

Giulia Scuro
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

I silenzi di Bel-Ami: impliciti effetti di realtà

Abstract

This paper aims to consider the role of silence in *Bel-Ami* as a specific feature of the main character Georges Duroy. Both psychologists and linguists recognize the function of silence in the field of communication; I have considered this kind of perspective to describe the *effet de réel* in the representation of dialogues in Guy de Maupassant’s novel. My analyses wants to demonstrate, through some examples in which Bel-Ami does not speak or does not answer to a question, how a *parvenu* can obtain big results just in understanding how to emulate who is above him. The silence underlines, in this way, the talent of Duroy on climbing the social ladder as well as his capability to seduce women.

Nell’ambito del lavoro seminariale condotto dall’Opificio di Letteratura Reale, il gruppo *Soggetti* si è occupato della rappresentazione della soggettività del personaggio, in relazione alla sua estrazione sociale, nel romanzo francese e italiano del secondo Ottocento. In questa linea di ricerca la mia analisi si è concentrata sul romanzo di Guy de Maupassant *Bel-Ami* (1885), e su una circostanza ricorrente che si verifica nel corso della rapida ascesa sociale del protagonista; si vorrà dimostrare che la particolare abilità di Georges Duroy nel cogliere le occasioni è coadiuvata, in alcuni episodi che saranno analizzati, dalla sua propensione al tacere. A partire da una preliminare riflessione sulla funzione del silenzio nella comunicazione, e sul significato che può esservi sotteso, si tenterà un approccio sulla base della linguistica pragmatica alla rappresentazione letteraria dei dialoghi nel romanzo del secondo Ottocento, analizzando alcuni luoghi in cui si riscontra il silenzio all’interno dell’opera di Maupassant e il significato attribuito ai silenzi in *Bel-Ami*¹.

¹ L’edizione citata nell’articolo è: Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, in *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1987.

1. *Alcuni cenni introduttivi*

In un contesto comunicativo, il silenzio, nelle sue diverse forme, può occupare lo spazio deputato all'enunciazione senza negare la realizzazione di uno scambio; se si escludono le condizioni per le quali il silenzio è imposto dall'esterno o da una condizione fisica, la scelta di non proferire parola rientra nello spettro delle opzioni che il soggetto può adoperare, e in quanto tale rientra nel campo di studio della linguistica pragmatica. Il silenzio può verificarsi nella conversazione per differenti ragioni; gli psicoanalisti hanno iniziato fin da subito a occuparsene e a rivestire il silenzio di senso, ricercando non solo le cause da cui può avere origine, ma anche le sue funzioni all'interno del processo discorsivo su cui si fonda la terapia psicoanalitica.

Il primo psicoanalista che ha trattato direttamente l'argomento è stato Sándor Ferenczi, nel 1916, riportando il caso di un suo paziente che aveva l'abitudine di parlare poco durante le sedute; il medico ungherese, ragionando sulla locuzione proverbiale «il silenzio è d'oro», che rappresenta nell'immaginario popolare la tendenza a non parlare come un risparmio di sé, interpretò la resistenza del paziente alla parola come una repressione che interessava tutti gli sfoghi emotivi, non solo quelli collegati alla comunicazione². Ferenczi, ancora influenzato da Freud, che associa la sfera del linguaggio a quella del desiderio, non si occupava per la prima volta degli aspetti pragmatici del discorso; già in un altro caso aveva elaborato la nozione di «dialogo tra inconsci» per definire la possibile comunicazione tra due soggetti al di là del livello della coscienza, indicando nel silenzio il luogo privilegiato dell'interazione³.

Quella del «dialogo tra inconsci» è una nozione particolarmente feconda, spiega Giorgio Antonelli nel numero monografico dedicato ai silenzi dal «Giornale storico di psicologia dinamica»; nella lettura di Antonelli, il silenzio è il luogo in cui Ferenczi colloca la potenziale emersione di un desiderio inconscio, laddove il silenzio e la parola innescano una dinamica reattiva che permette una comunicazione che trascende la coscienza:

² Cfr. Sándor Ferenczi, «Il silenzio è d'oro» (1916), in *Opere. Volume secondo 1913-1919*, a cura di G. Carloni, Milano, Cortina, 1990, pp. 236-37.

³ Ivi, pp. 148-51: «Anomalie psicogene del timbro di voce» (1915).

