli altri nomi propri»).

²¹ In effetti, Flaubert, pur considerando *Boule de suif* un «capolavoro», aveva espresso a Maupassant alcune remore proprio a proposito della descrizione fisica di *Boule de suif*, come ricorda Mario Picchi nelle note dell'edizione Mondadori (*TLN*, I, p. 1419): «[...] se poteste attenuare un po' la sua pancia, al principio, mi fareste piacere». E il maestro amatissimo, che sarebbe morto tre mesi dopo, accludeva un foglietto con una serie di «osservazioni da pedante» che il discepolo accettò prontamente».

²² *Ibid.*

²³ Ivi, p. 1420, n. 4: «Nell'originale: "*Loiseau vole*" che significa tanto "L'uccello vola" quando "Loiseau ruba". Una curiosità: nei *Miserabili* (1862) di Victor Hugo (I, III, 1) è citato questo verso: "Même quand Loyson vole, on sent qu'il a des pattes" (Anche quando Loyson vola, si sente che ha le zampe) dove il gioco di parole è tra Loyson (nome) e *l'oison* (papero)».

²⁴ Ivi, p. 1421, n. 13: «Come ha già fatto coi nomi di Cornudet (specie di diminutivo di "cornuto") e di Loiseau [...], Maupassant scherza col nome dell'albergatore. *Follenvie* equivale a "Voglia matta"».

²⁵ Trad. it. di Gioia Zannino Angiolillo.

²⁶ Un *lapsus calami* segnalato da Alberto Savinio (*SAVINIO, Maupassant...*, cit., p. 103), e

brutale ufficiale prussiano, che rappresenta compiutamente la figura dell'invasore, convinto di poter giustificare con la sua divisa militare e con la guerra ogni nefandezza dell'animo umano: «[...] il marchese Wilhem d'Eyrik, un piccolo biondino orgoglioso e brutale con gli uomini, duro coi vinti, e violento come un'arma da fuoco» (MF, p. 269). Viene chiamato *Mademoiselle Fifi* dai suoi compatrioti e dal narratore, che inizia a citarlo solo così subito dopo averlo presentato, provvedendo contestualmente a fornire l'interpretazione del suo soprannome:

Da quando era arrivato in Francia, i compagni non lo chiamavano altro che *Mademoiselle Fifi*. Il soprannome gli veniva dalla sua figura azzimata e dalla vita sottile che pareva chiusa in un busto, dal viso pallido dove i baffi nascenti si vedevano appena, e anche dall'abitudine che aveva preso, per esprimere il suo supremo disprezzo verso esseri e cose, di usare tutti i momenti l'espressione francese – *fi, fi donc*, che lui pronunciava con un leggero sibilo. (MF, p. 269)²⁷

L'appellativo di *Mademoiselle Fifi* viene dunque assegnato per affinità con l'aspetto fisico del personaggio e con il suo intercalare/difetto di pronuncia,²⁸ ma in antifrasi con la sua brutalità e ferocia, che si esercitano prima sulle suppellettili del castello di Uville,²⁹ in cui è acuar-

ripetuto da Maupassant in un altro racconto di guerra (G. DE MAUPASSANT, *Deux amis*, in ID., *Mademoiselle Fifi*, Paris, Gallimard 1977, p. 172). In entrambi i casi il nome è stato giustamente lasciato immutato nella traduzione Einaudi (cfr. le prime due occorrenze, rispettivamente in ID., *Mademoiselle Fifi* e *Due amici*, in REN, I, pp. 269 e 666). Per quanto concerne tali imprecisioni onomastico-linguistiche, vd. MARZANO, *Maupassant...*, cit.

²⁷ A a piè di pagina, la traduttrice aggiunge una nota in cui spiega che *si, si, donc*, corrisponderebbe ad una «espressione di disprezzo [che] equivale al nostro "puah"».

²⁸ Del resto, tutti i soldati prussiani di Maupassant parlano un «francese storpiato», in ossequio ad una sorta di *cliché* linguistico e caratteriale «delle truppe occupanti», opportunamente rilevato da M. PICCHI, *Note*, in TLN, I, p. 1445: «gli ufficiali eleganti, altezzosi, crudeli, devastatori; i soldati vestiti come lacchè, ciecamente obbedienti fino alla brutalità, con qualche barlume di umanità (*Sant'Antonio, L'avventura di Walter Schnaffs, La Selvatica*)». Picchi nota pure (ivi, n. 4), a proposito di *Mademoiselle Fifi*, un'imprecisione linguistico-narrativa da parte dell'autore, configurabile nel mancato rispetto dei ruoli allocutivi, poiché fa parlare in francese uno dei prussiani anche quando questi si rivolge ai propri compatrioti.

²⁹ Ivi, pp. 269-71. *Uville* è un toponimo inventato, come accade anche in *Madame Baptiste* con *Loubain*: un fenomeno che si riscontra sovente nella narrativa di Maupassant. I toponimi sono però concepiti in modo tale da avere una certa assonanza con nomi di luoghi reali. Per i luoghi maupassantiani si potrebbero adottare le medesime parole che Roland Barthes usò per i toponimi proustiani: «Il fatto che [...] esistano o non esistano ha poca importanza; è importante il fatto che questi nomi abbiano ciò che si è potuto chiamare una "plausibilità francofonica": il loro vero significato è: *Francia* o, meglio ancora, la "francesità"; il loro fonetismo, e su uno stesso piano il loro grafismo, sono elaborati in conformità a suoni e a gruppi di lettere legati specificamente alla toponimia francese (anzi, più precisamente, franciana): è la cultura (quella dei Francesi) ad imporre al nome una motivazione na-

tierato con i suoi commilitoni, e poi sulla giovane prostituta francese Rachel. La ragazza è una *fille à plaisir* ebrea, come evidenziato dal suo prenome³⁰ e sottolineato dalla caratterizzazione fisiognomica che ce ne dà il narratore: «una bruna giovane e con gli occhi neri come macchie d'inchiostro, un'ebrea il cui naso all'insù confermava la regola che attribuisce becchi ricurvi a tutta la sua razza» (MF, p. 274). Rachel viene "invitata" dai militari ad una festa al castello, insieme ad altre quattro ragazze,³¹ per rompere la monotonia del luogo in cui essi sono relegati dalle circostanze. Il compito di reclutare le prostitute è assolto diligentemente dal sottufficiale «Il Dovere», soprannome attribuitogli proprio per la sua obbedienza cieca ai superiori:

«Il Dovere» [...] ci porterà qualche signora; [...] il barone fece chiamare «Il Dovere». Era un vecchio sottufficiale che nessuno aveva mai visto ridere, ma che seguiva fanaticamente tutti gli ordini dei suoi capi, di qualsiasi natura fossero. (MF, p. 270)

La missione è portata a termine con successo, come anticipato dal soprannome, e la festa ha inizio, con i soldati a cui il capitano assegna le ragazze, «in tutta giustizia, secondo i gradi» (MF, p. 274). A Mademoiselle Fifi tocca Rachel, che ne subirà la crudeltà morale e fisica, in

turale: ciò che è imitato non è certamente nella natura, ma bensì nella storia, una storia tuttavia così antica che essa fa del linguaggio che ne è nato una vera e propria natura, fonte di modelli e di ragioni» (R. BARTHES, *Proust e i nomi*, in ID., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, trad. it., Torino, Einaudi 1982, p. 128; ed. orig., ID., *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil 1953 e 1972).

³⁰ Infatti, esso «è ripreso dal personaggio dell'Antico Testamento [...] seconda moglie di Giacobbe» ed è di origine ebraica, anche se viene percepito solo «in minima parte» come «israelitico» (E. DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, Milano, Mondadori 1986, p. 311). A proposito dell'ammirazione di Maupassant per le donne ebreë, vd. SAVINIO, *Maupassant...*, cit., p. 106. Sullo stesso tema, e per i suoi rapporti conflittuali con la società mondana del medesimo ambiente, vd. TROYAT, *Maupassant*, cit., pp. 175-200. Massimo Castoldi, rifacendosi a precedenti analisi testuali e alla vita della Rachele biblica, ha interpretato il prenome come un'evocazione della morte, nella *Digitale purpurea* di Pascoli (M. CASTOLDI, *Il sorriso di Rachele. Rileggendo «Digitale purpurea» di Giovanni Pascoli*, Atti del III Convegno di Onomastica letteraria in Lombardia, cit., i. c. s.): una chiave di lettura che, *mutatis mutandis*, potrebbe applicarsi in qualche maniera anche alla Rachel maupassantiana, che cagiona il decesso di *Mademoiselle Fifi*.

³¹ Esse portano un «nome di battaglia», che in tre casi su cinque termina in *a*, ossia Paméla, Amanda, Éva, conformemente «al vocabolario delle case chiuse», che Maupassant riproduce fedelmente, così come sarebbe abituale che ci fosse «nel lotto, Rachel, la bella prostituta ebrea», secondo Hubert Juin, curatore dell'edizione Gallimard (H. JUIN, *Préface a MAUPASSANT, Mademoiselle Fifi*, cit., p. 10). La prima delle cinque ragazze viene indicata con quello che pare essere un semplice soprannome, *Blondine* (*Biondina*), mentre Éva viene anche detta *la Tomate* (*il Pomodoro*), senza indicazioni concernenti la motivazione (ivi, p. 33).

