

Comparatismi 9 2024

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242676>

Guy de Maupassant: lo spazio privato della follia

Valentina Conti

Abstract • A partire dalla nascita del romanzo moderno sino a oggi, almeno in Occidente, la casa è ed è stata spesso il luogo privilegiato per rappresentare una dimensione allucinata e misteriosa all'interno della trama. Non è da meno Guy de Maupassant: in alcuni suoi racconti, infatti, la casa cessa di essere un simbolo dello spazio familiare, un rifugio fisico e spirituale o il luogo dell'espressione individuale, per trasformarsi in un luogo invivibile, con manifestazioni di entità inquietanti, in cui scompare un netto confine tra l'interiorità del personaggio e l'esteriorità del mondo reale. Il contributo analizza alcuni racconti di Maupassant, in cui la casa è stato psicopatologico del personaggio, mentre gli elementi inquietanti al suo interno (come gli specchi) amplificano e riflettono le ansie del personaggio stesso.

Parole chiave • Guy de Maupassant; Casa; Spazio Privato; Autoscopia; *Doppelgänger*.

Abstract • Starting from the birth of the modern novel until today, at least in the West, the house is and has often been the privileged place to represent a hallucinated and mysterious dimension within the plot. Guy de Maupassant is no exception: in some of his stories, the house ceases to be a symbol of family space, a physical and spiritual refuge or the place of individual expression. In fact, it transforms into an unlivable place, with manifestations of disturbing entities, in which a clear boundary between the interiority of the character and the exteriority of the real world disappears. The contribution analyzes some of Maupassant's stories, in which the house is the psychopathological state of the character, while the disturbing elements inside it (such as mirrors) amplify and reflect the anxieties of the character himself.

Keywords • Guy de Maupassant; House; Private Space; Autoscopy; *Doppelgänger*.

Ledizioni 

Guy de Maupassant: lo spazio privato della follia

Valentina Conti

I. Le esperienze autoscopiche di Maupassant: dalla casa privata a quella del dottor Blanche

Il topos della casa stregata/infestata è assai ricorrente nella letteratura moderna e contemporanea: da *The Castle of Otranto* (1764) di Horace Walpole a *The Mysteries of Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe, da *The Fall of the House of Usher* (1839) di Edgar Allan Poe a *Angeline ou la maison hantée* (1898) di Émile Zola, da *The House on the Borderland* (1908) di William Hope Hodgson a *The Shunned House* (1924) di H.P. Lovecraft, da *The Haunting of Hill House* (1959) di Shirley Jackson a *La casa de los espíritus* (1982) di Isabel Allende, solo per citare alcuni esempi. Tuttavia, se il più delle volte nelle tradizionali narrazioni gotiche, *horror* o fantastiche è la casa a essere ‘insolita’ ontologicamente o per un’entità esterna, e chiunque ci viva è attratto dal suo misterioso potere e in un qualche modo ne diventa parte, Guy de Maupassant proietta nella dimora il doppio del protagonista in grado di trasformarla in uno spazio *fantanaturalistico*¹, dove l’acribia della descrizione si sposa con le allucinazioni di una psiche patologica. Infatti nella produzione di Maupassant il terrore assume spesso la forma di una autoscopia²: ad esempio in *Le Horla* (1886 e 1887) il protagonista è ossessionato dalla presenza di un essere invisibile che

¹ Per *fantanaturalismo* si intende qui “la descrizione scientifica del modo in cui la mente assume il controllo della realtà: la descrizione realistica dell’irrealtà psicotica e allucinatoria indotta da una patologia neurodegenerativa, che rende le narrazioni sempre meno accessibili alla ragione” (Calabrese, Conti, 2023, p. 53).

² Il termine autoscopia, che deriva dal greco “autos” (sé) e “skopeo” (guardare), si riferisce a esperienze visive illusorie durante le quali il soggetto ha l’impressione di vedere e percepire la propria immagine corporea nello spazio extrapersonale, che possono manifestarsi in diverse forme. Esistono: le *allucinazioni autoscopiche*, che sono caratterizzate dall’impressione di vedere il proprio corpo nello spazio extra-personale, come se fosse riflesso in uno specchio, ma l’esperienza del doppio, non compromette in nessun modo la consapevolezza del Sé originale; l’*eautoscopia* (o *he-autoscopia*), dove il soggetto si percepisce/vede al di fuori di sé, perdendo il controllo del Sé originale e percependo una forte affinità psicologica e affettiva con quello eautoscopico, ossia percepisce l’esperienza di una reduplicazione non solo del proprio corpo, ma anche del Sé che osserva, e manifesta il dubbio relativamente a sia chi sia l’originale e chi la copia; quest’ultimo fenomeno può anche essere “negativo” (*eautoscopia negativa*) e si verifica quando i soggetti non riescono più a vedersi (ad esempio, allo specchio) o non ritrovano la loro immagine; le *esperienze extracorporee* (o *out-of-body experiences*), che descrivono l’esperienza di vedere il proprio corpo e lo spazio circostante da una posizione esterna, solitamente sopraelevata al corpo fisico; la *sensazione di presenza*, che non si basa sul riconoscimento visivo del doppio come se stessi, perché il più delle volte la “presenza” non viene vista e viene quasi sempre esplicitamente identificata come qualcun altro o una “persona-ombra”, sebbene possa essere ben percepita come una sorta di “alter ego” o “angelo custode” circostante (Oyebode, 2021, pp. 141-152).

invade la sua casa. La consapevolezza che il doppio³ è una proiezione delle proprie paure non è del tutto tematizzata nella prima versione (1886) del racconto, tuttavia alla fine della seconda versione (1887) il protagonista è obbligato a bruciare la casa e togliersi la vita per liberarsi dell'essere invisibile.

Prima di procedere, è necessario mettere in luce alcuni aspetti autobiografici di Maupassant, relativi alla patologia di cui era affetto e ai sintomi di cui soffriva, tra i tanti proprio alcuni dei fenomeni autoscopici (Savinio, 2019). Maupassant muore il 6 luglio del 1893 presso la Maison du docteur Blanche, una casa di cura privata per malattie mentali aperta a Parigi da Esprit Blanche (1796-1852) e diretta dopo la sua morte, avvenuta nel 1852, dal figlio Émile (1920-1893). La sua degenza dura relativamente poco, dato che all'inizio di novembre 1891 torna in Costa Azzurra, stabilendosi a Cannes, dove tenta il suicidio all'inizio di gennaio del 1892, così Maupassant viene ricoverato presso la Casa del dottor Blanche, quando il decorso della sua malattia è già in stato avanzato e le sue crisi si fanno sempre più ricorrenti (Longhi, 1994, pp. 145-149).⁴ Sebbene non sia certo l'anno in cui l'abbia contratta, sappiamo che la diagnosi avviene nel 1877, infatti è nella lettera del 2 marzo, indirizzata all'amico Robert Pinchon, che Maupassant afferma di avere 'finalmente' la sifilide e di non avere più paura di contrarla (Maupassant, 1973a, p. 117). È proprio la progressione della malattia a causargli la neurosifilide, che a sua volta si sviluppa in paralisi generale, portandolo al declino mentale e alla fine alla morte, ma nessun medico all'epoca riesce a stabilire peculiari collegamenti tra la malattia venerea e i sintomi di cui lui soffre.

Nel certificato quindicinale rilasciato all'interno della Casa del dottor Blanche dopo il suo ricovero si legge che Maupassant soffre di "delirio semi-ipocondriaco" e "semi-orgoglioso", di cui sono esemplificative le sue convinzioni di parlare con persone defunte (in particolare Gustave Flaubert, la madre Laure e il fratello Hervé) e con Dio, e che la Tour Eiffel gli avrebbe comunicato di essere suo padre. A ciò si devono aggiungere i deliri delle sue ossessioni e delle sue paure relativamente non solo alla Tour Eiffel, ma anche alla guerra, alla visione a distanza e ai fenomeni telepatici. Da un punto di vista ereditario, il patrimonio genetico della madre Laure consente di formulare (erroneamente) ipotesi sulle eventuali debolezze costituzionali del figlio: bella, colta e autoritaria, la donna soffre di un male che la getta in crisi distruttive, che la portano a non ragionare più e a essere invincibile. Si parla di un "reumatismo nervoso" che può condurla anche alla paralisi oppure della "malattia di Basdow" di natura tiroidea, accompagnata da disturbi dell'umore. In tal senso, secondo i medici dell'epoca, la fragilità nervosa della madre avrebbe influenzato quella dei figli: anche il fratello di Guy, Hervé, è morto folle nel 1889; tuttavia,

³ La critica resta divisa sulla presenza o meno del tema del doppio in questo racconto, ad esempio Antonia Fonyi (1995) ha parlato di "doppio indeterminato", mentre Wladimir Troubetzkoy (1996, cfr. capitolo 6) ha individuato una metamorfosi del doppio. In ogni caso, analizzando il tema del doppio letterario da un punto di vista neurocognitivo risulta innegabile la sua centralità nell'*Horla*, dato che presenta diverse forme autoscopiche (Dieguez, 2013), ossia vari fenomeni psicologici in cui il Sé viene esperito come doppio.