Si potrebbe qui parlare anche di «co-subordinazione reciproca». È soprattutto nel silenzio che il desiderio (dell'altro) trionfa su noi. Quando due persone comunicano, sosteneva Ferenczi, lo fanno sempre a due livelli, di cui uno è sempre silenzioso. Quello che gli psicologi pragmatisti avrebbero chiamato livello metacomunicativo, lo psicoanalista ungherese aveva già individuato sotto il nome di «dialogo rilassato». Il silenzio è un dialogo rilassato laddove l'altro livello linguistico è una «comunicazione attenta»⁴.

Nella relazione tenuta al Congresso di Roma nel 1953, Lacan sostenne che non esiste parola senza risposta; l'analista, posto di fronte al silenzio del suo paziente, dovrà rispondergli utilizzando delle parole se vuole realizzare il confronto necessario agli scopi terapeutici, pur «nella beanza ambigua di una seduzione tentata sull'altro con i mezzi nei quali il soggetto ripone il suo compiacimento e nei quali impegnerà il monumento del suo narcisismo»⁵. La parola, in ogni sua forma, concorre all'indagine psicoanalitica: l'assenza di parola non è assenza di senso e va ugualmente sottoposta al vaglio dell'analisi. Lacan riprende un'immagine di Mallarmé in cui il linguaggio, nel suo uso corrente, è paragonato a una moneta dalle facce consumate per essere stata troppo a lungo maneggiata, ad indicare che l'impossibilità di riconoscere l'immagine un tempo sovrainpressa sulla moneta non diminuisce il valore della stessa e, allo stesso modo, la parola conserva, «anche all'estremo della sua usura», il suo valore di scambio: «Anche se non comunica nulla, il discorso rappresenta l'esistenza della comunicazione»⁶.

Il silenzio, in quanto 'negativo' della parola, rappresenta uno strumento prezioso per l'analista, ma ciò vale anche per il romanziere. Un caso letterario in cui il silenzio veicola la rappresentazione del desiderio è individuato da Genette in alcuni personaggi di Flaubert, laddove quest'ultimo specifica che le

⁴ Giorgio Antonelli, "Il silenzio e la psicoanalisi. Rassegna bibliografica a cura del Centro Studi di Psicologia e Letteratura e coordinata da Giorgio Antonelli", in *Giornale Storico di Psicologia Dinamica* 43 (1998), pp. 134-37.

⁵ Jacques Lacan, "Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi, Relazione del Congresso di Roma tenutosi presso l'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma il 26 e 27 Settembre 1953", in *La cosa freudiana e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 81-178. Dal primo capitolo "Parola vuota e parola piena nella realizzazione psicoanalitica del soggetto", pp. 95-96.

⁶ Ivi, p. 99.

fantasticherie sono compiute in assenza di parola⁷. Genette definisce questi episodi «doppiamente silenziosi» perché «i personaggi hanno smesso di parlare per mettersi in ascolto del mondo e del loro sogno, e perché questa interruzione del dialogo sospende la parola stessa del romanzo e per un attimo la riassorbe in una specie di interrogazione senza voce»⁸. Le *rêveries* dei personaggi citati da Genette avvengono in una *trance* contemplativa che annulla la verbalizzazione; rispetto all'ampiezza di dettagli, alla verbosità con cui Flaubert riveste l'universo desiderante dei suoi personaggi, questi sono ridotti al silenzio, a rifiutare la dimensione *hic et nunc* della parola per sprofondare in quella extratemporale del sogno.

Quando si verifica all'interno di una conversazione, il silenzio assume molteplici significati che conservano l'istanza drammatica dello scambio verbale. Entrando nel merito del romanzo francese del secondo Ottocento, nello specifico del romanzo realista, l'autore che si cimenta nel compito di rappresentare la parola viva dei personaggi deve presupporre la presenza ma anche l'assenza della parola, dimensione quest'ultima che comprende una casistica variegata: le pause, la volontà di tacere, l'impossibilità di parlare, etc. I fratelli Goncourt furono tra i primi a preoccuparsene, considerando gli atti pragmatici della locuzione una caratteristica del personaggio che non poteva essere elusa; nei loro romanzi, il dialogo acquista una presenza preponderante rispetto alle descrizioni *à la Balzac*, e la voce del narratore sfuma in secondo piano rispetto a quella dei personaggi⁹. Lo spazio dato alla voce e al tono con cui il personaggio si esprime si ravvisa nel ricorso ai verbi che appartengono al campo semantico della comunicazione (mormorare, sussurrare, balbettare, urlare...), ma anche nella resa tipografica del silenzio attraverso l'uso dei puntini di sospensione, a volte accompagnati da un punto esclamativo o interrogativo che contribuisce a connotarne la forza espressiva¹⁰.