un crescendo che pare non avere fine. Lo spirito alterato dei soldati, alimentato dal vino e dallo *champagne* provenienti dal saccheggio della cantina, conduce all'ennesima manifestazione di violenza da parte di Mademoiselle Fifi, in questo caso solo verbale, che brinda con i suoi compagni all'agevole conquista della Francia e dei francesi, donne incluse. L'animo patriottico di Rachel si ribella ed ella reagisce, affermando che le uniche donne francesi di cui i prussiani potranno dirsi facili conquistatori sono le prostitute, come quella serata stessa sta a dimostrare. Mademoiselle Fifi allora la schiaffeggia, e sta per rifarlo, ma stavolta la reazione di Rachel è superiore all'offesa: accoltella l'uomo alla gola, con una posata afferrata al volo dalla tavola imbandita, riuscendo poi a fuggire nella confusione immediatamente successiva. Il marchese muore nel giro di due minuti e l'episodio scatena una caccia scomposta e rabbiosa a Rachel, che però non dà alcun frutto, causando addirittura la morte di due soldati e il ferimento di altri tre. Unico cambiamento nella vita del villaggio, dopo l'uccisione di Mademoiselle Fifi, la campana della chiesa, che il parroco Chantavoine si è rifiutato di far azionare dal giorno dell'arrivo dei prussiani:³² essa ricomincia a suonare, con «un ritmo allegro» (*MF*, p. 278), proprio in occasione del funerale del marchese. Adesso, ogni tanto, fa sentire sporadici rintocchi perfino di notte, come se fosse stregata. Una voce che si sparge rapidamente e tiene lontani dal campanile i paesani. Si scoprirà poi che i rintocchi notturni sono procurati da Rachel, scampata alla furia dei prussiani grazie ad un nascondiglio ricavato nel campanile e alle cure prestatele dal parroco e dal sacrestano, gli unici che vi possono accedere. A guerra conclusa la donna torna ad esercitare la sua professione per qualche tempo, fino a quando un «patriota senza pregiudizi» la riscatta dalla sua condizione, ritenendola degna del matrimonio e di valore almeno pari a quello «di tante altre», come sottolinea il narratore nell'*explicit*.³³

I soprannomi risultano adeguati e trasparenti, almeno nell'originale,

³² Mademoiselle Fifi insiste per imporre al parroco di farla suonare, scontrandosi con il rifiuto dei propri superiori. Essa torna a farsi udire, ironicamente, proprio in occasione del suo funerale, quando il comandante della guarnigione impone a don Chantavoine di farla suonare, sperando di poter scatenare una rappresaglia in caso di rifiuto (ivi, p. 278). Anche il nome del prete, almeno nella sua prima sezione, sembra suggerire una lettura allusiva (*Chant* = canto), legata all'episodio della campana muta.

³³ «Fra il testo originale [«Gil Blas», 23 marzo 1882] e quello del volume [maggio 1882] esistono differenze, soprattutto nel finale; nel primo la storia si chiude con la donna nascosta nel campanile, mentre nella versione definitiva si costruisce un lieto fine, coronato dal matrimonio e dalla frase, che esprime una convinzione già ripetuta da Maupassant, che Rachel diventò «una signora che non valeva meno di tante altre» (PICCHI, *Note*, cit., p. 1445).

ma con qualche rilievo possibile per ciò che concerne la traduzione italiana della Einaudi (*REN*), in cui si rende il soprannome *Le Devoir* con «Il Dover», ma si lascia inalterato quello del marchese.³⁴ Inoltre, Maupassant accorda al femminile i participi e i pronomi che rimandano direttamente a *Mademoiselle Fifi*,³⁵ mentre nella versione Einaudi essi sono tutti al maschile. Si tratta di una scelta traduttologica coerente con la mancata traduzione del soprannome, che però in tal modo perde quell'effetto di leggero straniamento prodotto nel lettore francofono, che invece vede inquadrare la figura del marchese in una cornice onomastica e grammaticale di genere ambiguo.³⁶ Più rispettoso dell'originale e delle sue peculiarità onomastiche sembra Mario Picchi, che italianizza entrambi i soprannomi, nella sua traduzione per «I Meridiani» Mondadori, mantenendo però l'ambiguità di genere concernente il personaggio della *signorina Fifi*.³⁷

c) *Madame Baptiste*

*Madame Baptiste*³⁸ è un racconto incluso nella stessa raccolta di *Mademoiselle Fifi*,³⁹ ma nella versione aumentata che uscì nel 1883,⁴⁰ e propone il soprannome *madame Baptiste* che, fra i tre qui presi in esame, assume la funzione onomastico-narrativa più rilevante, poiché la protagonista soccombe letteralmente alla sua forza malefica. Anche in questo caso, come in *Boule de suif* e *Mademoiselle Fifi*, esso è già posto in evidenza dalla sua presenza nel titolo. La storia tratta di un tema scabroso, ossia quello di «una giovane donna violentata che finisce per

³⁴ Probabilmente per non modificare il titolo, che coincide esattamente col soprannome, visto che invece anche il soprannome di Éva, *la Tomate*, viene tradotto con *il Pomodoro* (*REN*, p. 274), senza che esso abbia alcuna valenza narrativa, né rilevanza nell'economia del racconto. Comunque, la scelta di non tradurre *mademoiselle* con *signorina* non è motivata da note esplicative.

³⁵ Cfr. l'edizione Gallimard: MAUPASSANT, *Mademoiselle Fifi*, cit., pp. 28 («Mlle Fifi elle-même»; «Elle se levait»), 29 («Mlle Fifi, entrée la première»), 39 («En deux minutes, Mlle Fifi fut morte»).

³⁶ Inoltre, non è detto che il «Lettore Modello» italiano [cfr. U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani («Saggi tascabili») 1993, pp. 50-62] sia a conoscenza del significato del sostantivo *mademoiselle*. Non traducendolo, e non decodificandolo nemmeno in nota, la traduttrice corre il rischio che una parte del senso veicolato dall'originale vada perduta. Su tale rischio e sui problemi traduttologici sollevati dai nomi letterari vd. *infra*.

³⁷ Vd. PICCHI, *Note*, cit., p. 445 [«la signorina Fifi era morta» (cors. aggiunto)].

³⁸ Cfr. *REN*, pp. 567-72.

³⁹ Cfr. *op. cit.*

⁴⁰ Cfr. *op. cit.*

suicidarsi» e si configura come «un atto d'accusa contro le convenzioni sociali di una piccola città di provincia». ⁴¹ La narrazione è incastonata in una breve cornice, ⁴² in cui il narratore iniziale, eterodiegetico e anonimo, assume la funzione di narratario, lasciando la parola ad un altro narratore, anch'egli senza nome, che gli spiega i motivi dello strano funerale che ne ha attratto l'attenzione, seguito da appena otto uomini e senza sacerdoti. Il secondo narratore racconta la storia della morta, la signora Hamot, figlia di Monsieur Fontanelle, nota anche con il soprannome di *Madame Baptiste*, assegnatole da «qualche monellaccio» (*MB*, p. 569), per la violenza continuata subito all'età di undici anni, da parte del domestico di casa Fontanelle, *Baptiste* appunto, fino alla scoperta del crimine ed alla condanna del reo ai lavori forzati a vita. La ragazzina cresce «bollata dall'infamia» (*MB*, p. 568) e da quel nome, in cui si concentra tutto il disprezzo che la gente mostra per l'atto ignominioso compiuto dall'uomo. Nella loro condanna senza appello, gli abitanti di Loubain ⁴³ confondono però la «piccola Fontanelle» con lo sturatore, escludendola da ogni contesto sociale e tenendola lontana dagli altri bambini, quasi come se dal suo grembo violato potesse diffondersi la turpitudine che è stata costretta a subire. La giovane soffre enormemente per le conseguenze dell'ostracismo a cui è condannata dai suoi concittadini, ma nessuno osa tendere una mano in suo soccorso, nemmeno i genitori. ⁴⁴ Il personaggio assume su di sé i mali della collettività, assolvendo la funzione di *pharmakos*, o vittima sacrificale,

⁴¹ LONGHI, *Introduzione...*, cit., p. 47.

⁴² Secondo una struttura tipica in Maupassant, che si potrebbe definire «incorniciamento» semplificato, in cui due personaggi si incontrano e svolgono la funzione di narratore e narratario, poiché uno dei due racconta all'altro una storia di cui è stato testimone o protagonista, con un ritorno conclusivo all'*hic et nunc* iniziale. Vd. p. es. G. DE MAUPASSANT, *Joséph*, in *REN*, III, pp. 1555-6. Per ciò che concerne l'«incorniciamento» e «La struttura della novella e del romanzo», con alcuni esempi tratti dall'opera di Maupassant, vd. V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, trad. it., Torino, Einaudi 1976², rispettivamente alle pp. 92 e, più in generale, 73-99 e *passim*. A proposito dello stesso tipo di procedimento, detto anche «incastonatura», o «incastro», e sulle sue motivazioni, vd. T. TODOROV, *Poetica della prosa*, trad. it., Milano, Bompiani 1995, pp. 41-5 o anche *Id.*, *Il racconto letterario*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Studi Bompiani 1982, pp. 228-70 e *passim* [tit. orig., *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil 1966, numero speciale di «Communications», VIII (1966), con introd. di R. Barthes].

⁴³ Toponimo inventato, secondo la consuetudine maupassantiana. A tal proposito, vd. *supra*, note al par. *Mademoiselle Fifi*.

⁴⁴ «I suoi stessi genitori parevano a disagio davanti a lei, come se le serbassero un eterno rancore per una colpa irreparabile. [...] I coniugi Fontanelle consideravano la loro figliuola come se fosse uscita di galera» (*MB*, pp. 569-70).

che rappresenta l'altro polo del «mondo umano sinistro», di carattere demonico, in cui è costretta a vivere, secondo la “teoria del significato archetipico” enunciata dal critico letterario canadese Northrop Frye,⁴⁵ ed in base ai riti di carattere socio-antropologico indagati da James Frazer,⁴⁶ che potrebbero spiegare come si possa giungere ad identificare la vittima con l'aggressore:

L'altro grande ramo della magia simpatica, che ho chiamato magia contagiosa, parte dal presupposto che cose una volta congiunte lo resteranno per sempre, anche se separate l'una dall'altra, in un rapporto simpatico per cui ciò che viene fatto all'una si ripercuote analogamente sull'altro.⁴⁷

Una *Weltanschauung* che non è tipica solamente di società poco evolute, come quelle studiate da Frazer, e si può certamente riscontrare nella comunità in cui Maupassant fa muovere il suo personaggio.⁴⁸ Questo rapporto di tipo “magico-simpatico”, che lega il domestico Baptiste alla sua vittima, è tale da indurre a trasmettere a quest'ultima il nome del primo, vissuto dunque come il segno di quella contiguità esistita fra i due, di carattere esclusivamente fisico, coercitivo e temporaneo, che i cittadini di Loubain si ostinano invece a considerare anche di ordine morale e quindi permanente. Il riscatto dalla condizione di isolamento della giovane sembra assumere le fattezze e il cognome di un uomo venuto da fuori, Monsieur Paul Hamot, che se ne innamora e decide di sposarla, nonostante sia stato messo al corrente di ogni cosa. Egli dimostra di non farsi influenzare dalle convenzioni sociali a cui soccombono gli altri ed anche per questo ella lo adora «come un dio» (MB, p. 570). Affrancata dalla sua condizione di *madame Baptiste*, la giovane diventa *madame Hamot* per tutti,⁴⁹ riverita e rispettata come le

⁴⁵ Cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi 1969, pp. 56-8, 61-3, 194-6 (ID., *Anatomy of Criticism*, London, Penguin Books 1990, pp. 41-3, 45-6, 148-9).