⁴ Sugli anni di Maupassant trascorsi nella clinica psichiatrica di Passy prima della sua morte (1892-1893) si segnala il volume curato da Noëlle Benhamou (2018), che presenta più di cinquanta documenti (di natura amministrativa, dei certificati della sua ammissione nell'istituto, degli scambi epistolari tra i medici e i familiari dello scrittore e tra gli stessi medici, della lettera inviata dal commissario di polizia per accertarsi del suo stato di salute, anche di alcuni ritagli di giornale) del Dossier 1718, il numero di matricola assegnato all'autore quando nei primi giorni di gennaio del 1892 viene affidato alle cure dei dottori Blanche e Charcot.

le cause sembrano essere non di natura ereditaria, bensì trasmissiva, dato che entrambi i fratelli contraggono la sifilide nel corso della prima età adulta (Murat, 2007, pp. 378 ss.). Poco dopo la sua morte, per la stampa Maupassant acquisisce il titolo di “pazzo geniale” come Charles Baudelaire e Gerard de Nerval, e i giornalisti evidenziano l’intensità percettiva collegata alla sua malattia rappresentata all’interno delle sue opere, come *Main d’écorché* (1875), *La peur* (1882), *Apparition* (1883), *Un Fou* (1884), *Un cas de divorce* (1886), *Le Horla* (1886 e 1887), *Qui sait?* (1890), solo per citarne alcune. La passione, o forse sarebbe meglio dire l’ossessione, dello scrittore per il tema della follia è evidente: molti dei suoi personaggi perdono la ragione, soffrono di trance isteriche, cadono posseduti da allucinazioni ecc. (Murat, 2007, pp. 373 ss.).

Maupassant è dunque un noto esempio di paralisi generale, la cui forma clinica più frequente è associata a sintomi psichiatrici: il batterio (*Treponema pallidum*) è infatti in grado di alterare il processo di percezione cerebrale e, di conseguenza, di scatenare patologie secondarie quali forme di demenza, che comportano la comparsa di disturbi attentivi e mnemonici, disorientamento spazio-temporale, sintomi schizofrenici come i deliri, l’atteggiamento di sospetto, gli attacchi di panico/ansia e sintomi depressivi quali la melanconia e l’ipomania – intesi come stati psichici caratterizzati da un’alterazione patologica costante del tono dell’umore. Ebbene, si tratta di sintomi psicotici che in generale influenzano la capacità dei pazienti di riconoscere la realtà, di distinguerla dagli ambienti controfattuali e di entrare in relazione con gli altri soggetti (Friedrich *et al.*, 2014, pp. 3-9).

Alcune lettere testimoniano la profonda sofferenza di Maupassant derivante dalle allucinazioni, come quella dell’aprile 1891 al dottor Magitot (Maupassant, 1973b, pp. 219-220) oppure quelle del settembre del 1891 rivolte all’amico Henry Cazalis, dove in una si scusa per non riuscire ad andare a casa sua a causa delle allucinazioni che lo affliggono (Maupassant, 1973b, p. 240), mentre nell’altra confessa di avere delle allucinazioni acustiche simili a quando assumeva cocaina (Maupassant, 1973b, pp. 241-242). Prima del 1891, siamo a conoscenza di due testimonianze dei fenomeni autoscopici di Maupassant, avvertiti all’interno del suo spazio abitativo: una è di René Maizeroy, che cita un episodio risalente al 1882, periodo in cui Maupassant stava scrivendo il suo primo romanzo, *Une vie* (1883). I due trascorrono insieme la serata e si separano in boulevard des Batignolles, ma venti minuti dopo, livido e tremante di paura, Maupassant bussa alla sua porta, spiegandogli che, entrando nella sua stanza, aveva visto il suo doppio seduto alla scrivania e che gli sembrava che stesse leggendo un volume che lui stesso aveva cominciato a leggere prima di uscire. Per rassicurarlo Maizeroy lo accompagna a casa e si accerta che non ci sia nessuno sulla sedia. L’altra è la testimonianza di Paul Bourget, che, in una lettera indirizzata al dottor Maurice Pillet di cui non sappiamo la data, ricorda che nel 1883 l’amico gli raccontò che, mentre entrava in casa sua di notte, vide il suo ‘doppio’ seduto in un angolo accanto al fuoco. In un’altra lettera del 18 febbraio del 1884 allo psicologo Charles Richet, sempre Bourget ammette che anche nel 1884 Maupassant spesso gli diceva che, rientrando a casa, vedeva il suo doppio seduto sulla sua poltrona e che era consapevole che si trattasse di un’allucinazione, persino mentre la sperimentava (Johnston, 2002, pp. 55-58).

Lungi dal ‘peccare’ di biografismo, va detto che le suddette dichiarazioni appaiono imprescindibili a questo discorso: è nella sua casa, nel suo spazio abitativo, che Maupassant ‘vede’ il suo doppio e, stando alle parole di Maizeroy, esce da quello che dovrebbe essere il suo riparo sicuro, ossia si reca dall’amico, per cercare aiuto all’esterno. Curiosamente, per così dire, verso la fine di *Une vie* (1883) è presente un’allucinazione di Jeanne, che vede i suoi genitori che si scaldano i piedi accanto al fuoco: “Et soudain, dans une brusque

hallucination qu'enfanta son idée fixe, elle crut voir, elle vit, comme elle les avait vus si souvent, son père et sa mère chauffant leurs pieds au feu. Elle recula, épouvantée, heurta du dos le bord de la porte, s'y soutint pour ne pas tomber, les yeux toujours tendus sur les fauteuils. La vision avait disparu. Elle demeura éperdue pendant quelques minutes; puis elle reprit lentement la possession d'elle-même et voulut s'enfuir, ayant peur d'être folle" (Maupassant, 1999, p. 191). Questo è solo uno, seppure allo stadio germinale, dei diversi esempi nella produzione di Maupassant dove la casa da spazio abitativo si trasforma nel luogo in cui è possibile percepire 'un'entità' emblematica del potenziale inesplorato dell'universo oppure della manifestazione di sintomi psicotici. Come si vedrà nei paragrafi successivi, risulta esemplificativo il caso dell'*Horla*, in particolare la versione del 1887, dove l'Io narrante registra nel suo diario le fasi del terrore crescente che accompagna il progredire della sua psicopatologia.

2. La casa come trasposizione del *Doppelgänger*

Al di là delle esperienze autobiografiche di Maupassant è altrettanto imprescindibile mettere in luce gli aspetti meno 'soggettivi' in relazione al tema del doppio e la sua rappresentazione all'interno della dimensione privata dell'abitare. Presente sin dall'antichità, il *Doppelgänger* – termine coniato da Johann Paul Friedrich Richter in *Siebenkäs* (1796), tradotto in inglese con *double-goer* (letteralmente "colui che avanza o procede scisso") o più spesso con *double-self* (metaforicamente "chi cammina al tuo fianco", "il tuo compagno di strada", "sosia" e "alter ego") e in italiano con il *doppio* – a livello letterario conosce un innegabile successo nel XIX secolo (Kovacshazy, 2014, pp. 31-35; Roda, 2008), per parlare della complessità dell'identità individuale scavando nell'interiorità del soggetto.⁵ Nutrito dalla biologia e dalla psichiatria, lo spirito positivista si coniuga con una concezione della rappresentazione letteraria del mondo non più mimetica, così la rappresentazione romantica della verità non riguarda più tanto la verosimiglianza quanto la verità in sé. Il doppio, che porta a varie tipologie e declinazioni, sembra essere strettamente collegato a riflessioni di natura neurocognitiva, che guidano il suo utilizzo e la sua diffusione all'interno delle opere (Dieguez, 2013).

