

FRANCESCA CHECCHIA

MAUPASSANT, "LE ROSIER DE MME HUSSON":
FRA TESTO E RAPPRESENTAZIONE.

Non è raro che un'opera di narrativa subisca un adattamento teatrale, che un testo nato per essere letto sia reso visibile e concreto sulla scena; quei fattori di "rappresentabilità" che in questo caso bisogna necessariamente estrapolare dalla pagina scritta, sono in alcuni testi, a una lettura non superficiale, parte integrante del testo. *Le Rosier de Mme Husson*, fra questi, presenta una struttura narrativa di carattere drammatico originale, comune d'altronde a un gran numero di novelle di Maupassant. E questo tipo di struttura viene, sembra, scelta ogni qual volta l'autore prende le sue distanze ironiche e beffarde rispetto a un materiale sociale che egli giudica da spettatore inesorabile, e rispetto al quale il lettore deve assumere la stessa funzione. La teatralità per Maupassant, animato dalla sua "hautaine dérision", è la tecnica narrativa congeniale alla caricatura di costume e di ambienti ¹⁾.

Nel *Rosier*, si evidenziano due versanti dai quali la novella può essere affrontata ²⁾: un aspetto esterno del testo ed uno interno. Quest'ultimo è la scelta del soggetto, dell'ambiente, dei personaggi, dei temi sviluppati: il contenuto del testo. Il primo consiste nella realizzazione drammatica di queste scelte, nella loro particolare forma di presentazione attraverso la quale il messaggio prende colore. Si tratta di caratteristiche formali che permettono la costituzione di chiari rapporti funzionali fra personaggi e oggetti e si fondono nel contenuto stesso del messaggio; l'aspetto formale agisce così sul significato che esso racchiude fino a identificarsi con esso: il continuo rimando fra contenuto e forma diventa il perno della novella, e insieme l'espressione dell'atteggiamento critico di Maupassant.

Il contenuto tematico del *Rosier di Mme Husson*, l'aspetto "interno" del testo, si fonda sulla comicità del paradosso e dell'ambivalenza. Lo scopriamo fin dal titolo: quale termine italiano potrebbe tradurre la duplicità di "Rosier"? Reuccio di castità, forse, Giglio, Tesoro di Virtù o Verginotto coronato ³⁾. Il titolo è curioso ed insolito: anticipa probabilmente una situazione stravagante, ridicola, sfasata rispetto

alla regola. E la regola: la scelta di una “Rosière”, di una fanciulla saggia, virtuosa e pura, è già di per sé contraddittoria: si premia una qualità morale con il denaro, si loda la verginità con tutte le combinazioni di sacro e di profano proprie delle feste religiose popolari ⁴⁾. Ma il paradosso, l’exasperazione inattesa della normalità sembrano essere l’anima del *Rosier de Mme Husson*. La storia è divertente e, già nel fatto di averla scelta, si chiariscono l’atteggiamento e l’intento di Maupassant. L’ambivalenza, il carattere ibrido di Isidore scivolano nel ritratto o meglio nella caricatura di una società e soprattutto di una devozione religiosa, tradotta in anelito umanitario nel caso di Mme Husson. Vecchia signora tutta casa e chiesa, vera dama di carità, farebbe qualsiasi cosa pur di premiare la “Virtù”: il problema è trovarla. Ed è a questo punto che le viene in aiuto Isidore, il timido figlio della fruttivendola Virginie. Altra ambivalenza nei dati della storia: la Virtù, figura simbolica, può essere indifferentemente incarnata da un maschio o da una femmina e, paradossalmente, da questa ambivalenza deriva un’altra ben più negativa: l’eroe della storia diventa la vittima, il virtuoso diventa un “pochard”, un relitto umano. Isidore premiato spenderà e perderà nel vizio il premio offertogli, e tornerà ubriaco, peccatore e perdente. La qualità di virtuoso diventa una condanna inevitabile: il riconoscimento e la ricompensa ufficiale della Virtù da parte di Mme Husson e di tutta la città trascinano l’eletto nel Vizio, rivelandogli l’antitesi fra Bene e Male che Isidore non sospettava. La coscienza di questa antitesi implica una scelta per l’uno o per l’altro; mentre, se l’esistenza del Male non è conosciuta, la tentazione non può sussistere. Isidore viveva nella Virtù non per scelta, ma per ignoranza del Vizio. Una volta premiato con gli strumenti del Male — il denaro e la fama — per la scelta del Bene — una scelta mai fatta —, la tentazione è nata. Ora anche Isidore “sa” e la caduta è inevitabile; prima, non esisteva per lui nemmeno il concetto di “caduta”. Eva non resistette al serpente e alla mela; come poteva farlo Isidore? Il denaro offertogli come premio di virtù, come “bienfait”, rivela la sua potenza diabolica; e Isidore non ha anticorpi al Male. È la parabola del grottesco, e come in ogni parabola non manca la morale: il Rosier aveva suscitato dapprima l’invidia di tutte le ragazze di Gisors e dei dintorni per i cinquecento franchi e gli onori ricevuti; poi, dopo la sua sconfitta sarà scacciato dal Paradiso terrestre e Rosier è divenuto sinonimo di “ubriacone”, di “pochard”. Imprevedibili effetti dell’opera caritatevole di Mme Husson: «Un bienfait n’est jamais perdu» ⁵⁾.