⁴⁶ J.G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, Torino, Newton Compton ed. 1992 (ID., *The Golden Bough*, London, Macmillan & Co. 1924¹). Per i capri espiatori in generale, e per il loro ruolo nell'antichità classica, vd. ivi, pp. 626-41 e 642-51.

⁴⁷ Ivi, p. 60.

⁴⁸ La medesima “magia simpatica” fra due elementi e la conseguente proprietà di transitività delle qualità che li caratterizzano, sembrano esistere anche fra nomi e cose, o persone nominate (nel caso in oggetto, “soprannominate”). A questo proposito, oltre al già citato Frazer, cfr. p. es. E. CASSIRER, *Linguaggio e mito*, trad. it., Milano, Il Saggiatore 1961, pp. 62-3; T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, trad. it., Milano, Strumenti di Studio Garzanti 1991¹, pp. 285-301; J.M. LOTMAN-B.A. USPENSKIJ, *Mito-nome-cultura*, trad. it., in *Tipologia della cultura*, a c. di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Saggi Tascabili Bompiani 1995¹, pp. 83-109.

⁴⁹ Nella versione originale sarebbe *Mme Paul Hamot*, con l'aggiunta del prenome del marito (cfr. G. DE MAUPASSANT, *Madame Baptiste*, in ID., *Mademoiselle Fifi*, cit., p. 45).

altre donne sposate. Un affrancamento che sembra essere definitivamente consacrato dalla gravidanza:

Quando fu incinta, e si seppe della sua gravidanza, anche le persone più suscettibili le aprirono le loro case, come se la maternità l'avesse definitivamente purificata. (MB, p. 570)

Da notare che la sua identità onomastica è comunque sempre subalterna a quella di un uomo, non essendo mai chiamata col suo nome di battesimo, che il narratore omette sempre, indicandola esclusivamente come *mademoiselle Fontanelle*, *Madame Baptiste* o *Madame Hamot*.⁵⁰ Il suo nome viene taciuto, come una forma di tabù,⁵¹ che anche il narratore non osa infrangere. Dopo la gravidanza, tutto sembra procedere nel migliore dei modi, ma un punto di svolta capovolgerà la situazione, come il lettore abituale di Maupassant può ragionevolmente prevedere⁵² e come è già preannunciato nell'*incipit* del racconto, che si apre infatti con il funerale della donna. Durante una cerimonia in cui il

⁵⁰ La protagonista viene citata direttamente ventidue volte, nel modo seguente (tolgo le citazioni dall'edizione italiana, MB, in *NER*): «una morta» (p. 568), «giovane donna» (p. 568), «Madame Hamot» (p. 568), «figlia di un ricco commerciante del paese, Monsieur Fontanelle» (p. 568), «la piccola Fontanelle» (due occorrenze: p. 569), «Quella ragazza» (p. 569), «lei»/«Lei» (sei occorrenze: pp. 569, 2 volte; p. 570, 3 volte; p. 571), «Madame Baptiste» (p. 569), «Mademoiselle Fontanelle» (p. 570), «quella donna» (p. 570), «la povera signora» (p. 571), «Madame Baptiste!» (p. 571: allocuzione diretta), «quella disgraziata» (p. 571), «la donna, smarrita» (p. 571), «la giovane donna» (p. 571), «Morta» (p. 571).

⁵¹ A proposito dei *Tabù dei nomi di persona*, vd. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., pp. 286-90 e, per i tabù concernenti specifiche categorie di nomi propri, pp. 290-304. Cfr. anche É. POSSOZ, *Noms et tabou*, in *Proceedings of the Eighth International Congress of Onomastic Sciences*, The Hague-Paris, Mouton & Co. 1966, pp. 401-3.

⁵² Secondo la "logica dei possibili narrativi", definita schematicamente da Claude Bremond (C. BREMOND, *La logica dei possibili narrativi*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, cit., pp. 98-122), ad un "processo di miglioramento" deve seguire, perché sia possibile la continuazione del racconto, un "processo di peggioramento". Per proseguire, «il narratore deve ricreare uno stato di tensione e per far questo introdurre nuove forze d'opposizione o sviluppare germi nocivi lasciati in sospeso» (*op. cit.*, p. 114), proprio come accade in *Madame Baptiste*, con la riproposizione del soprannome infamante. Interessanti osservazioni sulla tecnica narrativa di Maupassant in SAVINIO, *Maupassant...*, cit., pp. 34-5. Per quanto concerne la sua concezione della narrativa, vd. lo stesso Maupassant [*Le roman*, cit., e ID., *Guy de Maupassant: L'évolution du roman au XIX^e siècle* (1889), ivi, pp. 234-9]. Vd. anche, soprattutto sulla tecnica narrativa del romanzo *Pierre et Jean*, H. JAMES, *Guy de Maupassant*, in *REN*, I, pp. XV-XXVIII. LONGHI, *Introduzione...*, cit., *passim*, dedica ampio spazio ai racconti e alle novelle, con l'indicazione di una ricca bibliografia (ivi, pp. 173-80). Per il Maupassant di *Boule de suif*, vd. brevemente GIANOLIO, *Bulimia...*, cit., p. 105, per ciò che concerne invece i "racconti fantastici", infine, vd. M.-C. BANCQUART, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Minard («Archives des lettres modernes») 1976.

signor Hamot, in qualità di segretario particolare del prefetto, deve consegnare delle medaglie ai partecipanti al concorso delle Società corali, uno dei premiati, scontento per aver ricevuto una medaglia di seconda classe, la getta in faccia al signor Hamot, gridando: «Te la puoi tenere per Baptiste, la tua medaglia. Anzi gliene dovresti dare anche una d'oro, gli spetta come a me» (MB, pp. 570-71). La gente scoppia tutta a ridere: «il popolo non è né caritatevole, né delicato» (MB, p. 571),⁵³ come sottolinea il narratore, e dal quel momento inizia una reazione a catena, che passa attraverso l'uso maligno di quel nome che l'ha generata:

Una voce, tra il pubblico, gridò ancora: – Ohè, Madame Baptiste! – Allora ci fu un pandemonio, in cui si mischiavano l'allegria e l'indignazione. (MB, p. 571)

Come una «mareggiata», il soprannome passa «di bocca in bocca» (MB, p. 571) e la donna resta impietrita sulla poltrona di cerimonia, in una posizione che la rende ancora più vulnerabile ed esposta al pubblico ludibrio,⁵⁴ mentre il signor Hamot lotta con l'individuo che lo ha offeso, ingiuriando la moglie. Sulla via del ritorno a casa, la donna improvvisamente salta nel fiume,⁵⁵ lasciando nella disperazione più nera

⁵³ «Il rapporto sociale è quello della plebaglia, che è essenzialmente alla ricerca di un *pharmakos* [...]» (FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 196).

⁵⁴ «[...]»; pareva che l'avessero esposta alla folla. Non poteva né sparire, né muoversi, né nascondere il viso. Sbatteva precipitosamente le palpebre come se una grande luce le avesse bruciato gli occhi, e ansimava come un cavallo che sale un'erta. Straziava il cuore a vederla» (MB, p. 571). La scena rappresenta un "punto di epifania demonica", caratterizzato dalla posizione della donna, circondata dalla folla urlante: «Il mito tragico e quello ironico sfruttano anche quel forte elemento di rito demonico che si riscontra nelle punizioni pubbliche o in simili divertimenti della plebaglia. [...] la maggiore infelicità non è il dolore fisico, ma l'umiliazione di essere messo in mostra, l'orrore di essere continuamente osservato. *Derkou theama* (guarda questo spettacolo; riempitene gli occhi) è il [...] grido più amaro. L'impossibilità in cui si trova il Sansone accecato di Milton di guardare chi lo guarda è il suo più grande tormento [...]» (FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 297). «Accecato», analogamente a *Madame Hamot*, che sbatte le palpebre, «come se una grande luce le avesse bruciato gli occhi».

⁵⁵ Fra le «Immagini apocalittiche», della *Teoria del significato archetipico*, proposta da Frye (ivi, p. 191), c'è «l'acqua, che appartiene tradizionalmente a un regno d'esistenza inferiore alla vita umana, cioè lo stato di caos o dissoluzione che segue alla morte naturale, o la riduzione all'inorganico. Quindi, molto spesso, morendo l'anima attraversa l'acqua o affonda in essa», come quella appartenuta al corpo della donna annegata nel fiume. Per ciò che concerne l'amore dello scrittore per il canottaggio e l'acqua, nonché la sua particolare propensione per tale tema, a cui ha dedicato numerose pagine, vd. p. es.: LONGHI, *Introduzione...*, cit., pp. 10-2 e *passim*; SAVINIO, *Maupassant ...*, cit., pp. 59-62; LANOUX, *Maupassant...*, cit., pp. 34-41 e *passim*; TROYAT, *Maupassant*, cit., pp. 53-62 e *passim*; H. MITTERAND, *Chroniques de la vie errante*, «Magazine littéraire», CCCX (1993), pp. 69-71. A proposito dei paesaggi sulla Senna, vd. B. DELVILLE, *Bords de Seine*, «Magazine littéraire», cit., pp. 34-6.

il marito, a cui viene negata ancora una volta la solidarietà della gente del luogo e perfino il permesso di un funerale religioso. Il suicidio sembra l'unica via di uscita anche al narratore.⁵⁶ Solo la morte fisica riesce a liberare il personaggio dalla prigione del soprannome, che ha sancito la sua «morte civile»:

La morte fisica del suicida diventa, così, la *rivelazione* clamorosa e *l'oggettivazione* tragica della *morte civile* già avvenuta, ma ancora nascosta. E questa denuncia di morte fisica costituisce anche l'estrema vendetta o richiesta immaginaria del suicida, incapace o impossibilitato a processi di emancipazione o di rivalsa o di reintegrazione reali.⁵⁷

Il *récit* si conclude in maniera circolare, con il primo narratore che riprende la parola per raccontare di come, all'arrivo al cimitero, egli stesso, «molto commosso», abbia raggiunto il marito singhiozzante della donna per stringergli la mano.⁵⁸

Il mistero dell'Horla

Le Horla è il nome che dà il titolo al racconto apparso per la prima volta nel 1886 («Gil Blas», 26/10/1886), e che fu incluso l'anno seguente, in una versione diversa, nella raccolta omonima.⁵⁹ Esso ha generato una ridda di tentativi di interpretazione, che non si è ancora esaurita⁶⁰ e

⁵⁶ «Forse era l'unica cosa che potesse fare, nella sua posizione. Ci sono cose che non si possono cancellare» (MB, p. 571).