Nonostante abbia origini ben più antiche e tuttora a livello letterario e cinematografico non manchino diverse rappresentazioni⁶, l'immaginario collettivo collega il doppio perlopiù a opere ottocentesche; infatti è a partire dall'Ottocento – ossia dal momento in cui iniziano a diffondersi peculiari considerazioni di natura neurologica e psicanalitica – che questo tema emerge in modo preponderante, ispirando la creazione di racconti fantastici, *horror* e/o gotici, di cui *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) di Adelbert von Chamisso, *William Wilson* di Edgar Allan Poe (1839), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson oppure *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde sono solo alcuni esempi. In questo periodo il *Doppelgänger* sembra essere l'espedito narrativo più adatto a smascherare la visione di un mondo 'plurale', mentre a causa della rinnovata preoccupazione per la plausibilità del secolo successivo il doppio romantico, incredibile e sorprendente, non è più appropriato, dunque l'esteriorizzazione della duplicità del soggetto non è più accettabile. Più specificamente, "a cavallo fra Ottocento e Novecento la letteratura fantastica subisce una profonda trasformazione: molti

⁵ A questo proposito si segnala anche la seguente antologia: Bonino, 2004; inoltre per un'analisi sul rapporto tra letteratura gotica e *literary double* si veda Dryden, 2003, pp. 1-44.

⁶ Per un approfondimento sul tema del doppio cfr. Jourde, Tortonese, 1996; Farnetti, 2001; Fusillo, 2012; Laghezza, 2012; Pilar, 2008; Soliman, 2019.

dei temi della fase romantica – fra cui ovviamente il doppio – vengono ripresi e riscritti in forme innovative, con una marcata tendenza alla soggettivizzazione e all’ambiguità” (Fusillo, 2012, posizione 5023-5025). Da questo momento in avanti, la letteratura moltiplica a piacimento il *Doppelgänger*, con il risultato che i personaggi contemporanei non hanno più un doppio, ma sono ‘duplicati’ e molteplici (Kovacshazy, 2014, p. 35).

In ogni caso è proprio a partire dall’inizio del XIX secolo che giunge il momento di esplorare il soggetto cosciente e il suo lato sconosciuto, che resiste alla realtà organizzata, logica e ‘banale’; in sintesi, tra la dualità del soggetto e il suo doppio c’è solo un passo da compiere: l’attribuzione di uno statuto al non-altro come altro. La dualità interiore (la più classica è quella dell’anima e del corpo) diventa dualità esteriore, cioè duplicazione, ecco perché il doppio risulta essere uno dei motivi per eccellenza della letteratura fantastica romantica: l’io si trasforma illusoriamente in un altro, perché il Sé ha ormai perso la sua unità, è frammentato, alienato, ‘poroso’ e aperto a un altro mondo (Kovacshazy, 2014, p. 32). Non per caso, in diverse storie il diavolo (dal termine greco *diábolos*, cioè “colui che divide”, “calunniatore”, “accusatore”) è un personaggio chiave, come in *Schlemihls wundersame Geschichte* di Chamisso, dove – rappresentato come un uomo grigio che fa il rigattiere ambulante (un’immagine che tanto ricorda quella presente nei libri popolari tedeschi del tardo Medioevo e del *Faust*, mentre in Hoffmann, ad esempio, assume sembianze più urbane) – propone di stringere un patto con Peter per comprare la sua ombra e poi la sua anima. In questo senso, la figura mefistofelica apre una faglia nella coscienza verso un mondo sconosciuto, inesplorato e necessariamente oscuro; tuttavia, nell’intreccio romanzenesco l’istanza distruttiva viene progressivamente interiorizzata fino a diventare, ad esempio, mr. Hyde, il volto nascosto del dottor Jekyll, per Stevenson o l’Horla (termine, che secondo l’ipotesi che rimane forse più accreditata ancora oggi, è derivato dalla contrazione della locuzione francese *hors-là*, ossia “là fuori”) (Marzano, 2002, p. 112) per Maupassant, che, al di là dell’incerta ispirazione onomaturgica, viene utilizzato per esprimere l’inesprimibile (Sasso, 2000, pp. 408-410) e può essere considerato una proiezione fantastica ed esteriorizzata delle angosce e delle paure interiori del narratore.

Tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX, in un momento in cui inizia a diffondersi progressivamente il concetto di inconscio, il quale a propria volta legittima la valorizzazione di fenomeni quali l’ipnosi, l’isteria, la schizofrenia e l’agire preterintenzionale, i confini tra occulto e scienze fisiche risultano assai sfocati, ed è anche per tale motivo che a livello letterario il doppio dilaga quale figura per eccellenza del separatismo identitario alimentato dal secondo capitalismo. Sempre in questo periodo il doppio comincia a essere rappresentato altresì in termini psichiatrici, come reazione alle tendenze depressive e autodistruttive, assumendo la forma di stati di dissociazione, confusione, spersonalizzazione e paranoia, come risulta evidente da testi come *Le Horla* (1886 e 1887) di Maupassant (Pietrantonio, 2021, pp. 217-236), dove l’ingresso nel mondo della follia è raramente estraneo a un più generale presagio di morte.

Tutto ciò non può non avere delle ricadute sia su una concezione dell’abitare intesa come una pratica di appropriazione personale attraverso cui i soggetti tentano di rispondere all’ancestrale bisogno di *esserci* e *riconoscersi* (Filighera, Micalizzi, 2018), sia su un’idea di casa che racchiude e esprime la pratica di prendere dimora nel mondo per darsi un’identità. La riflessione filosofica sul tema del ‘prendere dimora’, inteso come destino dell’essere umano, compimento di un processo di intima adesione alla realtà, qualcosa di profondo e inevitabile, e una storta di protesi del Sé, è infatti introdotta a partire dal Romanticismo tedesco. In altri termini, in che modo i suddetti slittamenti epistemologici, di cui il *Doppelgänger* ne costituisce il coagulo, influiscono sulla rappresentazione della

casa (nella sua accezione di *home*), contenente l'immagine identitaria di chi la abita e che chiama in causa i suoi valori, i suoi desideri e le sue aspettative?

Riprendendo la poetica dello spazio di Gaston Bachelard, se con l'immagine della casa ci avviciniamo a un vero e proprio principio d'integrazione psicologica, dunque essa è da considerarsi come uno strumento di analisi per l'anima (Bachelard, 2006, p. 28), con la rappresentazione del *Doppelgänger* al suo interno la dimora sembra assumere la forma di un labirinto della 'doppiezza' interiore, dalla quale il narratore deve uscire, per ritrovare – se possibile – la salute mentale, di cui sono emblematici alcuni racconti fantastici di Maupassant. Va specificato che il legame tra il doppio e lo spazio abitativo è assai ricorrente a livello letterario, si pensi a *The Black Cat* (1843) di Edgar Allan Poe, dove la moglie uccisa dal narratore alcolista viene murata in una parete della cantina di casa sua, facendone apparire la struttura apparentemente organica e senza soluzione di continuità. Come la moralità dell'omicida, la casa appare intonsa, ma per un 'eccesso di spavalderia', durante la perquisizione dei poliziotti, per dimostrare loro la solidità dei muri, il narratore picchia forte, con il bastone che tiene in mano, proprio sulla parte di mattonatura dietro la quale si trova il cadavere della moglie. A questo punto si ode un lamento provenire dall'interno della parete, che insospettisce gli agenti: il muro viene demolito e viene scoperto il cadavere della donna, con sopra alla testa il (secondo) gatto nero che miagola.