Maupassant non è certo l’inventore di un proverbio preesistente a Isidore. Ma anche in questo caso vige la regola del doppio: il proverbio prende il significato antitetico all’originale: «le bienfait a été perdu», secondo i canoni della morale di Mme Husson. Non è in ogni caso andato del tutto perduto, in quanto il “caso Isidore” è singolare, unico, e appartenente al patrimonio storico-culturale di Gisors. La sua avventura ha preso il valore di leggenda e ha dato l’occasione di coniare il nuovo ter-

mine di “Rosier de Mme Husson” per indicare un “pochard”. Ha, in questo senso, una forza ‘ed un carattere di eternità... Appunto, «un bienfait n’est jamais perdu»...

Ma oltre che dalla storia, dai dati obiettivi e invariabili della favola, la comicità del *Rosier* è data dall’esposizione. Il tono, innanzi tutto, dominato dall’ironia e da una mordente e compiaciuta vivacità: i dati tragici della storia — non dimentichiamo che il povero Isidore muore — si perdono nel divertimento e nella canzonatura. È una satira distruttrice, ma divertita e divertente. Ci si potrebbe scrivere un dramma, ma Maupassant sembra aver preferito la via della farsa, della caricatura: *humour* e divertimento nascondono ogni tragedia, l’innocente paga più per la sua ingenuità e la sua stupidità che per la sua condizione di martire: l’oscillazione, l’incertezza fra questi tre punti costituiscono una fonte di comico.

Accanto al tono, la tecnica della narrazione: il testo del *Rosier* si organizza attraverso elementi caratteristici di un testo teatrale, e grazie a questi presenta, integra e permette la comicità della storia e, più in profondità, la realizzazione del messaggio “critico” dell’opera.

Il primo elemento teatrale del *Rosier de Mme Husson*, il più esteriore ma necessario alla sua rappresentazione, è la divisione in “scene”. La favola del *Rosier* viene divisa in tre episodi, ognuno con un protagonista, un tempo e uno spazio d’azione diversi: 1) un incidente ferroviario nei pressi di Gisors in cui un personaggio, Raoul Aubertin, si presenta come il protagonista o per lo meno come uno dei personaggi della storia. La narrazione è in prima persona: «*Nous venions de passer Gisors, où je m’étais réveillé*»⁶⁾. 2) L’incontro di Aubertin col vecchio amico, la passeggiata, gli aneddoti di Marambot, protagonista di questo secondo episodio. 3) Il flash back di Marambot: la storia di Isidore-Rosier.

Questi tre episodi si svolgono però in quattro tempi di rappresentazione nettamente delimitati: 1) un Prologo: la narrazione di Aubertin dell’incidente; 2) una prima scena di cui Marambot è protagonista; 3) la scena centrale del racconto di Isidore, quella che dà il titolo all’opera e la giustifica; 4) la terza scena: il ritorno a Marambot protagonista.

Il Prologo è una sorta di presentazione: un incidente ferroviario, un personaggio principale testimone dell’avventura e nello stesso “Istrione” del Prologo, e alcune comparse: gli impiegati, una grossa signora, i viaggiatori contusi, tutti i passeggeri. Ci viene dato anche il tempo: le dieci del mattino (di giugno, come sapremo più tardi), e la scena: il luogo dell’incidente, nei pressi di Gisors. Si passa poi rapidamente a Gisors, nuovo scenario della novella. Qui appare l’altro personaggio chiave: il dottor Marambot. Nel momento in cui Marambot si incontra col vecchio amico, la situazione rappresentata, il tempo e lo spazio cambiano. Dopo essersi presentato, Marambot ci avvia alla seconda scena, la parte centrale della storia, il racconto

di Isidore che lui stesso offrirà a Aubertin, dandogli l'opportunità di narrarlo più tardi a noi. È il vero racconto del *Rosier*: sovrapposizione di un racconto nel racconto primario di Aubertin, sottolineata da un' "interruzione" di carattere tipografico: un asterisco di separazione che, quasi l'alzarsi di un sipario, dà maggior rilievo al passaggio ⁷⁾. I personaggi, il tempo e le azioni cambiano ancora rispetto alle scene precedenti. Terminato il racconto del *Rosier*, si passa, dopo un nuovo intervallo rappresentato dai puntini di sospensione, alla terza scena: il ritorno a Marambot protagonista della terza come della prima scena.