⁵⁷ «Questo schema vale sia per i suicidi degli umili, dei poveri, degli sfortunati, degli abbandonati, sia per i suicidi dei potenti. Si potrebbe, allora, confermare Freud dicendo che *il suicidio è un omicidio mancato in forma diretta verso altri*, ma aggiungere che *è un omicidio perfettamente riuscito verso se stessi ed in forma indiretta verso altri*» [R. GUIDUCCI, *Introduzione* a É. DURKHEIM, *Il suicidio*, Milano, Rizzoli (BUR) 1987, p. 48].

⁵⁸ La narrazione termina con l'affermazione: «e io non rimpiansi di aver seguito quel funerale» (MB, p. 572).

⁵⁹ Cfr. *op. cit.* La seconda versione fu modificata e arricchita con diverse aggiunte. La prima è un racconto retrospettivo, mentre la seconda si presenta in forma di diario e contiene degli episodi precedentemente assenti, come la gita a Mont St. Michel, o l'incendio della casa da parte del narratore, nel tentativo di liberarsi della presenza da cui si sente minacciato. Nella prima versione è il narratore autodiegetico a chiamare *Le Horla* l'Essere misterioso, mentre nella seconda sembra che quest'ultimo abbia comunicato telepaticamente il suo nome al protagonista. Alcuni critici sono soliti distinguere come "racconto" la prima versione e "novella" la seconda [cfr. p. es. P. COGNY, *Le Maupassant du «Horla»*, Paris, Minard («Lettres Modernes») 1970, pp. 13-21].

⁶⁰ Cfr. J. MALRIEU, «*Le Horla*» de Guy de Maupassant, Paris, Gallimard («Folio») 1996, pp. 60-6.

alla quale non mi posso prefiggere di porre termine con il mio intervento, che deve mirare, più modestamente, a fare il punto della situazione, con un rapido aggancio finale alla traduzione in *Gorla* proposta da Savinio.⁶¹ Il primo dubbio sull'eventuale semanticità del nome si fa risalire alla curiosità di un lettore dell'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*,⁶² che avrebbe posto la questione nel 1901, e al quale rispose, dalle pagine della stessa pubblicazione, un certo Mansuy. Egli propose una spiegazione un po' troppo fantasiosa,⁶³ che stimolò una replica di segno completamente opposto, da parte di un altro lettore, il quale affermava: «dovendo nominare un essere misterioso, di essenza e di forme sconosciute, [l'autore] ha dovuto cercare una combinazione di sillabe sonore, strana, ma non corrispondente ad alcun appellativo conosciuto».⁶⁴ Opinione condivisa, su basi diverse e maggiormente argomentate, da Joël Malrieu, che ha dedicato un saggio all'*Horla*, in cui si sofferma per varie pagine sulla questione del nome e conclude la sua disamina nella maniera seguente:

Il nome dell'*Horla* non rinvia dunque né semanticamente, né morfologicamente a niente di preciso e conosciuto, sebbene Maupassant faccia finta di porlo come tale. La sua arte consiste, fra l'altro, nel dare al lettore l'impressione di essere di fronte ad una realtà conosciuta, addirittura familiare, e a introdurre degli elementi che vengono insidiosamente a perturbare questa prima impressione troppo sicura e troppo immediata.⁶⁵

Grazie all'uso sapiente del nome e all'induzione nel lettore di un'aspettativa semantica tradita, l'autore tenderebbe dunque a creare ad arte una sorta di "straniamento"⁶⁶ antroponimico, di carattere quasi surrealistico.⁶⁷

⁶¹ Cfr. G. DE MAUPASSANT, *Il Gorla*, in ID., *Racconti*, trad. di A. Savinio e A.M. Sacchetti, Milano, Bompiani 1995², pp. 145-72, versione già apparsa con il titolo *Venti racconti di Guy de Maupassant con lui e l'altro*, Roma, Documento Libraio ed. 1944.

⁶² Spiegazioni citate da COGNY, *Le Maupassant...*, cit., pp. 11-2.

⁶³ *Horla* sarebbe derivato dal genit. e acc. russo di *Oriol*, ossia *Orla*, con il significato di 'aquila', dal titolo di un romanzo di Maupassant, *Mont Oriol*, che apparve a puntate sul «Gil Blas», dal 23/12/86 al 6/2/87 (cfr. A. FERMIGIER, *Préface et dossier à G. DE MAUPASSANT, Le Horla*, cit., p. 253) e quindi in tempo per rendere plausibile, almeno cronologicamente, tale ardita interpretazione.

⁶⁴ COGNY, *Le Maupassant...*, cit., pp. 11-2.

⁶⁵ MALRIEU, «*Le Horla*»..., cit., p. 66.

⁶⁶ Cfr. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, cit., pp. 13-24, in special modo p. 22.

⁶⁷ In fondo, anche Luigi Sasso conclude nello stesso modo, affermando che non è poi così rilevante accertare la fonte dell'ispirazione onomaturgica di Maupassant, quanto piuttosto mettere in evidenza l'uso che l'autore fece del nome per esprimere l'inesprimibile (vd.

A metà fra le due precedenti ipotesi, rimane quella forse più accreditata ancora oggi, poiché sembra la più sensata e anche perché l'hanno fatta propria diversi studiosi, fra cui Forestier, curatore di un' apprezzata edizione di tutte le novelle di Maupassant e, recentemente, Luigi Sasso, per quanto concerne gli studi di onomastica letteraria in Italia.⁶⁸ Secondo tale teoria *Horla* sarebbe derivato dalla contrazione della locuzione francese *hors-là*,⁶⁹ ossia 'là fuori'. Condividendo la saggia osservazione di Sasso, circa la «strada meno rischiosa, in questi casi», ovvero «quella che non si allontana troppo dai testi»,⁷⁰ bisogna in effetti rilevare che tale lettura parrebbe appropriata, se ci si attiene ad un'analisi del contenuto. Il narratore anonimo della novella è convinto che l'Essere misterioso e invisibile che lo terrorizza venga da un altro mondo, ma esso potrebbe anche rappresentare una sorta di *doppio* del narratore, giustificando così l'interpretazione riproposta da Forestier e Sasso. Infatti, come il testo sembra suggerire, l'Horla potrebbe essere considerato una proiezione fantastica ed esteriorizzata delle angosce e delle paure interiori del narratore, tanto da spingerlo, alla fine, a dirsi convinto che per liberarsi dalla presenza dell'«altro» debba uccidere sé stesso. Numerose altre osservazioni, sempre a proposito del medesimo nome, sono espresse da diversi studiosi o cultori di Maupassant, ma per brevità ne potrò ricordare solo alcuni.⁷¹ Fra quelli più citati bisogna certamente annoverare Marie-Claire Bancquart, la quale afferma con decisione che «è inutile interrogarsi sul significato di questo termine: [che] significa “colui che viene da un altro luogo”, le *Horsain* del dialetto normanno [cioè, lo] (straniero)». Poi aggiunge: «Il patronimico Horlaville è dei più frequenti in Normandia, e Maupassant l'ha dato a due dei suoi eroi».⁷² Almeno una parte delle affermazioni di Bancquart gode del doppio privilegio del buon senso e della certezza. Infatti, Maupassant aveva utilizzato quel cognome per Prosper *Horslaville*, uno dei personaggi di *Toine*,

L. SASSO, *I nomi delle tenebre. Percorsi onomastici nella narrativa tra Ottocento e Novecento*, «RION», VI (2000), 2, pp. 408-10.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Cfr. COGNY, *Le Maupassant...*, cit., p. 12.

⁷⁰ SASSO, *I nomi delle tenebre...*, cit., p. 409.

⁷¹ André Vial ci vede una reminiscenza dell'*Hurlublu* di Nodier, però in questo caso il nesso con il testo maupassantiano appare troppo flebile [A. VIAL, *Le lignage clandestin de Maupassant conteur "fantastique"*, «Revue d'histoire littéraire de la France», VI (1973), p. 1007, n. 37]. Per un elenco abbastanza nutrito, con opportuni rimandi bibliografici, e le conclusioni dell'autrice in merito alla *querelle* onomastico-letteraria che concerne *Le Horla*, vd. il già citato MALRIEU, «*Le Horla*...», pp. 64-6. Vd. anche PICCHI, *Note*, cit., II, pp. 1521-4.

⁷² BANCQUART, *Introduction...*, cit., p. XXXV.

novella pubblicata nel 1885 (6/1/1885),⁷³ mentre in *La bête à Maît'-Belhomme*, quasi nove mesi dopo (22/9/1885),⁷⁴ l'autore aveva assegnato lo stesso patronimico, leggermente modificato rispetto alla prima occorrenza, a François *Horlerville*, il cocchiere della carrozza su cui viaggia l'eroe eponimo. *Horla* si presenterebbe dunque come derivato dal cognome *Horlerville*, la cui struttura morfologica potrebbe comunque prestarsi ad un'interpretazione etimologica, o almeno etimologica-popolare, tesa a identificare gli Horlerville come discendenti di forestieri, gente 'di fuori città', letteralmente *hors-la-ville*.