⁷ Gerard Genette, "I silenzi di Flaubert", in *Figure*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 203-22.

⁸ Ivi, p. 216.

⁹ Cfr. Robert Ricatte, *La Création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953.

¹⁰ Paule Adamy, "Les silences dans les romans des Goncourt, le silence dans leur vie", in *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* 17 (2006/07), pp. 9-28, p. 17.

Se lo scrittore sceglie un approccio realista o naturalista e decide di rappresentare la reale parola del personaggio, dovrà ricorrere a delle formule linguistiche specifiche per rendere le sfumature del linguaggio orale in forma scritta. Per questo Sylvie Durrer parla di una crescente distinzione tra la «parole autonome, bien formée» del narratore e quella «incomplète, volontiers familière et surtout spontanée» del personaggio, come specifica in *Le Dialogue romanesque*, saggio in cui applica alcune categorie della linguistica pragmatica alla prosa del XIX secolo per un'analisi dei dialoghi nel romanzo francese¹¹.

Nella totalità dei casi analizzati, Durrer riconosce il comune rispetto del principio di co-operazione – rispetto al quale rimanda al celebre saggio di Herbert Paul Grice del 1979, *Logique et conversation*, in cui il filosofo sistematizza quelle che definisce «massime della conversazione», ovvero i parametri ai quali deve attenersi un dialogo fondato su detto principio¹². Tuttavia, tali parametri, nota Durrer, possono essere significativamente disattesi nel romanzo ed è questo il caso del silenzio, collocato nell'ultimo capitolo dedicato alle «déviances», ossia a quei comportamenti che infrangono le norme stabilite da Grice e dei quali l'autrice individua i più diffusi nella condotta del bugiardo, del chiacchierone e, per l'appunto, del silenzioso.

Durrer considera l'introduzione del silenzio all'interno di un dialogo un elemento di distorsione perché tale stato introduce un'asimmetria inaccettabile, in totale contrasto con la «massima di relazione» e quindi con la necessità che gli interlocutori riescano a parlare «à propos» rispetto al tema della con-

¹¹ Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque*, Genève, Droz, 2014, p. 63: «Au XIXe siècle, la parole du narrateur est une parole qui relève de l'écrit : c'est donc une parole autonome, bien formée du point de vue syntaxique, choisie en général du point de vue du lexique, bref achevée. La parole des personnages, elle, est une parole foncièrement incomplète, volontiers familière et surtout spontanée. Les romanciers sont de plus en plus soucieux de reproduire une parole jaillissante, qui déborde l'individu, qui ne soit pas aussi travaillée que celle du narrateur. Les autocorrections, les phrases inachevées, mais aussi les imprécations et le vocabulaire familier sont quelques-unes des manifestations d'une parole sans préméditation».

¹² H. Paul Grice, "Logique et conversation", in *Communications* 30 (1979), pp. 57-72. Grice, seguendo lo schema delle categorie kantiane, elabora quattro «massime»: di quantità, è necessario fornire un adeguato numero di informazioni; di qualità, è necessario garantire la veridicità di ciò che è stato detto; di relazione, è necessario conservare la pertinenza circa l'argomento in questione; di modalità, è necessario evitare espressioni oscure, ambigue, troppo lunghe, senza metodo.

versazione¹³. L'analisi di Durrer si concentra principalmente sui casi in cui il silenzioso è posto in una condizione di subalternità rispetto a colui che parla – propone l'esempio di Jacques in *L'enfant* – ma, nelle conclusioni, rimarca l'esistenza di un altro tipo di silenzio all'interno del dialogo, quello scaturito da una scelta comunicativa o da una deliberata strategia retorica che può rappresentare una vera e propria arte del tacere¹⁴, ed è il possesso di questa la qualità che, si vorrà dimostrare, appartiene a Bel-Ami.