In questa rapida successione di "scene" del *Rosier*, va notato un fattore rilevante, strettamente legato alla divisione del testo. Aubertin, presentatore e protagonista del Prologo, si ritrova anche nella prima e nella terza scena, ma con un ruolo ora secondario: il nuovo protagonista è Marambot. Questi è a sua volta presente nella scena centrale di Isidore: «As-tu connu le Rosier?» «J'ai eu l'honneur de lui fermer les yeux» ⁸⁾. Anche ora c'è un mutamento nello statuto del personaggio: da protagonista, Marambot diventa una comparsa nell'avventura del *Rosier*; ma tale posizione gli assicura la possibilità di testimoniare e gli permetterà di raccontare l'episodio ad Aubertin. Quest'ultimo sarà escluso dalla partecipazione alla scena centrale: ne diventa un semplice ascoltatore-spettatore. La compresenza degli "eroi" di una scena in quella successiva lega i tre episodi della storia, permettendo così il passaggio stesso da un tempo di rappresentazione all'altro: la doppia presenza di Aubertin collega l'episodio dell'incidente ferroviario con quello di Marambot, nonostante essi si svolgano in luoghi diversi, mentre la duplice presenza di Marambot nella Gisors moderna e nella Gisors di Isidore lega l'avventura passata (quella del *Rosier*) alla situazione presente (l'incontro). Ma soprattutto, la compresenza dei personaggi nelle diverse scene e, grazie ad essa, il concatenamento delle storie, l'*enchâssement*, mette in luce la figura dello *spettatore*, dell'ascoltatore di un fatto che è in realtà raccontato per lui: un elemento teatrale del *Rosier* di estrema importanza. La presentazione della storia di Isidore trasforma lo statuto di Aubertin: da presentatore-protagonista prima e da personaggio attivo poi, diventa uditore, pubblico; all'interno della vicenda realmente vissuta nella novella della coppia Aubertin/Marambot interviene la storia ricordata, già esistita e vissuta da uno degli elementi della coppia e raccontata all'altro. Il racconto nel racconto diventa così paradossalmente (per usare ancora una volta un termine che sembra caratterizzare *Le Rosier* ad ogni livello) teatro nel teatro, dove all'interno dello spazio scenico si isola e si concentra una zona di rappresentazione con un valore autonomo, e osservabile dagli altri punti della scena in cui si colloca Aubertin, osservati a loro volta dal pubblico dei lettori. Lo spettatore costituisce cioè l'effettivo legame fra il mondo reale in cui egli vive fuori dal luogo teatrale, e il mondo scenico. Lo spettatore-uditore del racconto di Marambot, Aubertin, diventa il pubblico del *Rosier* e insieme il punto di

contatto fra la storia e un pubblico molto più vasto: quello dei lettori ai quali, in ultima analisi, la narrazione si rivolge. Aubertin protagonista sceglie dunque di trasformarsi in uditore, di diventare il pubblico del *Rosier* per permettere la rappresentazione, mettendo in causa il pubblico dei lettori, perché l'intreccio della novella non scorre solo da personaggio a personaggio, ma fra il testo e il lettore stesso. Aubertin, con il suo Prologo, esce dal mondo reale per entrare nel luogo teatrale ed assistere a ciò che avviene nel mondo raccontato da Marambot. Questi, a sua volta, era stato lo spettatore di quanto sta per raccontare: anche lui, dunque, con funzione di intermediario fra due spazi. Come Aubertin si colloca nel luogo teatrale, tra il mondo reale dei lettori e il luogo scenico di Isidore, così Marambot impersonifica il legame fra luogo teatrale e luogo scenico: ci troviamo a Gisors quando il fatto succede, quando viene esposto, e Marambot è sempre presente.

Marambot è inoltre il tramite di due tempi: il tempo reale e il tempo raccontato. L'organizzazione del tempo è infatti un altro indice teatrale della novella. «Ce qu'indique le texte de théâtre, c'est un *temps rapporté* que la représentation montrera comme déplacement de l'*ici-maintenant*: donc le temps que l'on peut repérer dans le texte de théâtre renvoie non au temps réel de la représentation (...), mais à un temps imaginaire et syncopé»⁹⁾. Il tempo riportato del *Rosier* è il tempo della storia di Isidore inserito dell'*ici-maintenant* dato dalle cornici già evocate da Aubertin e Marambot. Il tempo reale va dalle dieci del mattino alle prime ore del pomeriggio. È la prima fase del *Rosier*, ed ha una durata "classica": l'incidente, l'incontro, il ripristino dell'amicizia, la passeggiata, si svolgono durante l'arco di una giornata. La seconda fase, il tempo del *flash-back*, dell'*autrefois*, lo spettacolo nello spettacolo, è invece molto più vasto ma precisamente racchiuso nel racconto di Marambot e osservato dall'esterno da Aubertin. L'insieme delle due fasi determina lo "spazio temporale" della novella: «dans (une) nouvelle de Maupassant le temps est une préoccupation constante et agit sur les personnages et sur le récit lui-même»¹⁰⁾.

Il tempo-luogo scenico dato dalla storia di Isidore si colloca così all'interno del tempo-luogo scenico di Aubertin e di Marambot che diventa allora tempo-luogo teatrale. Il Prologo, la prima e la terza scena ruotano attorno al nodo centrale dell'opera, aprendo progressivamente l'itinerario ad esso. Le due scene in cui Marambot è protagonista costituiscono un involucro-cornice della storia centrale di Isidore; ma tutto è avvolto dalla cornice più esterna, la presentazione iniziale nel Prologo di Aubertin che organizza e misura tutta l'opera. Vi si concentrano tutti gli elementi esterni a Marambot e ai suoi racconti, elementi comunque necessari perché il seguito possa esistere. Da esso ci si restringe sempre più verso l'interno, verso Isidore; ma è necessario passare attraverso vari cerchi concentrici rappresentati dai diversi personaggi. Aubertin, attore e regista nella presentazione della storia, introduce il suo statuto di futuro ascoltatore, statuto del quale sarà investito con la presentazione del rac-

conto di Isidore. Aubertin giunge così a Marambot, “esaurisce” la sua funzione, trasformandosi in pubblico, e riceve l’azione ovvero il racconto di Marambot, testimone di quanto è già successo. Marambot, un tempo spettatore dell’avventura del Rosier, ne diventa il presentatore: racconta la sua condizione passata di spettatore e fa rimbalzare così il movimento fino al centro dell’opera, fino al Rosier. Pur essendo il vero protagonista, il Rosier è il personaggio silenzioso. È soltanto *raccontato*. «Dans un récit de Maupassant tout est arrivé, passé, l’événement (...) se produit seulement dans la voix du conteur. Il n’est pas libre»¹¹⁾. L’azione centrale, quella che dà il via a tutto il racconto nel suo insieme, è già passata: *Le Rosier de Mme Husson* non è semplicemente il *racconto* di un fatto, ma l’*ascolto* di un fatto *raccontato*, un *flash-back* dove l’azione dell’ascoltare e dello esporre hanno uguale valore perché l’una genera e condiziona l’altra.