Ebbene in *The Black Cat* lo spazio abitativo segue la discesa del narratore nella follia dopo aver proclamato la sua sanità mentale nell'incipit del racconto, il quale da uomo pacato, mite e amante degli animali diviene lunatico, irritabile, violento e incurante dei sentimenti degli altri, a causa (a suo dire) dell'alcolismo di cui soffre, che interferisce con la sua comprensione dei fatti; da qui la sua ossessione immaginaria di essere perseguitato da un gatto nero (prima Pluto, poi un suo doppio). Degno di nota è anche il rapporto cronocausale tra l'impiccagione di Pluto in un giardino adiacente e l'improvviso incendio della casa, che avviene nella stessa notte in cui è stata commessa la prima. Come l'integrità del protagonista, tutto della casa viene ridotto in cenere e macerie eccetto una parete, contro cui poggia la testiera del suo letto e in questo punto, dove l'intonaco ha in gran parte resistito all'azione del fuoco, è incisa in bassorilievo l'immagine di un enorme gatto, con intorno al collo una corda. Successivamente, almeno in un primo momento, la struttura portante della dimora diviene 'complice' dell'occultamento del cadavere, celando le conseguenze della follia omicida del narratore: il muro funge da catalizzatore del suo comportamento e della sua ansia; infatti, lo stesso miagolio, che rimbomba all'interno dell'abitazione, sembra rappresentare un fenomeno allucinatorio legato all'essere sopraffatti dal senso di colpa.

Non sono da meno *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson e *The Picture of Dorian Gray* (1890) di Oscar Wilde. Nel primo, la casa è parallela alla doppia personalità del dottor Jekyll, infatti anch'essa ha un'architettura e un arredamento duplici, e al tempo stesso è un 'duplicato' della psiche del suo proprietario, dato che, come quest'ultimo, cela/rivela un lato oscuro: la parte anteriore è elegante, accogliente e raffinata, mentre quella posteriore è esattamente l'opposto, ossia tetra, disordinata e trascurata. Da un lato, abbiamo la dimora borghese e il salotto conformistico, dall'altro lato, la tana del reprobato e lo studio alchemico (Brilli, 2023, p. vi). La fatidica porta sul retro, dietro la quale scompare Hyde, viene proprio presentata all'inizio del racconto come priva di campanello e di batacchio, con vernice scolorita, piena di bolle e screpolature (Stevenson, 2023, p. 6), e, grazie al ricordo del signor Enfield, viene connessa

in modo contiguo a Mr. Hyde, ‘descritto’ dall’uomo attraverso una serie di negazioni.⁷ Lo stesso accade per Henry Jekyll, infatti il narratore prima descrive la sua casa, calda, spaziosa, arredata da pregevoli stipi di rovere, con il soggiorno più accogliente di Londra (Stevenson, 2023, p. 34), poi, poco dopo, lo presenta come un uomo sulla cinquantina robusto e ben fatto, dal voto fresco, capace, gentile e tranquillo (Stevenson, 2023, pp. 38 ss.).

Seguendo tale criterio, risultano altresì essenziali due passi, presenti nella relazione finale sul proprio caso, scritta retrospettivamente dal medico: (i) il momento in cui il dottor Jekyll vede nello specchio, che egli stesso aveva portato nel suo studio, la fisionomia di Edward Hyde (Stevenson, 2023, p. 134), cioè rappresenta un esempio di doppio eautoscopico; (ii) la mattina in cui il dottor Jekyll si sveglia nel suo letto, ma riconosce non la sua stanza e i suoi eleganti arredi, bensì quelli di Hyde e scopre di essersi trasformato nella notte senza prendere alcuna pozione, così va in laboratorio, prende il farmaco, torna Jekyll e si reca nella sala da pranzo per la colazione (Stevenson, 2023, pp. 144, 146). Quest’ultimo evento è emblematico dell’intera vicenda: la metamorfosi dal vero Sé (persona 1) al doppio Sé (persona 2), dove non troviamo mai al contempo più di una mente o un corpo, e i due personaggi non sono mai compresenti, non si assomigliano e non sembrano nemmeno condividere un forte legame psicologico (Dieguez, 2010, pp. 76-81). Osservato così, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* sembrerebbe non rientrare del tutto nel tema doppio, nondimeno – come ha sottolineato anche Vladimir Nabokov – entrambi i personaggi non operano mai in modo completamente indipendente l’uno dall’altro, dato che il *core* della storia consiste proprio nel fatto che, contrariamente alle apparenze e alle convenzioni vittoriane, il rispettabile dottore e il malvagio Hyde sono due ‘facce’ della stessa medaglia (Nabokov, 1982, pp. 228-230) e “il rapporto tra i due è simboleggiato dalla casa di Jekyll, che è per metà Jekyll e per metà Hyde” (Nabokov, 1982, p. 232). Dunque è all’interno dello spazio abitativo che ha inizio la trasformazione e i suoi oggetti fungono da testimoni e al tempo da espedienti iperbolici dello sdoppiamento, o meglio, l’anima (buona/malvagia) lascia la sua indelebile impronta non solo sul corpo, ma anche sulla casa e sui suoi arredi.

Rispetto ai primi due esempi, in *The Picture of Dorian Gray* troviamo un ulteriore restringimento ‘spaziale’ della trasposizione del doppio: nell’opera di Poe avviene nella dimensione ‘esterna’ dell’abitazione, cioè le mura, in quella di Stevenson si esplicita nella dimensione interna della casa, che viene scissa in due, mentre Wilde lo relega a un oggetto d’arredo, un quadro, nascosto nello studio polveroso all’ultimo piano della dimora del giovane Gray. Dorian cela la sua malvagità attraverso la sua bellezza fisica e la sua bella casa: egli mantiene sempre l’aspetto di chi apparentemente si è tenuto lontano dalle sozzure del mondo, con uno stile speciale nel portamento e nel modo di vestire, presentandosi come un vero *arbiter elegantiarum*, che manifesta anche nello spazio domestico grazie a uno squisito gusto nella decorazione della tavola, un’armoniosa disposizione di fiori esotici e di lini ricamati, una collezione di antichi piatti d’oro e d’argento, e di oggetti e mobili rari, eleganti e preziosi, il delicato profumo che inebria la sua camera da letto ecc. Tutti questi elementi sono mere proiezioni del Sé esteriore, con caratteristiche opposte a quelle dell’interiorità del protagonista, di cui è invece emblematico il quadro (“magic mirror”

⁷ “He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn’t specify the point. He’s an extraordinary-looking man, and yet I really can name nothing out of the way. No, sir; I can make no hand of it; I can’t describe him. And it’s not want of memory; for I declare I can see him this moment” (Stevenson, 2023, p. 16).

della sua anima) nascosto. Al pari del suo aspetto, lo spazio abitativo dissimula l'ipocrisia morale di Dorian e il confinare il quadro-coscienza in una stanza appare come una strategia indiretta del suo mascheramento.

3. *Le Horla*: la disarticolazione dell'identità e l'inabitabilità della casa

Prendiamo ora *Le Horla* (1886 e 1887), dove il protagonista – un uomo di quarantina di anni, celibe e benestante, che abita con la sua servitù nella sua casa, presentata inizialmente come il fulcro di intimità, stabilità, benessere e il luogo legato alle sue origini – è ossessionato dalla presenza di un essere invisibile, che nomina Horla, in quanto soffre di un disturbo psichico, da cui si generano fenomeni quali le vertigini, la paralisi del sonno, le allucinazioni visive, le autoscopie, ecc. Più nello specifico, un giorno inizia a soffrire improvvisamente di insonnia e malesseri, percepire una strana presenza che alberga nella sua stanza, avere la sensazione che qualcuno/qualcosa lo spii e tocchi, e addirittura non vedere più la sua immagine allo specchio ecc.

Nella prima versione dell'*Horla*, pubblicata il 26 ottobre del 1886 su «Gil Blas», il racconto retrospettivo del protagonista è incorniciato dal presente narrativo, che si svolge nella casa di cura del suo medico, il famoso alienista dottor Marrande, che invita tre suoi colleghi e quattro dotti specialisti in scienze naturali per mostrare loro il caso più strano e inquietante che abbia mai incontrato (Maupassant, 2019, p. 165). All'inizio dunque il dottor Marrande presenta il paziente, che soffre per alcune presunte apparizioni, avvenute prima di trasferirsi nella casa di cura, e gli cede la parola. Così l'uomo racconta la sua esperienza soprannaturale in modo lucido e impeccabile, esponendo al gruppo di dotti, così come al lettore, eventi già accaduti. Il *flashback* si chiude con un fatto di cronaca accaduto nella provincia di San Paolo, di cui il paziente viene a conoscenza grazie ai giornali: si tratta di una sorta di epidemia di follia che ha colpito gli abitanti di diversi villaggi, i quali sono fuggiti abbandonando le loro terre e le loro case, sostenendo di essere perseguitati e mangiati da vampiri invisibili che si nutrono del loro respiro durante il sonno e che bevono acqua o latte. Poi il narratore aggiunge che, qualche giorno prima del primo attacco del male per il quale ha rischiato di morire, ricorda di aver visto passare un grande tre alberi brasiliano con la sua bandiera spiegata, sottolineando che la sua casa è in riva alla Senna. L'unica soluzione sembra essere abbandonare la dimora, così si trasferisce nella Casa di cura del dottor Marrande. Nella parte conclusiva il dottor Marrande garantisce la veridicità del racconto del suo paziente, ma si trova nell'impossibilità di concludere se quest'ultimo sia pazzo o meno (Maupassant, 2019, p. 197), se l'esistenza dell'Invisibile sia reale o meno, ed è proprio questo dubbio che conferisce maggiore tensione al racconto.