Bancquart insiste sul significato di 'straniero', 'forestiero', interpretando in tal senso anche il nome di un altro personaggio presente nell'*Horla*, cioè il dottore tedesco Hermann Herestauss,⁷⁵ scomponendo il suo cognome in quattro sezioni, contenenti due morfemi rilevanti ai fini di una interpretazione di carattere morfo-etimologica, e mostrandocelo quindi come derivato, più o meno, dalla combinazione di *Her[r]*, ossia *maître*, 'signore', ma anche 'padrone', e di *aus*, cioè *hors*, 'fuori': *Her[r]-(est)-aus(s)*, ovvero un altro *Horla*, collegato anche onomasticamente e linguisticamente alla presenza del primo, che nell'ultima pagina del manoscritto viene appunto definito come «le nouveau maître», ossia 'il nuovo signore', 'padrone', venuto insieme ai suoi simili da chissà dove per dominare il mondo.⁷⁶

Queste riflessioni, basate sulla scomposizione in quelli che Bancquart interpreta come morfemi, introducono la serie di ipotesi legate alle possibilità combinatorie offerte dai fonemi che compongono il nome. Ancora Louis Forestier ha suggerito, «pour en sourire»,⁷⁷ 'per sorriderne', che *Horla* potesse essere un anagramma parziale del sostantivo

⁷³ Cfr. *REN*, II, pp. 1477-85.

⁷⁴ *Ivi*, III, pp. 1597-604.

⁷⁵ Il curatore dell'edizione Gallimard fa notare però che in ambito narrativo, «i grandi trattati sono regolarmente attribuiti dai Francesi del XIX secolo a studiosi tedeschi dal nome barbaro» (FERMIGIER, *Préface...*, cit., p. 66, n. 1).

⁷⁶ Pagina riprodotta da Bancquart in MAUPASSANT, «*Le Horla*» et autres contes..., cit., p. 604. Bancquart tralascia la possibilità che anche -est- possa essere un morfema, usato per un *pastiche* germanico-latino da interpretare come: 'Il padrone-signore'/*Her[r]* è/est 'di fuori'/*aus*, ossia 'l'Horla è soprannaturale'. Joël Malrieu ci vede piuttosto un'allusione al fisico Hermann von Helmholtz (1821-1894), considerando l'interesse di Maupassant per gli studi sul magnetismo e ricordando che von Helmholtz era «conosciuto per i suoi lavori sull'energia e sulla luce. Questa ipotesi, benché fragile, può appoggiarsi sul fatto che il manoscritto dell'*Horla* rivela che Maupassant ha aggiunto il prenome di Hermann solo in un secondo momento, a margine» (MALRIEU, «*Le Horla*»..., cit., p. 85).

⁷⁷ Questa possibilità viene suggerita da Forestier solamente «pour en sourire», secondo Joël Malrieu (*ivi*, p. 63).

«choléra», considerando la descrizione che Maupassant fa della malattia nel racconto *La peur* (25/7/1884)⁷⁸ e le similitudini con alcune sequenze narrative contenute nell'*Horla*.⁷⁹

Ma se *La peur* può rappresentare una suggestione da citare, per Forestier, fosse anche «pour en sourire», perché non ricordare allora anche *L'Horrible*?⁸⁰ Si tratta di un'opera pubblicata nel 1884, in cui l'autore tenta di definire che cos'è l'"orribile", attraverso due episodi di guerra inseriti in una cornice narrativa unica, secondo una tecnica familiare a Maupassant.⁸¹ Prima di addentrarsi nel racconto vero e proprio, il narratore, designato solo dalla lettera G,⁸² prendendo spunto da un episodio appena avvenuto, osserva:

Orribile, vecchia parola, vuol dire molto più che terribile. Un incidente spaventoso come quello commuove, sconvolge, spaventa: non sgomenta. Per provare l'orrore è necessario qualcosa di più dell'emozione dell'anima e di più dello spettacolo spaventoso di un morto, è necessario un fremito di mistero o una sensazione di spavento anormale, *innaturale* [*bors nature* – cors. aggiunto]. Un uomo che muore, anche nelle condizioni più drammatiche, non fa orrore; un campo di battaglia non è orribile; il sangue non è orribile; i delitti più abietti di rado sono orribili.⁸³

⁷⁸ Cfr. G. DE MAUPASSANT, *La paura*, in *REN*, pp. 1269-75. Maupassant scrive del colera in diverse altre occasioni: *Moiron*, *Mes vingt-cinq jours*, *La chambre 11*, *Sur l'eau*, *La guerre*, *Les grands morts*, *Voyage de santé*, *Petits voyages*, e nel secondo capitolo del romanzo incompiuto *L'Angelus* [G. DE MAUPASSANT, *L'Angelus*, «La Revue de Paris», II (1er avril 1895)]. Altri hanno ipotizzato che *Horla* fosse l'anagramma di Lahor, pseudonimo letterario con cui si firmava il dott. Cazalis, amico di Maupassant (cfr. COGNY, *Le Maupassant...*, cit., p. 12, n. 4). Secondo Forestier, «Maupassant transpose librement ce qui se pratiquait à l'époque du choléra (en août et septembre 1884): des vaisseaux anglais servaient de relais aux navires mis en quarantaine et entraient notamment au Havre», ma André Fermigier tiene a precisare che «Ils n'allaient pas jusqu'à Croisset», nella cui zona si sarebbe trovata la casa del narratore (vd. MAUPASSANT, *Le Horla*, cit., p. 36, n. 1).

⁷⁹ In effetti, a tale suggestione si potrebbe aggiungere l'evocazione indiretta, nell'*Horla*, del modo con cui il colera sarebbe arrivato in Francia, verso la prima metà del 1880. Si potrebbero considerare cioè in parallelo, attraverso il riconoscimento di una sorta di *mise en abîme* intertestuale, la scena in cui il narratore dell'*Horla* descrive il mezzo con cui l'Essere misterioso sarebbe giunto in Normandia, ossia un «tre alberi brasiliano» passato davanti casa sua, e il resoconto fatto dallo scrittore a sua madre circa il diffondersi della malattia, in una lettera del 1884 (vd. G. DE MAUPASSANT, *Correspondance*, édition établie par J. Suffel, avec notes de l'auteur, Évreux, Le Cercle du bibliophile 1973, lettre 355), stesso anno del racconto *La peur*. In essa l'autore descrive la maniera in cui il contagio si sarebbe propagato e tiene a precisare perfino il nome della nave responsabile dei primi casi registrati, che sarebbe la *Shamrock* e non la *Sarath*, diversamente da quanto supposto in un primo momento.

⁸⁰ Cfr. G. DE MAUPASSANT, *L'Horrible*, «Le Gaulois», 18/5/1884.

⁸¹ Vd. *supra*.

⁸² G come *Guy*? Per il possibile influsso di una sorta di narcisismo onomastico nella scelta di lettere del proprio nome e cognome per personaggi letterari, cfr. *infra*.

⁸³ G. DE MAUPASSANT, *L'Orribile*, in *REN*, II, p. 1194.

Per provare orrore è necessaria «una sensazione di spavento innaturale», in francese «*hors nature*», come quella prodotta dall'Horla: *Hor-ri-ble* ->*Hors-nature* ->*Hor-la*, si susseguono allora in una sequenza possibile, considerando il tema di entrambe le novelle. Trattano infatti di una paura sovranaturale, di cui non si conosce esattamente la provenienza, ma che sembra essere rinchiusa nella mente dei protagonisti, pronta a venir fuori e ad assumere la forma dell'«altro», per poi esplodere in tutta la sua orrificica presenza, mostrandolo come una minaccia a cui sottrarsi ad ogni costo, perfino con la morte.⁸⁴

Ma anche queste ipotesi sono forse troppo debolmente ancorate al testo in quanto tale, contrariamente all'indagine strutturalista e statistica di Philippe Hamon che, verso la fine del suo breve saggio dedicato all'*Horla*, si concentra sulla presenza dei fonemi contenuti nel nome in diverse parti del racconto:

[...] si noterà in alcuni punti del testo un aumento della frequenza di certe sillabe, lettere o fonemi, quelli o quelle costituenti il nome horla: or, la, ho, h-r-l, ecc. Inoltre, l'apparizione di queste unità sembra coincidere con dei momenti narrativamente marcati, quelli in cui la presenza dell'Horla si fa più manifesta.⁸⁵

L'aumento dei fonemi e delle sillabe che compongono l'*Horla*, in prossimità della comparsa dell'Essere alieno nel testo,⁸⁶ potrebbe dunque svolgere una sorta di funzione di «esca»⁸⁷ subliminale. Un effetto che non si può attribuire con certezza alla volontà dell'autore, non potendosi escludere la pura coincidenza nel prodursi del fenomeno, che

⁸⁴ Nei due episodi contenuti nel racconto *L'Orribile* gli uomini uccidono letteralmente «gli altri», che danno corpo alle loro paure, mentre nell'*Horla* il protagonista medita di uccidere se stesso, ma il suicidio è extratestuale, solo annunciato in una sorta di prolessi esterna.

⁸⁵ PH. HAMON, «*Le Horla*» de Guy de Maupassant. *Essai de description structurale*, «Littérature» (Larousse), IV (1971), p. 43. Il saggio di Hamon seguirebbe una tendenza che Malrieu attribuisce al fascino degli «anagrammi di Saussure», pubblicati nel medesimo periodo (cfr. MALRIEU, «*Le Horla*»..., cit., p. 62). Vd. a tal proposito J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard 1971, testo sul quale ha attirato la mia attenzione Donatella Bremer (comunicazione personale), che ringrazio per la segnalazione.

⁸⁶ Sasso ha notato che «esso compare nel disfarsi del linguaggio e delle frasi, là dove le parole incespicano inghiottite dalle sequenze di puntini, là dove si lacera la sintassi della descrizione e del racconto. Il fascino di *Le Horla* è proprio nel restare un mistero, qualcosa che a dispetto di tutti i tentativi fatti non può essere interpretato. Perché *Le Horla* è un grido, una forma sonora, una voce, tanto più inquietante in quanto a questo suono non si accompagna alcuna realtà visibile. [...] È l'incubo, l'ossessione, e, di questi, il nome» (SASSO, *I nomi delle tenebre*..., cit., pp. 409-10).