Il concatenamento delle diverse scene, ed il loro tendere verso un unico centro, è segnato e reso visibile da un restringimento dello spazio d’azione dei personaggi dei cerchi esterni. La scenografia e la coreografia sono fenomeni essenziali della novella di Maupassant, dove lo scenario e il movimento accompagnano e stimolano i pensieri e i discorsi dei personaggi. Il racconto nel racconto diventa sempre più teatro nel teatro, concentrazione di diversi piani concreti di rappresentazione, ognuno con i propri personaggi, uno spazio e un tempo suoi. Lo scenario del Prologo è rappresentato dai dintorni di Gisors. Gisors è nominata, ma la vicenda si svolge fuori della città, su una specie di proscenio. Sono le dieci del mattino; e la sola realtà rappresentata è quella della locomotiva dopo l’incidente, «la grosse bête de fer éstropiée»¹²⁾, quest’animale ferito, mostruoso e patetico. Ma presto Aubertin si stacca fisicamente da questo proscenio andando verso l’interno. Si dirige verso Gisors camminando, con un moto ben preciso e visibile: «Tout *en marchant* sur la voie, je me disais...»¹³⁾. L’azione del camminare è legata a quella del pensare. E man mano che Aubertin si *avvicina* a Gisors entrando dal proscenio, il primo cerchio del testo — il Prologo — si chiude. Giunti a Gisors, siamo ormai nel secondo piano di rappresentazione, quello di Marambot-Aubertin. L’entrata di Aubertin nella realtà di Marambot è presentata coreograficamente dal passaggio dalla soglia della porta all’interno della casa dell’amico. Subito dopo, la passeggiata: «Comme je voulais regagner la gare, il me saisit le bras et *m’entraîna* par les rues»¹⁴⁾. Ancora un’azione fisica: il passeggiare interviene concretamente nella storia, permettendo ad Aubertin di ammirare tutte le meraviglie storiche, geografiche e leggendarie di Gisors. Ma questo significa anche l’uscita di Aubertin dalla scena: l’*arrivo* di un terzo personaggio, «un ivrogne qui titubait»¹⁵⁾, anticipa l’*arrivo* del terzo piano di rappresentazione: la storia di Isidore, le Rosier de Mme Husson, dalla quale Aubertin sarà escluso. In questo modo gli spostamenti degli attori-personaggi da uno spazio scenico all’altro introducono, definiscono e rendono visibile il passaggio da un racconto all’altro,

da un episodio all'altro.

Riassumendo, *Le Rosier* crea con l'*enchâssement* un pubblico interno all'opera e può giungere al lettore solo passando attraverso una serie di "operatori" che insieme contribuiscono alla creazione dello spettacolo. Operatori e spettatori ne costruiscono insieme il tempo e lo spazio.

1. *La Realtà* (i lettori) è rappresentata all'interno dell'opera da:
2. *Aubertin*: spettatore interno. Come tale ha bisogno di un luogo teatrale, di un luogo da cui assistere. Questo luogo è:
3. *Gisors*, che richiede però un contatto con la storia raccontata. Questo contatto è:
4. *Marambot*, il quale, presente nella *Gisors* di *Aubertin*, luogo teatrale, è anche presente nella *Gisors* del tempo, luogo scenico in cui si svolge la vera storia di:
5. *Isidore*, stimolo determinante di questi quattro "operatori" che noi lettori (v. punto 1) conosciamo solo dopo essere passati attraverso di essi.

All'interno del racconto di *Marambot* ritroviamo in parte la stessa struttura data dalla sovrapposizione dell'avventura del *Rosier* nel racconto di *Aubertin*. Ciò significa che anche nel racconto centrale del *Rosier* vengono inserite altre storie: quella della *Dauphine*, da cui deriva il nome della strada in cui vive *Marambot*, e l'episodio del re *Louis-Philippe*, colpito da grande ammirazione davanti allo splendore dei granatieri di *Gisors*. I soggetti sono diversi o indipendenti dalla storia principale: sono curiosità, digressioni di *Marambot* che restano però sempre a un livello di puro racconto all'interno del tempo-luogo scenico. Il suo racconto non diventa azione, teatro, come nel caso di *Isidore*, ma interviene come parentesi nella storia principale. Il rapporto scena/pubblico resta il medesimo, benché la storia di *Isidore* per un attimo si blocchi. Il tempo delle due digressioni è indefinito: «Une dauphine, je ne sais plus laquelle»¹⁶⁾. La specificazione del tempo in questo caso non è necessaria, la sua imprecisione sembra dare agli episodi un carattere di leggendaria universalità. Non sono e non vogliono essere rappresentabili, ma creano piuttosto l'atmosfera "eroica" in cui vive *Gisors* coinvolgendo anche personaggi regali. Agiscono insomma più nel testo del *Rosier* che nella sua rappresentazione¹⁷⁾.