La seconda versione dell'*Horla* viene pubblicata prima per l'editore Ollendorf nel 1887, poi viene riproposta su diverse riviste, ad esempio «Le Annales Politiques et Littéraires». Qui la follia del doppio diviene infestante, contaminando non solo il contenuto, bensì anche la morfologia narrativa, infatti l'ossessione del protagonista scompone il suo discorso, che perde la struttura che ancora possedeva nella versione precedente, cioè è presentato in forma diaristica e diviene sempre più frammentario. Il tutto inizia l'8 maggio (data della morte di Flaubert) di un anno imprecisato e ben presto, interrogandosi sulla propria salute mentale, l'uomo si riconosce pienamente consapevole del proprio stato e in grado di analizzare con la lucidità più completa tutto quel che gli sta accadendo, ma la presenza dell'essere diviene sempre più intollerabile, pertanto decide che l'*Horla* deve essere eliminato. Vediamo altre differenze. In questa versione viene eliminato il contesto manicomiale; ci sono due episodi aggiuntivi, ossia la visita a Mont Saint-Michel e il

soggiorno a Parigi del narratore; il progredire dell'ossessione del protagonista prima invade lo spazio vitale esterno (il bosco e il giardino), poi quello interno (la casa e la sua stanza), infine il suo Sé (il corpo e la mente); il processo di fuga dalla casa si acuisce con la distruzione della struttura stessa in cui il narratore ormai si sente intrappolato, in antitesi con quanto è specificato nell'incipit: "J'aime ma maison où j'ai grandi" (Maupassant, 2019, p. 68); dopo aver appiccato il fuoco con la servitù al suo interno, si insinua in lui il dubbio che l'Horla non sia morto nell'incendio, ma sia dentro di lui, per cui non gli resta che suicidarsi: "Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi!..." (Maupassant, 2019, p. 160). In questo caso – per dirla con Otto Rank – "l'accento è posto sul ritrovarsi con il proprio io, che si materializza nel doppio" (Rank, 2001, p. 34), o meglio, la tensione narrativa giunge al culmine nel momento finale, che ci porta a dedurre che i due Sé (il protagonista e l'Horla) effettivamente possano coincidere.

Diversamente dagli esempi analizzati nel paragrafo precedente, nell'*Horla* è centrale il rapporto tra lo spazio abitativo e la coscienza, non morale, ma percettiva, dunque a essere in gioco sono la consapevolezza di sé, degli altri e dell'ambiente che ci circonda, ossia la percezione della realtà in senso lato, e, di conseguenza, il rapporto tra soggettivo e oggettivo. La casa e i suoi oggetti sono amplificatori della psicopatologia doppio, che da un punto di vista cognitivo si presenta sotto forma di (i) vertigini, quali la sensazione errata del movimento di sé o degli oggetti; (ii) allucinazioni visive, come il trovare la brocca d'acqua vuota, il vedere una rosa staccarsi dal gambo e alzarsi in modo autonomo, il vedere girare le pagine di un libro senza che nessuno le abbia toccate; (iii) paralisi del sonno, che fa sì che il narratore si sveglia dallo stato di sonno e non riesca a muoversi nel letto o tantomeno a urlare per farsi sentire; (iv) autoscopia, segnatamente: (a) la sensazione inquietante di *sentire una presenza* intorno a sé, ad esempio, il narratore ammette di percepire nella sua stanza una presenza sconosciuta che si avvicina, che lo tocca, gli provoca numerosi fastidi, gli prende il collo, lo stringe fino a fargli mancare il respiro ecc.; (b) i *fenomeni eauscopici negativi*, ad esempio, osservando lo specchio, il protagonista non vede la sua immagine, perché ha davanti l'Horla. Sentendosi intrappolato all'interno del suo spazio abitativo, il narratore mette in atto delle procedure di fuga, ossia si trasferisce in una casa di cura (*Horla I*) o la distrugge (*Horla II*).

Il fatto che nei racconti fantastici di Maupassant i confini tra la dimensione reale e la dimensione irreali, tra la ragione e la follia, non siano mai netti si inserisce nell'alveo letteratura fantastica *fin-de-siècle*, quando le tematiche quali la paura, l'incubo, l'alienazione, la follia ecc. assumono un'importanza sempre più rilevante. A differenza del fantastico romantico – che rientrerebbe nella sfera del fantasmagorico (Marquer, 2014, pp. 25-26) – in questi anni "il fantastico si configura come la trasposizione sul piano letterario delle problematiche relative alla conoscenza, alle sue condizioni, ai suoi strumenti, alla sua dimensione soggettiva: al ruolo, appunto, del soggetto, assillato dal dubbio, condizionato dai suoi limiti nella volontà di conoscere il mondo" (Stajano, 2019, pp. 13-14). Grazie alle scoperte mediche del secondo Ottocento è possibile identificare la nascita di un *fantastique clinique* a livello letterario, caratterizzato da un realismo mutuato dal razionalismo scientifico (Marquer, 2014, pp. 25-26). In altri termini, come è possibile osservare nell'*Horla* e in altri racconti simili di Maupassant, gli avvenimenti occulti e misteriosi sarebbero, non tanto l'espressione dell'immaginazione – come nel caso di Edgar Allan Poe e di Ernst Hoffman –, quanto piuttosto la ricostruzione di avvenimenti vissuti realmente in

prima persona (Lagriffe, Voivenel, 1929, pp. 152 ss.)⁸. Il suo interesse personale verso le neuropatologie (probabilmente amplificato dai sintomi che egli stesso sperimenta) e le nuove ipotesi di studio sulla realtà interiore dell'uomo, lo spingono a recarsi ogni settimana dal 1884 al 1886 alla Salpêtrière, dove Jean-Martin Charcot tiene svariate lezioni teoriche e applicative relative all'ipnosi e alle patologie di origine neurologica; in particolare egli è attratto da certe reazioni del soggetto, come la paura per i fenomeni inspiegabili, o meglio, il rapporto tra paura e ignoto (Calabrese, Conti, 2023, pp. 82 ss.; Tanteri, 2011, p. 4).⁹

Va sottolineato ancora che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento la narrativa opera un mutamento radicale dal fatto alla percezione del fatto, da una presunta realtà al modo in cui essa viene processata da un soggetto sempre più neurocognitivamente complesso e intraprendente. Così, al pari di medici e filosofi, molti scrittori sono attratti dai codici percettivi e soprattutto dal terrore occulto derivante dai disturbi della percezione visiva, uditiva, aptica o di altra natura, che talvolta dà luogo a sinapsi anche in assenza di uno stimolo esterno reale; ci si interroga sul rapporto tra stati onirici e follia, e ci si interessa di fenomeni quali il sonnambulismo, l'estasi e le allucinazioni, comprese quelle indotte dall'hashish, dunque l'ambiguità percettiva tra oggettivo e soggettivo innesca nel lettore un'ambiguità ermeneutica. A tal proposito, il pronome "on" viene utilizzato assai di frequente come espediente narrativo per giocare con la dualità del protagonista e l'Horla; infatti, questo morfema della lingua francese possiede una caratteristica singolare, dato che è l'unico pronome che può (i) rappresentare quasi tutti gli altri pronomi personali (je, tu, nous e vous), (ii) cambiare referente all'interno della stessa affermazione e (iii) avere anche un valore generico (Godoy Hilario, 2021, pp. 6-9). Ad esempio:

Le vin et les gâteaux demeurèrent intacts. Le lait et l'eau disparurent. Alors, chaque jour, **je** changeai les boissons et les nourritures. Jamai **on** ne toucha aux choses solides, compactes, et **on** ne but, en fait de liquide, que du laitage frais et de l'eau surtout. [...] À **mon** réveil, tous les objets étaient demeurés immaculés bien qu'**on** y eut touché, car la serviette n'était point posée comme **je** l'avais mise; et, de plus, **on** avait bu de l'eau et du lait. Or **ma** porte fermée avec une clef de sûreté et **mes** volets cadenassés par prudence n'avaient pu laisser pénétrer personne (Maupassant, 2019, pp. 174, 176).¹⁰

Nel suddetto frammento testuale dell'*Horla* del 1886 sono presenti degli slittamenti dal pronome "je" a "on" e viceversa; in altri termini, "on" ha la particolarità di presentare l'uomo sia come definito che come indefinito, contribuendo a creare un'ambiguità narrativa, a sua volta rafforzata dall'ambiguità percettiva (Godoy Hilario, 2021, pp. 6-9).