⁸⁷ In senso genettiano, cfr. G. GENETTE, *Figure III*, trad. it., Torino, Einaudi 1976, pp. 123-5. Cfr. anche BARTHES, *Introduzione a ...*, cit., p. 15.

comunque è presente.

Sulla stessa scia di Hamon si pone, in qualche modo, anche Armand Lanoux, che nota l'attrazione di Maupassant per l'alternanza delle vocali *o* ed *a*, così come si ritrovano nel cognome *Zola*,⁸⁸ senza peraltro trarne «conclusioni determinanti».⁸⁹ In realtà è l'intero cognome *Zola* ad attrarre l'attenzione di Maupassant, per le sue qualità fonosimboliche, come risulta chiaramente in un testo pubblicato per la prima volta in un numero del «Gaulois» del 1882:

Ci sono dei nomi che sembrano destinati alla celebrità, che suonano e che restano nella memoria. Si possono dimenticare Balzac, Musset, Hugo, quando si è udito squillare una volta queste parole corte e cantilenanti? Ma di tutti i nomi letterari non ce n'è alcuno può darsi che salti più bruscamente agli occhi e si attacchi più fortemente al ricordo che quello di Zola. Esso scoppia come due note di tromba, violento, chiassoso, entra nell'orecchio, lo riempie della sua brusca e sonora gaiezza. Zola! che richiamo per il pubblico! che grido di sveglia! e che fortuna per uno scrittore di talento nascere così dotato dallo stato civile. È mai nome piombato meglio su di un uomo? Sembra una sfida al combattimento, una minaccia d'attacco, un canto di vittoria.⁹⁰

Come si nota, Maupassant ritiene che il cognome *Zola* abbia tutte le caratteristiche per suscitare l'attenzione dei lettori in maniera quasi violenta e per poter restare impresso nella loro memoria. È per questo motivo che dunque si può ipotizzare l'intenzione dell'autore di ottenere il medesimo effetto, quando sceglie i fonemi che costituiscono *Le Horla*, un nome che presenta vistose somiglianze con quello di *Zola*. Infatti, si noterà facilmente che sono entrambi bisillabi (Hor-la/Zo-la), presentano il fonema *o* nella stessa posizione e, infine, condividono completamente l'ultima sillaba. Forse è pleonastico specificarlo, ma con queste osservazioni, non si stanno certo proponendo inopportune identifica-

⁸⁸ LANOUX, *Maupassant...*, cit., p. 110.

⁸⁹ Come rileva COGNY, *Le Maupassant...*, cit., p. 12, n. 4.

⁹⁰ G. DE MAUPASSANT, *Émile Zola*, «Le Gaulois», 14 gennaio 1882. Talvolta, esercitavano lo stesso fascino sullo scrittore anche i toponimi, come quello di Étretat: «Quand, sur une plage pleine de soleil, la vague rapide roule les fins galets, un bruit charmant, sec comme le déchirement d'une toile, joyeux comme un rire et cadencé, court par toute la longueur de la rive, voltige au bord de l'écume, semble danser, s'arrête une seconde, puis recommence avec chaque retour du flot. Ce petit nom d'Étretat, nerveux et sautillant, sonore et gai, ne semble-t-il pas né de ce bruit de galets roulés par les vagues? La plage dont la beauté célèbre a été si souvent illustrée par les peintres, semble un décor de féerie avec ses deux merveilleuses déchirures de falaise qu'on nomme les *Portes*» (ID., *Étretat*, «Le Gaulois», 27/8/1880). Pare che in talune circostanze lo scrittore trovasse invece *drôle*, "strano", il proprio nome, per una sorta di sdoppiamento di cui era preda mentre lo pronunciava (cfr. B. PINGAUD, *Prefazione a MAUPASSANT, Pierre et Jean*, cit., p. 31).

zioni fra lo scrittore Zola e il personaggio misterioso del racconto maupassantiano. Si vuole più semplicemente far osservare che la scelta onomastica dell'autore poggia sulla sua convinzione concernente le qualità fonosimboliche di alcuni nomi, in special modo di quelli bisillabi.⁹¹ Ovviamente, le reali motivazioni che spinsero Maupassant verso quel nome sono insondabili, così come accade spesso per altre scelte del genere, tranne nei casi in cui gli autori abbiano provveduto a spiegare il percorso mentale che hanno seguito, o abbiano lasciato tracce del lavoro che ha preceduto l'atto onomaturgico conclusivo.⁹² Così non è accaduto per *Le Horla*, anche se il compiacimento per il risultato ottenuto si può in qualche modo rintracciare nell'uso che l'autore ne fece successivamente, quando fu indotto a battezzare nello stesso modo l'aerostato con cui viaggiò nei cieli di Francia e Belgio nel 1887. Un episodio di cui si scrisse nelle cronache del tempo e che lo stesso Maupassant raccontò sulle pagine del quotidiano *Le Figaro* nel luglio del medesimo anno.⁹³ Si trattò probabilmente di un maniera come un'altra per fare pubblicità alla raccolta di racconti da poco data alle stampe con lo stesso titolo,⁹⁴ ma una certa affezione dell'autore per i nomi di alcuni suoi personaggi, o per i titoli delle sue opere, è dimostrata da quelli ch'egli usò per battezzare due barche, *Bel-Ami I* e *Bel-Ami II*, o dall'idea, poi scartata, di chiamare *La Maison Tellier* la sua casa in Normandia.⁹⁵

⁹¹ Joël Malrieu considera l'articolo determinativo come parte inscindibile dal nome, stabilendo così un confronto con altri nomi trisillabi, che hanno fatto la storia della letteratura fantastica (MALRIEU, «*Le Horla*»..., cit., pp. 64-6).

⁹² Vd. p. es. U. ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani 1995, pp. 101-2 e *passim*, o per Pirandello, L. SEDITA, *La maschera del nome: tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1988, pp. 74-6, oppure per Gogol, V. PROPP, *Comicità e riso*, Torino, Einaudi 1988, pp. 199-200, o anche, per Piero Chiara, P. MARZANO, *La poetica del nome in Piero Chiara*, in *I Nomi da Dante ai contemporanei*, Atti del IV Convegno Internazionale di «Onomastica & Letteratura» (Pisa, 27-28 febbraio 1998), a c. di B. Porcelli e D. Bremer, Viareggio, Baroni 1999, pp. 174-6.

⁹³ Cfr. G. DE MAUPASSANT, *En l'air*, «*Le Figaro*», 9 luglio 1887 e ID., *De Paris à Heyst*, «*Le Figaro*», 16 luglio 1887.

⁹⁴ *Op. cit.* La pubblicità che, insieme al suo editore, contava di ottenere con l'impresa, gli si ritorse contro, suscitando col tempo commenti negativi, che finirono per controbilanciare i positivi effetti sulle vendite ottenuti inizialmente. Maupassant arrivò addirittura a chiedere ad Ollendorff di arrestare il flusso di quel «torrente», che lo investiva in maniera tanto inusitata e sgradevole. Nella lettera in cui chiese all'editore di intervenire, ricusò anche l'idea di chiamare in quel modo il pallone areostatico: «Je vous en prie, arrêtez ce torrent. Ce n'est pas moi qui ai eu l'idée de donner à un ballon le nom de mon livre, et j'ai l'air maintenant pour tout le monde d'avoir fait un tambour de ce ballon» (TROYAT, *Maupassant*, cit., p. 207).

⁹⁵ L'autore avrebbe poi desistito per le obiezioni sollevate dalla madre (secondo COGNY,

«Name letter effect» traslato: *Hervé* ⇒ *Horla*

Seguendo il flusso degli anagrammi e delle scomposizioni in fonemi o lettere, vorrei proporre un'ultima ipotesi, basata sul «name letter effect», un fenomeno osservato sperimentalmente da J.M. Nuttin Jr.,⁹⁶ in uno studio che dovrò brevemente riassumere, prima di poter proseguire. Nuttin ha dimostrato empiricamente che un individuo, posto di fronte a varie combinazioni di lettere, assemblate in diadi e triadi, tende inconsciamente⁹⁷ e invariabilmente a scegliere quelle con il più alto numero di lettere contenute nel proprio prenome o cognome, per una sorta di narcisismo onomastico, che sarebbe dovuto alla cosiddetta «pura appartenenza a sè stessi», ossia un legame profondo e tenace con la propria identità, che condizionerebbe la scelta. Adattando le conclusioni di tale studio al caso dell'*Horla*, possiamo osservare come quest'ultimo sia morfologicamente vicino ad *Hervé*, prenome del fratello di Maupassant: sono entrambi bisillabi (Her-vé/Hor-la), con lo stesso numero di lettere (tre+due), medesima iniziale (H/H), una perfetta consonanza nella prima sillaba (H-r/H-r), dove le consonanti H/r ruotano intorno ad una vocale (e/o) in posizione centrale (H-e-r/H-o-r), e presentano tutt'e due la seconda sillaba composta da una sola consonante, accompagnata da una vocale finale, con pronuncia accentata (-vé/-la). È pur vero che il *name letter effect* non dovrebbe produrre gli stessi risultati con nomi di parenti o affini, ma forzando un po' l'interpretazione in senso psicologico, e con la prudenza che è d'obbligo in questi casi, si può suggerire l'idea di un *name letter effect* traslato, poiché non si può

Le Maupassant..., cit., p. 11; episodio riportato anche da SAVINIO, *Maupassant...*, cit., p. 125), considerando il tema del racconto, in cui si narra della partecipazione ad una cerimonia religiosa da parte di un gruppo di prostitute, residenti per l'appunto nella *Maison* del titolo. Claude Martin ritiene invece che Maupassant abbia chiamato la sua casa *La Guillette*, seguendo il suggerimento della «sua grande amica Hermine Lacomte du Noüy» (C. MARTIN, *Préface et Chronologie de G. DE MAUPASSANT, «Monsieur Parent»*, Paris, Gallimard 1988, p. 220), ma lo scrittore sarebbe stato comunque influenzato da un legame affettivo con il proprio nome, essendo *guillette* un ipocoristico derivato da *Guy*. Per quanto riguarda le barche, è da citare anche quella che l'autore battezzò con il toponimo di Étretat (vd. Y. LECLERC, *Chronologie*, «Magazine littéraire», cit., p. 20), luogo a lui caro e di cui racconta nell'omonima cronaca, soffermandosi sulle qualità fonosimboliche del nome (cfr. *supra*).