E parallelamente alla leggenda della *Dauphine* o di *Louis-Philippe*, anche le "glorie" su cui ci istruisce *Marambot* con tanto orgoglio e campanilismo, prima e dopo il racconto di *Isidore*, hanno il compito di illustrare lo spirito della città: città dalle nobili origini, ricca di bellezze naturali e di personalità illustri, centro strategico della regione e base della lotta contro gli inglesi. E come reagisce *Aubertin* a tutto ciò? «Un fou rire me saisit»¹⁸⁾... È la dissacrazione; fra queste glorie, queste leggende e questi grandiosi episodi di Storia e di Civiltà si accosta la piccola storia di *Isidore*. L'accostamento dovrebbe forse nobilitare l'avventura del *Rosier*, ma in realtà scredita e ridicolizza tutto il resto. È come se ci fosse un coro che annuncia il tema del carattere irrisorio delle glorie locali. *Marambot* stesso sembra confondere i ter-

mini: la grande e la piccola avventura hanno per lui esattamente lo stesso significato: «Quels gueux, ces Anglais!!! Et quels pochards, mon cher; tous Rosiers, ces hypocrites-là»¹⁹⁾.

Queste note storiche e geografiche di cui Marambot si fa il cantore rappresentano, oltre che un mezzo per suggerire l'atmosfera della città, una vera e propria descrizione delle scene. La relazione fra l'aspetto interno e quello esterno del *Rosier* si fa ancora una volta più stretto: il passaggio fra il testo e la rappresentazione è continuo. Marambot e Aubertin si spostano nella loro passeggiata da un punto all'altro della città; Marambot segnala tutto quello che c'è da vedere, designando parte della scena in cui i due amici si muovono e in cui si sono mossi tutti i personaggi della vicenda di Isidore: la statua del generale vicina a una libreria, una strada chiamata Rue Dauphine. La scenografia viene definita insieme all'atmosfera e alla vita di Gisors: i tre elementi sembrano anzi identificarsi. Ma, accanto alle indicazioni date da Marambot, appaiono in questa cornice immediatamente esterna alla storia di Isidore alcune annotazioni didascaliche atte a completare lo scenario e a precisare e definire le azioni. Maupassant stabilisce così un luogo e un modo di essere per i personaggi, ne indica la mimica, la gestualità, il movimento. Brevi frasi danno l'immagine netta e immediatamente percettibile del personaggio, dell'azione e della situazione rappresentata: un passante «avec l'accent traînard des Normands»²⁰⁾, un'insegna di ottone, una domestica «à cheveux jaunes, aux gestes lents»²¹⁾. Poi la descrizione di Marambot: «un gros homme à favoris (...) une serviette à la main»²²⁾. Gestì, movimenti, espressioni del viso, tutto è presentato attraverso indicazioni visibili e vive, in un processo di rivelazione che permette l'assimilazione immediata. Grande valore hanno inoltre i dialoghi, con i quali i personaggi completano il proprio ritratto, legando le parole, le riflessioni, le conversazioni con gli altri alle proprie azioni, a ciò che sta loro attorno, all'abitudine, allo stesso aspetto fisico. Altrettanto "didascalica" è la presentazione dell'ubriaco avvistato: «tête en avant, les bras ballants, les jambes molles»²³⁾. Durante la passeggiata, rapide descrizioni della città in uno stile essenziale che richiama quello delle guide turistiche: «une longue et verte vallée où les lourdes vaches de Normandie broutent dans les pâturages»²⁴⁾, sopra la quale si impongono le rovine della fortezza del XVII secolo, «l'énorme tour Saint-Thomas de Cantorbéry et la tour dite du prisonnier»²⁵⁾. Anche la luce della scena è indicata: un elemento di cui il teatro non può fare a meno: «le soleil de Juin, qui avait fait retenir chez eux les habitants»²⁶⁾.

E, proprio nel racconto centrale di Isidore, le annotazioni didascaliche e i mutamenti della scena, ancor più dei dialoghi dei personaggi, si concentrano e assumono un ruolo determinante nella storia. Dopo una lunga e graduale preparazione, la scena è ora pronta a rappresentare il caso Isidore; Aubertin ha trovato il suo posto fra il pubblico, Marambot lo lascia per partecipare e collaborare alla rappresentazione.