Ebbene, similmente all'ipotesi psicanalitica dell'immanenza dell'*estraneo* nel *familiare* e viceversa, in entrambe le versioni dell'*Horla* la paura del personaggio sembrerebbe derivare dal fatto che il doppio, inteso come l'ignoto/invisibile della coscienza, sia intimamente legato al conosciuto/visibile dello spazio abitativo. Evitando sistematicamente ogni forma di razionalizzazione, ogni significato intelligibile, l'esistenza dell'Horla fa vacillare i marcatori identitari, che sconvolgono il rapporto del soggetto con se stesso e con

⁸ A questo proposito, si segnala il seguente contributo: Benhamou, 2005, pp. 77-112, in cui viene analizzata la figura femminile in dieci racconti di Maupassant, associata al fantastico, per mostrare la permanente vicinanza al realismo.

⁹ A questo proposito, Vanessa Pietrantonio (2020) propone un'analisi della produzione maupassantiana in cui le allucinazioni patologiche vengono trasformate in un nuovo principio estetico, mentre sulla produzione fantastica di Maupassant cfr. anche Tanteri, 2012.

¹⁰ All'interno del frammento testuale riportato, il grassetto è stato inserito dall'autrice del presente contributo.

il mondo che lo circonda (Jung, 2010, p. 510). Secondo Sigmund Freud, l'effetto *unheimlich*¹¹ (“perturbante”) si manifesterebbe quando il confine tra realtà e fantasia diviene labile (Freud, 2013, p. 291), e la sua analisi etimologica e semantica degli aggettivi tedeschi, antonimi tra loro, *heimlich* (da *heim*, “casa”; *heimisch*, “patrio”, “nativo”, “familiare”) e *unheimlich* metterebbe in luce come essi siano solo in apparenza antitetici. Freud ha sottolineato che, in generale, la parola *heimlich* ha diversi significati, ma si sofferma specificamente su due, i quali, pur non essendo necessariamente contraddittori, sono tuttavia molto differenti tra loro: ossia indica ciò che, da un lato, è confortevole e familiare, e, dall'altro lato, appartiene alla sfera strettamente privata, dunque nascosto, segreto, sottratto allo sguardo. Pertanto il sentimento perturbante sarebbe non qualcosa di estraneo, ma qualcosa di familiare che è stato rimosso e riaffiora nel presente, provocando un effetto straniante in chi che vive tale passaggio, per cui ciò che è *heimlich* ‘potenzialmente’ può diventare *unheimlich*, viceversa l'*unheimlich* racchiude sempre in sé l'*heimlich* (Freud, 2013, pp. 263-307). “*Heimlich* è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione col suo contrario: *unheimlich*. *Unheimlich* è in certo modo una variante di *heimlich*” (Freud, 2013, p. 271).

Senza fornire un'interpretazione ‘eccessivamente’ psicoanalitica, nell'*Horla* l'effetto perturbante del doppio¹² si espliciterebbe nella familiarità della casa, causando la disarticolazione dell'identità. A livello cognitivista, potremmo dire che nei racconti fantastici di Maupassant le manifestazioni del doppio – in base alle quali a un livello letterario più generale il secondo Sé può essere reale o illusorio, soprannaturale o psicologico, conscio o inconscio, interno o esterno, fisico o mentale, diviso o duplicato, e così via – rispecchiano, sebbene non si sovrappongano sempre alla perfezione, alcuni disturbi riguardanti la percezione del Sé, identificati con diverse forme di autoscopia. Inizialmente rappresentata come una ‘comfort zone’ a livello psicologico, la dimora diviene in un secondo momento un'entità attiva per creare paura, che funge da simbolo dello stato psicopatologico del personaggio e gli oggetti d'arredo al suo interno ne riflettono le ansie (Ghosh, 2023, pp. 6-9).¹³

4. Altri racconti: la dissoluzione della dimensione privata dell'abitare

Il rapporto tra la paura dell'ignoto/invisibile e la dimensione privata dell'abitare è uno dei temi ricorrenti nella poetica fantastica di Maupassant, presente in diversi racconti, ad esempio, mettiamo a confronto tre frammenti testuali tratti da *Le docteur Héraclius Gloss* (1875), *Lui?* (1883) e *Le Horla* del 1887.

¹¹ Tradotto e/o interpretato in inglese con “uncanny”, in francese con “inquiétante étrangeté”, in spagnolo con “siniestro”.

¹² Freud ha analizzato il perturbante anche nell'ambito della letteratura, ossia ha osservato come sia possibile provocare effetti perturbanti mediante il racconto, attraverso diversi motivi, tra i quali quello del “sospia”, sottolineando però che “il perturbante che appartiene al mondo della finzione letteraria – e cioè della fantasia e della poesia – merita invero d'esser considerato a parte”, perché “anzitutto abbraccia un campo molto più vasto del perturbante che si sperimenta nella vita, comprende questo nella sua totalità e altre cose ancora, che nella vita vissuta non capitano mai” (Freud, 2013, p. 298).

¹³ È necessario ricordare che nella produzione fantastica maupassantiana non mancano racconti in cui i fenomeni autoscopici si presentano anche in ambienti esterni, come accade, ad esempio, in *Sur l'eau* (1876), dove un barcaiolo solo in barca in mezzo al fiume ha la sensazione di una presenza e delle allucinazioni.

Sa **lampe** de travail était allumée sur sa **table**, et, devant son **feu**, le dos tourné à la porte par laquelle il entra, il vit... le docteur Héraclius Gloss lisant attentivement son **manuscrit**. Le doute n'était pas possible... C'était bien lui-même... Il avait sur les épaules sa longue robe de chambre en soie antique à grandes fleurs rouges, et, sur la tête, son bonnet grec en velours noir brodé d'or. Le docteur comprit que si cet autre lui-même se retournait, que si les deux Héraclius se regardaient face à face, celui qui tremblait en ce moment dans sa peau tomberait foudroyé devant sa reproduction. Mais alors, saisi par un spasme nerveux, il ouvrit les mains, et le **bougeoir** qu'il portait roula avec bruit sur le plancher. Ce fracas lui fit faire un bond terrible. L'autre se retourna brusquement et le docteur effaré reconnut... son singe (Maupassant, 2008a, pp. 21-22).

J'entrai. Mon feu brûlait encore et éclairait même un peu l'appartement. Je pris une **bougie** pour aller l'allumer au foyer, lorsqu'en jetant les yeux devant moi, j'aperçus quelqu'un assis dans mon **fauteuil**, et qui se chauffait les pieds en me tournant le dos. [...] Mon ami, dont je ne voyais que les cheveux, s'était endormi devant mon **feu** en m'attendant, et je m'avançai pour le réveiller. Je le voyais parfaitement, un de ses bras pendant à droite; ses pieds étaient croisés l'un sur l'autre; sa tête, penchée un peu sur le côté gauche du **fauteuil**, indiquait bien le sommeil. Je me demandais: Qui est-ce? On y voyait peu d'ailleurs dans la pièce, j'avançai la main pour lui toucher l'épaule!... Je rencontrai le bois du **siège**! Il n'y avait plus personne. Le **fauteuil** était vide! Quel sursaut, miséricorde! [...] Mais je suis un homme de sang-froid, et tout de suite la raison me revint. Je songeai: «e viens d'avoir une hallucination, voilà tout». Et je réfléchis immédiatement sur ce phénomène. La pensée va vite dans ces moments-là. J'avais une hallucination — c'était là un fait incontestable (Maupassant, 2008c, p. 508).