⁹⁶ Cfr. J.M. NUTTIN JR., *Narcissism Beyond Gestalt and Awareness: the Name Letter Effect*, «European Journal of Social Psychology», XV (1985), pp. 353-61.

⁹⁷ Secondo Nuttin tali risultati si sarebbero probabilmente prodotti anche se non fosse stato chiesto al campione sperimentale di scegliere d'impulso e senza pensare: «It might very well be that the suppression of thought is not a necessary condition for the name letter effect to be obtained» (ivi, p. 359).

negare un certo processo di identificazione e scambio di ruoli instauratosi tra i due fratelli Maupassant, soprattutto in considerazione della loro storia personale e familiare.⁹⁸ In effetti, in diverse circostanze Guy dovette materialmente sostituirsi ad Hervé, per rispettare gli impegni morali e finanziari che spesso questi non fu in grado di assolvere.⁹⁹ In un caso almeno fu Hervé a mettersi letteralmente al posto di Guy, facendosi passare per lui e usurpandone il nome per contrarre debiti che non avrebbe saldato, inducendo così il fratello a chiedere urgente «consiglio giudiziario» per salvaguardare le sue finanze e la sua identità.¹⁰⁰ Secondo Bernard Pingaud, l'identificazione di Hervé come doppio biografico di Guy sembra aver trovato la sua espressione letteraria soprattutto nel confronto fra i due fratelli del romanzo *Pierre e Jean* (1887),¹⁰¹ ma il medesimo discorso può valere per il racconto *Le Horla*, come lo stesso Pingaud suggerisce.¹⁰² Qui il proprio “doppio”, l'«altro», è sentito come una sorta di vampiro, che aspira il soffio vitale del protagonista, svuotandolo di ogni energia, come per certi versi accadeva metaforicamente a Guy con il fratello. Ecco perché si è prudentemente avanzata l'ipotesi di un *name letter effect* traslato per l'*Horla*, considerando

⁹⁸ Non trascurando nemmeno il destino che li accomunò, conducendo prima Hervé e poi Guy alla follia e alla morte in manicomio, a distanza di soli quattro anni l'uno dall'altro. Più di un biografo e studioso di Maupassant ha sottolineato il rapporto di quasi dipendenza che legava Hervé a Guy e il ruolo paterno assunto da quest'ultimo (vd. LONGHI, *Introduzione...*, cit., pp. 132-4), fino al momento del definitivo ricovero in manicomio di Hervé, nel 1889, al quale prese parte attiva lo stesso Guy. L'episodio è diventato un *topos* delle biografie di Maupassant, che riportano quasi sempre la frase gridata da Hervé all'indirizzo del fratello, quando si rese conto di cosa gli stava accadendo: «Sei tu il pazzo della famiglia!» (vd. SAVINIO, *Maupassant...*, cit., p. 72). Una profezia che colpì l'immaginazione di Guy, dimostrando poi la sua infausta fondatezza.

⁹⁹ Anche nel periodo delle gravi crisi nervose di Hervé, Guy dovette sostituirsi al fratello, pagandone le cure e dando di che vivere alla moglie e alla figlia, come si evince da numerose testimonianze epistolari e biografiche (vd. TROYAT, *Maupassant...*, cit., pp. 240-1 e *passim*), benché in quell'epoca (1887-89) *Le Horla* facesse già parte della ponderosa bibliografia dell'autore e tale condizione non potesse avere alcuna eventuale influenza sulla scelta del nome.

¹⁰⁰ Traccia dell'episodio in un telegramma inviato al padre il 22 luglio 1882 (vd. la sua riproduzione fotografica in J. BIENVENU, *Maupassant inédit*, Aix-en-Provence, Éditions Édisud 1993, p. 67).

¹⁰¹ «Ce frère malade qui ne lui ressemble en rien, c'est aussi lui-même, non seulement son frère par le sang, mais son double» (PINGAUD, *Prefazione*, cit., p. 33).

¹⁰² Cfr. *ivi*, pp. 25-33, sul tema del “doppio” e sulla sua presenza nell'*Horla*. A tal proposito cfr. anche MALRIEU, «*Le Horla*...», cit., pp. 48-52, così come BANCQUART, *Maupassant conteur...*, cit., pp. 74-5 e ID., *Introduction...*, cit., *passim*. Jaques Bienvenu identifica tale “doppio” con Alfred Le Poittevin, zio materno di Guy e amico fraterno di Flaubert (vd. J. BIENVENU, *Le Horla et son double*, «Magazine littéraire», cit., pp. 45-7).

la prossimità di questo nome con quello di *Hervé*.¹⁰³ Una prossimità che potrebbe essere scaturita da un processo mentale di rimozione e sostituzione analogo a quelli descritti da Freud in *Psicopatologia della vita quotidiana*,¹⁰⁴ nei capitoli dedicati alla dimenticanza dei nomi propri, ai ricordi di copertura e ai *lapses* di lettura e scrittura, secondo meccanismi inconsci, ma fortemente motivati. Guy avrebbe represso formalmente il nome a cui era legato dal suo ruolo di fratello e padre putativo, ma che disturbava il suo equilibrio psichico, sostituendolo nella sua mente con uno adatto all'«altro», ma anche ad attrarre l'attenzione del pubblico, mantenendo però nello stesso tempo un nesso logico e morfologico con il «represso formale» (*Hervé*), di cui avrebbe inteso liberarsi.¹⁰⁵ Forse sarebbe più opportuno definirla una “suggestione”, più che una ipotesi, trattandosi di materia inadatta a verifiche certe, ma non bisogna trascurare la curiosità manifestata da Guy de Maupassant per i fenomeni mentali e psichici, come risulta da più fonti ed anche se il suo interesse fosse stato solo di carattere narrativo.¹⁰⁶ Egli seguì, fra l'altro, i corsi del dottor Charcot sull'isteria e l'ipnotismo,¹⁰⁷ fra il 1884 e il 1886, nel medesimo periodo in cui li frequentò il giovane Freud.¹⁰⁸ Insomma, *tout se tient*, salvo prova contraria.

«Name letter effect»: Henry René Albert Guy de Maupassant ⇒
Horla

Si potrà forse obiettare che una simile *interpretatio nominis*, concede troppo spazio agli aspetti psico-biografici, ma pur accantonando l'ipotesi *Hervé/Horla*, si può fare appello ai risvolti onomastici contenuti nel tema del “doppio” e dell’“altro” affrontati nella novella, ricordando

¹⁰³ La somiglianza del nome rimosso, consciamente o inconsciamente, con quello che ne prende il posto segue un processo mentale abbastanza comune nell'onomastica non-fictional, come osservato da E.C. SMITH, *Influences in the Change of Name*, «Onoma», XIV (1969), pp. 158-64.

¹⁰⁴ Cfr. S. FREUD, *Psicopatologia della vita quotidiana*, tr. it. di C. Galassi, Roma, Newton Compton ed. 1984, capp. 1, 3, 4, 5 e 6, pp. 19-25, 32-106.

¹⁰⁵ Vd. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi 1973, pp. 24-55 e 74-89. Orlando però concentra la sua attenzione su di un altro saggio di Freud, ovvero *Il motto di spirito*, apparso nel 1905 (cfr. S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, tr. it., Roma, Newton Compton ed. 1988).

¹⁰⁶ Secondo Joël Malrieu (MALRIEU, «*Le Horla*»..., cit., pp. 126-8), sarebbe stato quello l'intento con cui Maupassant se ne interessava.

¹⁰⁷ Nei cui confronti pare che l'autore provasse un certo scetticismo (ivi, p. 127).

¹⁰⁸ Vd. PINGAUD, *Prefazione*, cit., p. 31, n. 35.

che Guy de Maupassant possedeva un “altro” nome, quello ufficiale e completo, con cui fu dichiarato all’anagrafe. Facendo allora riferimento a quest’ultimo: Henry¹⁰⁹ René Albert Guy de Maupassant, ci si accorgerà senza sforzo che comprende quasi tutte le lettere contenute nell’*Horla*, con l’eccezione della -o-, che però si può assimilare al fonema -au- del cognome, che ha un suono solo un po’ più chiuso. Si tratta solamente di una ipotesi, anche in questo caso, una sorta di gioco anagrammatico, influenzato da quelli che l’hanno preceduto, ma autorizzato in qualche maniera dalla teoria di Nuttin.¹¹⁰

Horla o Gorla: Savinio e l’«altro»

Abbiamo detto all’inizio¹¹¹ che Savinio ha riconosciuto, seppure indirettamente, il valore che i nomi possono avere ed hanno in generale, proprio nella stesura del saggio *Maupassant e l’«altro»*, e lo ha fatto analizzando nomi, soprannomi e pseudonimi usati da Maupassant e da altri scrittori.¹¹² Le interpretazioni proposte dall’autore italiano vanno oltre l’analisi testuale, sconfinando spesso nei domini della pura letteratura e trasformandosi in un *divertissement* colto e raffinato, che svela l’approccio saviniano al nome e la «fondamentale importanza» che egli attribuisce «alle pratiche interpretative ad esso connesse», come ci ricorda ancora una volta Luigi Sasso.¹¹³ Lo stesso Savinio però ha anche tradotto i racconti fantastici di Maupassant, trattando in maniera diversa proprio il nome che avrebbe dovuto forse più attrarlo, incuriosirlo,

¹⁰⁹ L’associazione Hervé/Guy trova una curiosa conferma involontaria nella cronologia del romanzo *Fort comme la mort*, nell’edizione Gallimard [cit., pp. 7-27 (Préface) e pp. 297-9 (Chronologie)], dove Gérard Delaisement scrive: «1889 [...] Et la débâcle: Henri [sic], son frère, terrassé par la démence, sa propre santé qui s’altère de jour en jour». Si tratta di un evidente *lapsus calami*, poiché tutti i biografi di Guy de Maupassant citano il fratello come Hervé, mentre *Henri/y* è in effetti il primo nome di Guy. L’episodio sembra confermare l’ipotesi di una possibile identificazione onomastica: Hervé/‘doppio’ di Guy = Hervé/‘doppio’ di Henry ⇒ Hervé = Henry ⇒ Hervé = Horla, secondo le indicazioni sulla «Dimenticanza di nomi propri» e «Dimenticanza di nomi e frasi», contenute nella raccolta di saggi di S. Freud dedicati a *lapsus linguae* e *calami* (FREUD, *Psicopatologia...*, cit.).