Incoraggiando i “*méritants*”, elargendo offerte ai bisognosi, appare Mme Husson: «*une vieille dame (...) petite, trottant court, ornée d’une perruque de soie noire, cérimonieuse, polie*»²⁷⁾. Due personaggi le stanno accanto: l’Abbé Malou e Françoise, una vecchia e intrattabile domestica, coinvolti con lei nella “caccia” alla Rosière assieme al sindaco e al dottor Barbesol. Ma ogni ricerca è vana²⁸⁾; l’unica soluzione possibile viene offerta da Isidore, che diventa, con la sua elezione a Rosier, il protagonista della scena. Le informazioni sul suo aspetto fisico sono immediatamente comunicate; e su esse si innestano quelle sul comportamento: «*âgé de vingt ans passés, grand, gauche, lent et craitif*»²⁹⁾, passa le sue giornate a pelar legumi nel negozio della madre e ad arrossire per le allusioni e gli scherzi dei ragazzi del vicinato. Attorno a quest’immagine così statica di Isidore, gli altri agiscono, decidono e giudicano per lui: Isidore è un fantoccio, un manichino. Contrariamente a tutti gli altri personaggi, Isidore non ci fa mai sentire la sua voce: i suoi pensieri sono resi espliciti dai fatti senza il tramite della parola: Isidore è vestito, è spogliato, lo si viene a cercare, lo si riporta a casa, gli si dà da mangiare, da bere, gli si offrono i mezzi per vivere senza che nessuno tenga però conto di un fatto fondamentale: Isidore è un pupazzo, non sa parlare, non sa stare in piedi, non sa camminare da solo: seduto su una sedia nel negozio della madre a pelar legumi, Isidore si ritroverà un giorno, senza che nulla sia mutato della sua vita interiore, ossequiato e rispettato da chi un tempo lo scherniva. La sua sedia sembra diventare simbolicamente più alta, crescerà sempre più durante la cerimonia della premiazione fino a diventare un vero e proprio trono nel momento culminante della festa: il banchetto. Da questo trono il fantoccio Isidore cadrà, una volta lasciato solo, senza fili; privo di autonomia e di un’anima, non potrà rimanere seduto così in alto, da solo, senza precipitare e rotolare per terra. E per terra infatti Isidore sarà ritrovato: addormentato (ancora silenzioso e inerte) e di nuovo seduto, ma questa volta sulla soglia di una porta, ad un’altezza ben più modesta e tuttavia molto più adatta al fantoccio. Anche nel Vizio Isidore subirà le azioni degli altri personaggi: «*il fut lavé, sermonné, enrémé*»³⁰⁾ e più tardi «*chassé par sa mère*»³¹⁾. Il pupazzo è da buttare. L’intera Gisors aveva diretto e manovrato la sua elezione e il suo trionfo, provocato poi la sua caduta, senza che la sua partecipazione attiva sulla scena fosse mai necessaria. Degli oggetti-simbolo e degli effetti scenici parlano, mostrano, reagiscono per Isidore e attraverso di lui.

Il richiamo alla tecnica della Farsa³²⁾ diventa qui naturale: ogni idea espressa nella storia del Rosier è accompagnata da suoni, costumi, luci, oggetti, gesti, smorfie o silenzi dei personaggi. Questo vale per Mme Husson e la sua parrucca, il modo di camminare, o per Marambot e i suoi piatti appetitosi, il ventre rotondo, le guance rosse, le maniere espansive e poco raffinate. Del resto lo stesso Isidore — personaggio muto e vuoto — ha più degli altri bisogno di farsi conoscere attraverso oggetti a lui esterni. La sua virtù è resa esplicita da cinquecento franchi e da un libretto di ri-

sparmio, il suo titolo di Rosier dal vestito bianco simile al cigno, la vittoria dal palco, la sua decadenza fisica e morale dalle macchie di vino sull'abito stesso, la sua scomparsa reale e la scomparsa della sua purezza dal mazzo di fiori d'arancio posti sul tavolo del sindaco, simili ad una reliquia. Ma a sostenere, accompagnare e rappresentare il trionfo e l'avventura di Isidore sono soprattutto la festa in città, la processione, il magnifico banchetto: tre momenti ricorrenti nel teatro, per l'alto potenziale rappresentativo che contengono. Solo questi elementi così facilmente visibili, udibili, percettibili fanno scoprire e conoscere Isidore al pubblico, riempiendo inoltre lo spazio circostante al personaggio. Un lungo corteo sfila fra luci, fiori, bandiere, folle di persone, fra una musica di voci, di suoni e di colori; tutto è fuso in una festa unica, continua ed entusiasmante. La processione, altro elemento architettonico della scena, dopo una breve sosta in Chiesa, porta verso il banchetto, momento e luogo più alto della Festa: qui scorrono fiumi di vino, di sidro, di voci e di rumori. La scena, quasi vuota ed immobile nel momento in cui Marambot fa scattare la rappresentazione, si popola gradualmente, ma comincia veramente a riempirsi, a movimentarsi, a prendere colore man mano che si avvicina al grande riconoscimento della Virtù. Gisors si veste a festa, ma è essa stessa la Festa e la Festeggiata. Rumori, colori, luci partecipano a tal punto alla cerimonia, che se ne rileverà immediatamente l'assenza nel momento in cui il Rosier entra nella bottega della madre. Qui è silenzio, buio, pausa: l'atmosfera ideale per sentire il dolce suono dei denari, per vederne distintamente lo scintillio, per contarli lentamente. Anche la tentazione è dunque percettibile dai sensi di Isidore e degli spettatori, poiché nulla è astratto, nulla è lasciato all'immaginazione del lettore.