J'avais allumé mes deux **lampes** et les huit **bougies** de ma **cheminée**, comme si j'eusse pu, dans cette clarté, le découvrir. En face de moi, **mon lit**, un vieux lit de chêne à colonnes; à droite, ma **cheminée**; à gauche, ma **porte** fermée avec soin, après l'avoir laissée longtemps ouverte, afin de l'attirer; derrière moi, une très haute **armoire à glace**, qui me servait chaque jour pour me raser, pour m'habiller, et où j'avais coutume de me regarder, de la tête aux pieds, chaque fois que je passais devant.

[...] Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma **glace**!... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet (Maupassant, 2019, pp. 148, 150).¹⁴

Ebbene, al di là dei diversi fenomeni autoscopici, in tutti e tre i frammenti il doppio – da intendersi non nell'accezione romantica di alter ego/secondo io, ma come altro assoluto, radicalmente estraneo, che s'impone come l'invisibile/inconoscibile – irrompe nell'ordinario ambiente domestico, 'contaminando' alcuni oggetti, quali le candele, le lampade, il camino, la poltrona, lo specchio ecc., che in genere conferiscono l'*heimlich* alla *Heim*, di conseguenza è in quest'ultima che si manifesta l'*unheimlich* ed essa stessa diviene un luogo angosciante. Lo stesso accade in *Un fou?* (1884), dove Jaques Parent è convinto che gli oggetti della sua casa gli 'obbediscono' ("Les objets m'obéissent", Maupassant, 2008e, p. 924) oppure in *Lettre d'un fou* (1885), che anticipa a livello tematico *Le Horla*, in cui il protagonista scrive una lettera al suo dottore con il resoconto di quanto gli è accaduto, per domandargli di valutare se ritenga opportuno

¹⁴ All'interno dei tre frammenti testuali riportati, il grassetto è stato inserito dall'autrice del presente contributo.

o meno farlo ricoverare in manicomio. Partendo da una frase di Montesquieu sulla relatività conoscitiva dell'uomo (Maupassant, 2008b, p. 1014), il protagonista pone l'accento sulla sproporzione tra la complessità dell'universo e la finitezza della nostra percezione, della nostra conoscenza. Tutto quanto ci è rivelato dai sensi esiste solo per noi, dunque il soprannaturale non è l'inesistente, bensì quello che resta a noi invisibile. Ancora una volta il protagonista è nella sua casa, calda e ben illuminata, quando vede l'Invisibile ("j'ai vu un être invisible", Maupassant, 2008b, p. 1016), un ossimoro che assume un significato solo per ' sottrazione ' o per *specularizzazione impari* – come l'ha definita Jacques Lacan (2007, pp. 130-131) –: specchiandosi egli non vede la sua immagine, poiché è l'Horla a nascondersela, interponendosi tra lui e lo specchio.

Si pensi altresì a *Main d'écorché* (1975), dove un Io testimoniale racconta la storia di una mano disseccata – appartenuta a un criminale giustiziato nel 1736, per aver ucciso la moglie e il curato che li aveva sposati – che strangola il suo possessore, l'amico Pierre. Anche in questo caso, la presunta aggressione di Pierre avviene in casa sua, specificamente nella sua camera, dove tutti i mobili sono sottosopra e, dopo l'accaduto, egli viene ricoverato a causa del peggioramento della sua condizione di salute mentale. Nella casa di cura, l'Io narrante visita quotidianamente per sette mesi l'amico, finché, un giorno, spira in preda al delirio sotto i suoi occhi, ma il finale fa rivalutare (o perlomeno insinua il dubbio) al lettore la condizione patologica di Pierre. Nell'*Ivrogne* (1884), dopo aver trascorso la serata in una locanda in compagnia del suo amico Mathurin, il marinaio Jérémie torna a casa completamente ubriaco: una volta entrato chiama ossessivamente la moglie, la quale non risponde, allora va nella sua stanza, trova l'amante della donna nel suo letto, sotto le sue lenzuola, così prende una sedia e con inaudita violenza lo picchia. Il giorno seguente, Jérémie scopre che a giacere esanime sotto le lenzuola c'è solo il corpo della moglie. Tutto ciò che credeva di avere visto la sera precedente era un'allucinazione. Infine, in *Qui sait?* (1890) un uomo solitario e sognatore vive nella sua dimora colma di mobili e oggetti vari, a cui è affezionato come se fossero persone a lui care, i quali una sera mettono in atto una rivolta: decidendo di abbandonare la casa. Altrettanto misteriosamente gli oggetti torneranno, ma il protagonista essendo rimasto sconvolto dall'accaduto decide di farsi ricoverare in una casa di cura, dove inizia a scrivere la sua storia e si pone delle domande che incrementano l'attenzione cognitiva dei lettori attraverso il desiderio di attendere ciò che non si conosce o di provare curiosità, sorpresa e stupore: "Pourquoi suis-je ainsi? Qui sait? [...] Qu'était-ce? Un pressentiment? Le pressentiment mystérieux qui s'empare des sens des hommes quand ils vont voir de l'inexplicable? Peut-être? Qui sait?" (Maupassant, 2008d, pp. 1470-1471).

A ben vedere, la liberazione dei protagonisti dai confini della casa si traduce quasi sempre in un tragico epilogo, che spesso presuppone il 'trasloco' in una casa di cura. Di quest'ultimo aspetto, oltre agli esempi già citati, è emblematico *Le chevelure* (1884): il racconto inizia con il dialogo tra due medici di un manicomio, che discutono del caso di un paziente e uno fa leggere all'altro il contenuto di un suo quaderno, da cui apprendiamo che prima di essere ricoverato era ricco e sempre alla ricerca di mobili antichi e oggetti di antiquariato. Un giorno acquista un mobile italiano del Seicento, che dispone dentro la sua camera da letto, al cui interno trova, nascosta in un cassetto, una treccia di capelli biondi che erano stati recisi alla radice ed erano legati con un filo d'oro. L'uomo è turbato e al tempo stesso attratto dalla chioma, non riesce più a farne a meno, è ossessionato dal desiderio acuto e sensuale di accarezzarla, ne è innamorato, il mobile si carica così di una forte valenza psicologica segreta e l'abitazione diviene lo spazio dell'intimità feticista di chi lo possiede. Una notte si sveglia e ha la sensazione di non essere solo e a partire da questo momento vede e possiede sessualmente tutte le notti a seguire la donna morta,

proprietaria della chioma. La felicità è talmente incontenibile che l'uomo la porta sempre con sé, persino fuori di casa, ma qualcuno l'ha vista e gliel'ha tolta, per poi rinchiuderlo in manicomio. Diversamente dagli altri racconti, in *Le chevelure* la proiezione del desiderio feticista verso la chioma, che si manifesta dapprima nella casa, diviene rovinosa per il protagonista solo quando decidere di uscire, condannandosi a una fine infausta.

Dall'analisi dei suddetti racconti di Maupassant, che rientrano nell'alveo del suo *fantanaturalismo*, la casa e i suoi oggetti si presentano come degli amplificatori della psicopatologia doppio, che da un punto di vista cognitivo si manifesta sotto forma di alcuni fenomeni autoscopici. Qualunque forma autoscopica assuma in questi esempi, il doppio è la conseguenza immediata del comparire di una parte del Sé, è l'immagine dell'*unheimlich* di un'alterità interna, che i personaggi tentano invano di soffocare, che il più delle volte si manifesta nello spazio domestico; dunque la casa diviene lo specchio e il riflesso dell'identità psichica che perde la propria unità, e viene avvertita come familiare ed estranea allo stesso tempo, determinando una terribile sensazione di confusione, angoscia e paura, sia nel personaggio che nel lettore. Detto altrimenti, la dimora, come dimensione privata dell'abitare, sembrerebbe così trasformarsi in uno spazio invivibile.