¹¹⁰ Lo stesso gioco che potrebbe collegare il cognome *Maupassant* al toponimo *Montparnasse*, indicante il cimitero parigino in cui l’autore è sepolto: anche in tal caso quasi tutte le lettere di un nome sono contenute nell’altro, per una peculiare coincidenza, che in questo contesto appare rimarchevole.

¹¹¹ Vd. *supra*.

¹¹² Vd. SAVINIO, *Maupassant...*, cit., *passim*.

¹¹³ Vd. L. SASSO, *Savinio e i nomi di fumo*, «RION», I (1995), 1, pp. 146-59.

ossia *Le Horla*, trasformandolo in *Gorla*, per ragioni di esclusivo carattere fonetico-grammaticale, di cui dà conto in una lunga nota a piè di pagina.¹¹⁴ In sostanza, egli osserva che l'H iniziale di *Horla*, aspirato in francese, sarebbe percepito come muto in italiano e non potrebbe essere preceduto dal giusto articolo, senza creare un ibrido (articolo italiano-nome francese: *il Horla*) poco apprezzabile sotto il profilo fonetico-stilistico o scorretto sotto quello grammaticale, nel caso si adottasse la formula *L'Horla*.¹¹⁵ Gli altri traduttori non si sono posti il problema ed hanno liberamente tradotto *L'Horla*, con un'operazione che Savinio considera «un errore», commettendone probabilmente uno a sua volta. Si potrebbe dire, parafrasando Rudolf Pannwitz, che la traduzione saviniana, anche se fosse la migliore, è partita da un falso principio, essendosi proposta di italianizzare il francese ed il nome usati da Maupassant, invece di francesizzare l'italiano.¹¹⁶ Pur volendo lasciar da parte l'eventuale valore semantico del nome originale, egli avrebbe dovuto almeno accentare la *a* finale del nome tradotto (*Gorlà* invece di *Gorla*), per riprodurre in qualche modo il suono francese, ma non lo ha fatto.¹¹⁷ L'errore fondamentale del traduttore sarebbe

¹¹⁴ Cfr. MAUPASSANT, *Racconti*, cit., p. 146.

¹¹⁵ Per quanto riguarda l'articolo davanti a nomi stranieri, nel manuale per l'uso corrente dell'italiano approntato da Luca Serianni, si suggerisce di utilizzare *l'* e *un* davanti ad *b* muta, per esempio nelle voci latine e in gran parte di quelle francesi, e *lo* e *uno* nell'altro caso, «per analogia con quel che avviene davanti a gruppi consonantici esotici», ma si avverte anche che «gli usi diversi da questi sono tutt'altro che rari e sono imputabili, almeno in parte, all'incertezza sul valore fonetico di *b* nel termine straniero» (L. SERIANNI, *Italiano*, Milano, Garzanti 1997, p. 117).

¹¹⁶ Cfr. W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi 1995, p. 51. A proposito di tale errore concettuale, vd. anche G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi 1994, pp. 4-5.

¹¹⁷ Avendo deciso di «cambiare», «più che tradurre» (vd. MAUPASSANT, *Racconti*, cit., p. 146), perché non mutarlo in *Fuorlà* allora? Esso avrebbe mantenuto inalterato il «consonantismo» francese che Savinio dice di voler far salvo con *Il Gorla*, ma nello stesso tempo avrebbe permesso di preservare la medesima ambiguità semantica dell'originale. Nella discussione successiva alla lettura della presente relazione, interviene Bruno Porcelli, che segue la scia nuttiniana del *name letter effect* traslato, proposta per l'interpretazione dell'*Horla*, e avanza l'ipotesi che esso possa aver influenzato anche Savinio, facendo notare che «il *G* di *Gorla*» potrebbe stare «per il *Guy* dell'*Horla*», producendo così l'equazione: $G(uy)+(H)orla=Gorla$. Una suggestiva chiave di lettura, di cui non mi è possibile dimostrare la fondatezza, ma che certo non si può scartare, soprattutto se si considera il modo in cui Savinio giocava con i nomi (cfr. SAVINIO, *Maupassant...*, cit., *passim*). Ringrazio dunque Porcelli per l'intervento. Bisogna ancora rilevare che *Horla* non corrisponde ad alcun cognome francese presente nella zona in cui è ambientato il racconto (Normandia), pur essendo una forma cognominale molto vicina ad altre esistenti, come *Horlerville*, mentre *Gorla* è un «cognome lombardo, frequente a Milano» (E. DE FELICE, *Dizionario dei cognomi italiani*, Milano, Mondadori 1978,

stato in questo caso quello di «attenersi allo stadio contingente della propria lingua, invece di lasciarla potentemente scuotere o sommuovere dalla lingua straniera». ¹¹⁸

Per quanto concerne l'opportunità di tradurre o meno i nomi letterari, rimando alle conclusioni di Laura Salmon Kovarski, esposte nel suo intervento al II Convegno di «Onomastica & Letteratura» (Pisa 1996), ¹¹⁹ soprattutto nella parte in cui si definiscono i limiti della traducibilità di antroponimi e toponimi: «i *limiti della traduzione* si misureranno sulla reale esigenza estetico-semiotica che il nome del personaggio o del luogo fittizio ripropongano in altra cultura ciò che propongono in quella d'origine». ¹²⁰ La Kovarski suggerisce di tradurre i nomi letterari, soprattutto quando presentano una valenza semantica, che andrebbe persa qualora passassero senza modifiche nella lingua d'arrivo. Un'eventualità del genere, ossia la mancata traduzione dei nomi, potrebbe costringere ad appesantire la lettura con lunghe note esplicative, per ricordare il senso che essi avevano nel testo originale.

Savinio invece trasforma l'*Horla* in *Gorla* per motivi completamente diversi, costringendo comunque sè stesso e il lettore ad una lunga nota per esporre le ragioni della trasformazione! Alla luce di quanto appena detto, la sua traduzione sembra contraddire non solo le indicazioni traduttologiche riassunte dalla Kovarski, ma anche le numerose interpretazioni offerte dal Savinio saggista, poiché con *Il Gorla* egli privilegia il

p. 141) e quindi *Il Gorla* rappresenta una soluzione che non rispetta nemmeno la caratteristica di assenza dal sistema cognominale a cui rimanda referenzialmente la lingua del narratore. *Gorla* è anche un toponimo, attestato in Lombardia fin dall'antichità (sec. XIII), e presente sia nell'attuale provincia di Varese (originariamente in quella di Milano), sia in quella di Bergamo, nella variante *Gorle*: «L'antichità e costanza dei riscontri di GOROLAE per il GORLE bergamasco, sembrano dimostrare (e si ricordi anche la voce bresc. *górla* per "buco dell'acqua") che questo GORLE ed i GORLA milanesi riflettono un latino GULULA dimin. di GULA, nel senso di "anfratto" (cfr. qui GOLASECCA e vedi milan. GORA "gola"). È chiaro però che *górla*, invece che a GULULA, può risalire anche a GURLULA: che avrebbe poi lo stesso significato [...]» (D. OLIVIERI, *Dizionario di toponomastica lombarda*, Milano, Ceschina 1961, p. 264). Esso esiste inoltre come micro-toponimo, a Milano, con un'ulteriore complicazione di ordine referenziale, che marca ancor più nettamente la differenza con l'originale *Horla*, che in Francia non trova invece alcuna omologia di rapporto fra nome *fictional* e toponimo reale. Da rilevare infine lo spessore storico che ha assunto il *Gorla* milanese, dopo il bombardamento che il 20 ottobre del 1944 (stesso anno della pubblicazione della traduzione saviniana) causò la morte di circa duecento scolari e una ventina di maestri elementari dell'omonimo quartiere (vd. A. RASTELLI, *Bombe sulla città*, Roma-Bari, Mursia 2000).

¹¹⁸ BENJAMIN, *Angelus Novus*, cit., p. 51.

¹¹⁹ Cfr. L. SALMON KOVARSKI, *Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia*, «RION», III (1997), 1, pp. 67-83.

¹²⁰ Ivi, p. 78.

significante, rispetto ai possibili significati, su cui tante pagine sono state scritte.

Ho detto nell'*incipit*¹²¹ che avrei adottato come punto di riferimento il saggio *Maupassant e l'«altro»*, provando a seguire la distinzione dicotomica proposta da Savinio, il quale presuppone l'esistenza di due scrittori nello stesso corpo, abitato contemporaneamente da Guy e dal suo «inquilino nero», l'«altro». Analogamente potremmo adesso concludere che siamo indotti a postulare anche l'esistenza di due Savinio:¹²²

- a) uno – il raffinato saggista, che scrive illuminanti pagine su Maupassant in maniera sagace e brillante, rivelando un approccio all'onomastica di carattere eminentemente letterario;
- b) l'altro – il traduttore, che “tradisce” l'oggetto della sua attenzione, trascurando gli aspetti stilistici e semantici che potrebbero nascondersi nel nome inventato da Maupassant, per l'essere misterioso e inafferrabile attorno al quale l'autore francese costruisce il suo racconto del terrore e della follia probabilmente più celebre.

¹²¹ Vd. *supra*.

¹²² Del resto, “Alberto Savinio” era il “doppio” onomastico dell'autore, ovvero lo pseudonimo di Andrea De Chirico (25/8/1891-6/5/1952), fratello di Giorgio (10/7/1888-20/11/1978), il celebre pittore.