In opposizione a questa tecnica definita farsesca, troviamo altrove una tecnica più decisamente "narrativa", altrettanto frequente in Maupassant, in cui le azioni e i dialoghi dei personaggi, molto più rari, si presentano al lettore in modo meno diretto, preceduti da ampie descrizioni che l'autore offre senza filtro per definire la situazione e la psicologia dei personaggi. Questa tecnica è assai più frequente nei racconti e nelle novelle "tristi" o "serie", o nei romanzi. La descrizione partecipa direttamente al formarsi e al manifestarsi delle emozioni del personaggio: è l'identificazione completa fra la sua anima e ciò che egli percepisce del paesaggio circostante: sono i casi nei quali Maupassant raggiunge momenti di intenso lirismo. Sono elementi che mancano quasi del tutto ai racconti "comici" e "divertenti", che tendono più verso l'immediatezza e la teatralità — come *Le Rosier* — che verso la riflessione lirica. Fu proprio questo carattere teatrale a suscitare e ispirare tanti adattamenti cinematografici, televisivi o teatrali. La struttura dei racconti è tale per cui risulta relativamente facile ridurre le parole a immagini, identificare il lettore con lo spettatore, la lettura di un racconto o di una novella con l'ascolto e la visibilità della rappresentazione sulla scena o sullo schermo, senza che il tempo o lo spazio del testo ven-

gano trasformati o contaminati. Anche *Le Rosier de Mme Husson* ha seguito le sorti di molte altre opere di Maupassant, ispirando registi dello schermo e di teatro³³⁾.

È innanzitutto allo stesso Maupassant, però, che il carattere teatrale del racconto è servito per rendere più efficace l'immagine che egli vuol dare di una determinata società: una società che è al tempo stesso caricatura e caricaturista, criticabile ma divertente se osservata con il dovuto distacco. Il Presentatore della caricatura e il portavoce dell'atteggiamento critico di Maupassant è il dottor Marambot, a sua volta immagine fedele di quella società di provincia: se il tono burlesco di Marambot si concretizza nella critica e si esprime attraverso la caricatura scegliendo come primo bersaglio Mme Husson, ciò non toglie che esso sia sempre un prodotto di quella medesima realtà, e rimanga del tutto interno al mondo rappresentato. Lo spettacolo che il dottor Marambot offre dell'avventura del Rosier ci fa conoscere Isidore, Mme Husson, l'ambiente di Gisors, ma per Marambot questi sono tutti strumenti per raccontarsi. Il caricaturista coincide e si fonde con la caricatura, si rivela come espressione e come contenuto stesso della società da lui illustrata e ironizzata.

A questo punto, il cerchio si chiude: la struttura teatrale del *Rosier* era apparsa come aspetto puramente esteriore del testo: era la creazione di un pubblico, il rilievo dato ai dialoghi dei personaggi, la determinazione netta delle azioni, dello spazio e del tempo del racconto. Questa teatralità appare ora chiaramente come parte integrante del testo. Essa garantisce l'immediatezza e l'autonomia dei personaggi e delle situazioni traducendo la polemica in ironico, quasi neutro distacco, rendendo più efficace la satira che Maupassant elabora attraverso la caricatura e il divertimento. La teatralità del *Rosier de Mme Husson* interviene in modo concreto, attivo, determinante, quasi a rappresentare l'autore stesso che si afferma, pur nella volontà "naturalistica" di cancellazione.

1) Ampio spazio alla teatralità di Maupassant è dato nell'opera fondamentale di André VIAL, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, Paris, Nizet, 1971: "L'enregistrement d'une attitude du personnage principal, telle que l'image s'en forme sur la rétine ou dans l'esprit des témoins, tend, par l'abolition plus ou moins complète de désignation explicite des témoins, à se confondre avec l'enregistrement direct, avec la formation spontanée d'une image". (p. 552) A questo proposito, si veda anche il saggio di Paul COGNY, *La structure de la farce chez Guy de Maupassant*, "Europe", juin 1969, Paris, Editeurs Français Réunis.

2) "L'individuazione di (un) secondo livello di scrittura come "distribuzione" dei fatti, come esibizione dell'architettura del testo e del testo come architettura". Loredana BOLZAN, *La costruzione del racconto in Maupassant*, "Micromegas", 1979.

3) Il rosier è il rosaio, la pianta della rosa, ma Rosier è anche il maschile di Rosière, un termine comunemente femminile per designare un titolo normalmente femminile. Fra le traduzioni della novella troviamo "Il Verginello" (G. de MAUPASSANT, *Racconti*, Club del libro fratelli Melita, Ist. Editoriale Italiano, trad. Egidio Bianchetti) e "Il Virtuoso premiato" (G. de MAUPASSANT, *Racconti e Novelle*, Edizioni Einaudi, trad. Viviana Cento).

4) La festa della "Rosière" è stata istituita nel 1816 da Charles-Benjamin Chameau. Le Rosières erano scelte in base alla loro irreprensibilità morale, divenivano il simbolo del villaggio e lo rappresentavano durante le manifestazioni pubbliche. Ancora oggi in alcune città o paesi della Francia si elegge ogni anno una Rosière — Nanterre è il luogo più famoso — ma la qualifica ha carattere sempre meno religioso. Una Rosière è una ragazza essenzialmente "meritevole, seria, rispettabile", che si premia per la sua dedizione al lavoro, alla famiglia, generalmente povera. Alcune candidate al titolo di Rosière non esitano comunque a presentarsi anche per l'elezione a Miss. Accanto alla Rosière troviamo altri titoli e altre feste simili: la Belle de Mai o le Filles de la Vierge, legate al culto mariano, le varie Reines e la festa di Sainte Catherine, patrona delle fanciulle. Fin dai tempi più antichi inoltre, durante alcune feste paesane, venivano eletti dei Re, che assumevano una funzione equivalente a quella delle Reginette: Roi de Saint-Nicholas, Roi de Saint-Vincent, Roi de Saint-Antoine, eletto anche ai nostri giorni a Inxent, Pas-de-Calais. Sono esistiti anche dei Rosier scelti per accompagnare le Rosières — a Nanterre ne troviamo anche dopo la guerra — ma sono sempre stati bersagliati da umoristi e caricaturisti che li dipingevano come vecchi frustrati o come giovani impacciati e falsamente virtuosi. La novella di Maupassant poggia quindi su un contesto che i suoi contemporanei potevano apprezzare più di noi.