Bibliografia

- Bachelard G. (2006), *La poetica dello spazio*, trad. it., Bari, Dedalo.
- Benhamou N. (2005), *Du fantastique maupassantien: La femme surnaturelle*, in "Organon", 19 (38-39), pp. 77-112.
- Benhamou N. (2018), *Dossier Guy de Maupassant. Clinique de Passy 1892-1893*, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs.
- Bonino G. D. (a cura di) (2004), *Io e l'altro: racconti fantastici sul doppio*, Torino, Einaudi.
- Brilli A. (2023), *Introduzione. La doppia vita*, in Stevenson R. L., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, con testo inglese a fronte, trad. it., Milano, Mondadori, pp. v-xx.
- Calabrese S., Conti V. (2023), *Vivere di storie. Seminario su Maupassant e la neuronarratologia*, Roma, Carocci.
- Dieguez S. (2010), *Dr. Jekyll et Mr. Hyde: l'insupportable alterite*, in "Cerveau Psycho", 42, pp. 76-81.
- Id. (2013), *Doubles everywhere: Literary contributions to the study of the bodily self*, in Bogousslavsky J., Dieguez S. (eds.), *Literary Medicine: Brain Disease and Doctors in Novels, Theater, and Film*, Basel, Karger Medical and Scientific Publishers, pp. 77-115.
- Dryden L. (2003), *The Modern Gothic and Literary Doubles. Stevenson, Wilde e Wells*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp. 1-44.
- Farnetti M. (2001), *Il doppio del testo*, in "Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati. A. Classe di scienze umane, lettere ed arti", 8 (1), pp. 273-283.
- Filighera T., Micalizzi A. (2018), *Psicologia dell'abitare. Marketing, architettura e neuroscienze per lo sviluppo di nuovi modelli abitativi*, Milano, Franco Angeli.

- Fonyi A. (1995), *Le Horla, double indéterminé*, in Bessière J., Fonyi A., Troubetzkoy W. (éd.), *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris, Honoré Champion, pp. 91-141.
- Freud S. (2013), *Il Perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it., s.l. (edizione del Kindle), Bollati-Boringhieri, pp. 264-307.
- Friedrich F., Aigner M., Fearn N., Friedrich M. E., Frey R., Geusau A. (2014), *Psychosis in neurosyphilis-clinical aspects and implications*, in "Psychopathology", 47 (1), pp. 3-9.
- Fusillo M. (2012), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, s.l. (edizione del Kindle), Mucchi Editore.
- Godoy Hilario P. M. (2021), *Le phénomène du double dans les nouvelles de Guy de Maupassant*, in "Uned", 24, pp. 1-15.
- Ghosh S. (2023), *The Trope of House: A Study of Freudian Uncanny in Guy de Maupassant's 'The Horla'*, in "SSRN", 9 (2), pp. 1-13.
- Johnston M. (2002), *Relations familiales: certitudes et incertitudes*, in Leclerc Y. (éd.), *Flaubert, Le Poitvein, Maupassant: Une affaire de famille littéraire*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, pp. 47-60.
- Jung J. (2010), *Du paradoxe identitaire au double transitionnel: Le Horla de Guy de Maupassant*, in "Revue Française de Psychanalyse", 74 (2), pp. 507-519.
- Jourde P., Tortonese P. (1996), *Visages du double: Un thème littéraire*, Paris, Nathan.
- Kovacshazy C. (2014), *Les doubles au XIX e siècle*, in "Québec Français", 173, pp. 31-35.
- Lacan J. (2007), *Il Seminario Libro X, L'angoscia, 1962-1963*, trad. it., Torino, Einaudi.
- Laghezza B. (2012), *Una noia mortale: il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Ghezzano (PI), Felici.
- Lagriffe L., Voivenel P. (1929), *Sous le signe de la P. G.: la folie de Guy de Maupassant*, Paris, La Renaissance du Livre,
- Longhi M. G. (1994), *Introduzione a Maupassant*, Roma, Laterza.
- Marquer B. (2014), *Naissance du fantastique clinique*, Paris, Hermann.
- Marzano P. (2002), *Maupassant e «l'altro». Tre soprannomi e un nome misterioso: Horla o Gorla?*, in "Il nome nel testo", 4, pp. 97-124.
- Maupassant G. de (1973a), *Correspondance*, vol. I, Évreux, Le Cercle du bibliophile.
- Id. (1973b), *Correspondance*, vol. III, Évreux, Le Cercle du bibliophile.
- Id. (1999), *Une vie*, Paris, Hachette Livre, 1999.
- Id. (2008a), *Le docteur Héraclius*, in Allen J. R., Benhamou N. (éd.), *Les Contes de Guy de Maupassant*, Texte établi pour Maupassantiana (<http://www.maupassantiana.fr>), pp. 10-32:
<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Les%20Contes%20de%20Maupassant.pdf>.
- Id. (2008b), *Lettre d'un fou*, in Allen J. R., Benhamou N. (éd.), *Les Contes de Guy de Maupassant*, Texte établi pour Maupassantiana (<http://www.maupassantiana.fr>), pp.

- 1014-1017:
<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Les%20Contes%20de%20Maupassant.pdf>.
- Id (2008c), *Lui?*, in Allen J. R., Benhamou N. (éd.), *Les Contes de Guy de Maupassant*, Texte établi pour Maupassantiana (<http://www.maupassantiana.fr>), pp. 506-509:
<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Les%20Contes%20de%20Maupassant.pdf>.
- Id (2008d), *Qui sait?*, in Allen J. R., Benhamou N. (éd.), *Les Contes de Guy de Maupassant*, Texte établi pour Maupassantiana (<http://www.maupassantiana.fr>), pp. 1470-1477:
<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Les%20Contes%20de%20Maupassant.pdf>.
- Id (2008e), *Un fou?* in Allen J. R., Benhamou N. (éd.), *Les Contes de Guy de Maupassant*, Texte établi pour Maupassantiana (<http://www.maupassantiana.fr>), pp. 922-925:
<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/Les%20Contes%20de%20Maupassant.pdf>.
- Id. (2019), *Le Horla*, con testo francese a fronte, trad. it., Milano, BUR.
- Murat L. (2007), *La casa del dottor Blanche. Storia di un luogo di cura e dei suoi ospiti, da Nerval a Maupassant*, trad. it., Genova, Il Melangolo.
- Nabokov V. (1982), *Lezioni di letteratura*, trad. it., Milano, Garzanti.
- Oyebode F. (2021), *Psychopathology of Rare and Unusual Syndromes*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 141-152.
- Pietrantonio V. (2020), *I demoni di Maupassant*, in “Sinestesia”, 5, pp. 505-522.
- Ead. (2021), *Tra i pensieri neri. Fascinazione e ossessione nella scrittura di Maupassant*, in Chitussi B., Zanetti G. (a cura di), *Noi Maschere. Storie e paradigmi della personalità*, Napoli, Cronopio, pp. 217-236.
- Pilar A. (2008), *Cinema's Doubles, Their Meaning, and Literary Intertexts*, in “CLCWeb: Comparative Literature and Culture”, 10 (4): <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1397>.
- Rank O. (2001), *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SE.
- Roda V. (2008) (a cura di), *Il tema del doppio nella letteratura moderna*, Bologna, Bononia University Press.
- Sasso L. (2000), *I nomi delle tenebre. Percorsi onomastici nella narrativa tra Ottocento e Novecento*, in “RION”, 6, pp. 393-422.
- Savinio A. (2019), *Maupassant e “l'Altro”*, s.l. (edizione Kindle), Adelphi.
- Soliman A. (2019), *The Doppelgänger in Our Time: The New Faces of the Double in Contemporary Literature and Culture*, s.l., University College London.
- Stajano R. (2019), *Introduzione*, in Maupassant G. de, *Le Horla*, con testo francese a fronte, trad. it., BUR, Milano, pp. 5-42.
- Stevenson R. L. (2023), *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, con testo inglese a fronte, trad. it., Milano, Mondadori.
- Tanteri D. (2011), *Dialettica del fantastico. Il (mobile) confine tra noto e ignoto in Guy de Maupassant*, in “Between”, 1 (1), pp. 1-16.
- Id. (2012), *Il fascino del mistero: Guy de Maupassant tra visione fantastica e ragione positivista*, Napoli, Liguori.

Troubetzkoy W. (1996), *L'ombre et la différence: le double en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France.