5) G. de MAUPASSANT, *Contes et Nouvelles*, to. I-II, Paris Gallimard, Pléiade (1974, 1979), II, p. 965. Tutte le note rinviano a quest'edizione.

6) p. 950.

7) Jean Paris (*Maupassant et le Contre-Récit, Univers Parallèles II, le Point Aveugle*, Paris, Seuil, 1975) vede un antagonismo e una conflittualità fra i due personaggi che si esprime attraverso la "teoria gastronomica" di Marambot e prende forma concreta nel passaggio di potere narrativo da Aubertin a Marambot. Ma questo non è tanto il risultato di una lotta fra rivali quanto piuttosto un passaggio cosciente concesso dal primo narratore, da Aubertin stesso. Egli non è vittima, ma quasi l'istigatore di tale delega, che gli permetterà di raccontare più tardi a noi ciò che Marambot ha raccontato a lui. Il silenzio di Aubertin dà il via alla rappresentazione del racconto nel racconto, ma non si tratta solo di un silenzio passivo: è proprio Aubertin a chiedere a Marambot di assumere il ruolo di narratore principale: "Elle est drôle, ton histoire?" "Très drôle" "Alors, raconte-la" (p. 955). E, dal particolare al generale, non è difficile ritrovare questa formula più o meno intatta e immutata in molte altre novelle di Maupassant, in cui in un racconto si innesta un "contrerécit". *L'Odyssée d'une fille*: "Je lui demandai: "Dis-moi ton histoire?" Elle me la conta" (Pléiade, to. I, p. 998). *Garçon, un bock!*: "Quoi donc?" "Tu veux le savoir? écoute" (Pléiade, to. I, p. 1126). E gli esempi potrebbero continuare a lungo.

8) p. 965).

9) Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Editions sociales, Paris 1978, p. 216.

10) Maurice CURY, *La notion du temps dans la nouvelle*, "Europe", juin 1969, Paris, Editeurs Français Réunis.

11) André VIAL, *op. cit.*, p. 466.

12) p. 950.

13) p. 950.

14) p. 953.

15) p. 955.

16) p. 959.

17) Nel caso della Dauphine appare ancora un paradosso tematico: l'alto onore che essa fa ad un cittadino di Gisors nel visitare la sua casa e nel rimanere chiusa da sola per qualche istante nella sua camera, sembra essere stato dettato da un semplice bisogno... fisiologico...

18) p. 954.

19) p. 966.

20) p. 951.

21) p. 951.

22) p. 951.

23) p. 955.

24) p. 963.

25) p. 965.

26) p. 955.

27) p. 956.

28) Mme Husson, come Marambot, confonde la Storia con la cronaca: la Rosière di Gisors doveva essere paura "comme la femme de César" (p. 957). Più tardi, si fisserà l'incoronazione per il 15 agosto: "fête de la Vierge Marie et de l'empereur Napoléon" (p. 958).

29) p. 957.

30) p. 964.

31) p. 965.

32) Prima di intensificare la sua attività come novellista e romanziere, Maupassant era stato autore di teatro: nel 1874 l'Odéon gli rifiuta l'*Histoire du vieux temps*, una commedia a due personaggi. Riaborata più tardi, nel '78 è accolta al Théâtre Français e rappresentata il 19 febbraio 1879. Con Robert Pinchon, un vecchio compagno di liceo, scrive una farsa intitolata: *A la feuille de rose, Maison Turque*, rappresentata nello studio del pittore Leloir il 19 aprile 1875. Nel '76 inizia a lavorare da solo ad una breve commedia in versi: *La Répétition*, e a un dramma storico: *La Comtesse de Béthune*, che uscirà nel gennaio 1878 in redazione definitiva col titolo: *La trahison de la Comtesse de Rume*. Inoltre Maupassant scrive due commedie tratte da altrettante novelle, *Musotte*, da *L'Enfant*, in collaborazione con Jacques Normand, rappresentata il 4 marzo 1891 al Gymnase, e *La Paix du ménage*, tratta da *Au bord du lit*, scritta con varie modifiche fra il 1888 e il 1890, e rappresentata alla Comédie Française il 6 marzo 1893.

33) Rappresentato per la prima volta al cinema nel 1931 con la regia di Bernard-Dechamps, *Le Rosier de Mme Husson* rappresentò il primo grande successo di Fernandel che interpretava Isidore. Fra gli altri interpreti. Françoise Rosay, Colette Derfeuil, Marguerite Berry. Seguì nel 1950 una seconda realizzazione cinematografica della novella diretta da Jean Boyer. Il ruolo del Rosier fu affidato a Bourvil; la sua interpretazione fu giudicata dalla critica molto inferiore a quella di Fernandel, ed il film una facile farsa al limite dell'osceno, ben lontana dallo spirito di Maupassant. Per il teatro, citiamo l'adattamento di Louis Verneuil del 1953; ma più volte *Le Rosier* è servito di base a commedie e vaudeville.