2. *Maupassant e il silenzio*

Le opere di Maupassant presentano più di un caso in cui il silenzio ha un ruolo chiave nella narrazione. Un esempio in cui il silenzio risulta particolarmente centrale è quello di *Deux amis*, racconto di Maupassant apparso su «Gil Blas» nel 1883 e poi nella raccolta *Mademoiselle Fifz*; in questo racconto, i due protagonisti si incontrano per caso a Parigi durante l'assedio che la città francese subì nel corso della guerra franco-prussiana e decidono di andare a pescare fuori le mura cittadine come solevano prima della guerra. Catturati dai soldati prussiani, vengono condotti di fronte al loro comandante che li pone di fronte a due alternative: rivelare il *mot d'ordre* che avrebbe consentito l'ingresso nella città o essere fucilati. La loro reazione è quella di permanere in un ostinato mutismo, nonostante le ripetute insistenze, e andare in tal modo incontro alla morte.

Il silenzio assume una funzione importante in due occasioni all'interno di questo racconto: all'inizio, quando Maupassant per descrivere la perfetta sintonia esistente tra i due pescatori scrive «En certains jours ils ne parlaient pas. Quelquefois ils causaient; mais ils s'entendaient admirablement sans rien dire,

¹³ Sylvie Durrer, *Le dialogue*, cit., p 211. Vedere nota precedente.

¹⁴ Ivi, p. 246: «Jusqu'ici nous avons abordé le silence sous un angle bien particulier, exclusivement négatif, puisqu'il était imposé et subi. Mais, le silence peut résulter d'un choix de communication, d'une stratégie librement consentie; il est doté alors d'une valeur positive. L'analyse à peine entamée, nous nous arrêterons à la frange d'une rhétorique du silence, d'un art à découvrir..., celui de se taire». Durrer cita il testo dell'Abbé Dinouart (1771) *L'art de se taire principalement en matière de religion*, Paris, Jérôme Millon, 1987.

ayant des goûts semblables et des sensations identiques»¹⁵; e nel finale, segnato dalla continua ripresa della scelta di restare in silenzio attraverso le seguenti espressioni «Les deux amis [...] se taisaient. [...] Ils demeuraient immobiles sans ouvrir la bouche. [...] Les deux pêcheurs restaient debout et silencieux. [...] Morissot ne répondit rien. [...] M. Sauvage ne répondit pas»¹⁶. Del primo caso, Greimas, che sottopone il racconto ad un'attenta analisi, sottolinea la perfetta simmetria esistente tra la *communication verbale* e *non-verbale*, laddove il «mais» posto al centro della frase implica una disgiunzione cui fa da contrappeso l'armonia dell'intesa che lega i due uomini¹⁷; del secondo, sempre Greimas, descrive la forza espressiva insita nella reiterata rappresentazione del silenzio nei termini di una forma di resistenza dei due personaggi alla violenza prussiana¹⁸. Francis Marcoin, riprendendo il saggio di Greimas, considera la presenza di un altro tipo di silenzio all'interno del racconto, quello dell'autore, e lo definisce: «Singulier mutisme de Maupassant, qui est en même temps un coup de force soulevant la question du narrateur apparemment si bien absent du texte». Effettivamente, Maupassant non rivela se i due personaggi tacciono perché non conoscono la parola d'ordine, perché il loro lasciapassare consiste piuttosto in un biglietto scritto o, ancora, perché la loro decisione sia quella di immolarsi per patriottismo. In questo modo, secondo Marcoin, l'autore apre il racconto a più chiavi di lettura; il silenzio del personaggio si rivela una sorta di formula enigmatica che, se da un lato rafforza l'oggettività della rappresentazione, dall'altro è implicata nella resa psicologica del personaggio¹⁹.

Anne Marmot Raim, nel saggio *La communication non-verbale chez Maupassant*, concentra la sua analisi sulla presenza di una comunicazione sovrasegmentale nell'opera dello scrittore, a suo parere amplificata da una particolare abilità nel

¹⁵ Guy de Maupassant, *Deux amis*, in *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1974, T. I, pp. 732-38, p. 732.

¹⁶ Ivi, p.737.

¹⁷ A.J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, pp. 49-50.

¹⁸ Ivi, pp. 210-14.

¹⁹ Francis Marcoin, "Mutisme de Maupassant", in *Maupassant Miroir de la Nouvelle*, éd. Jacques Lecarme et Bruno Vercier, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, pp. 61-69.

mettere a frutto le risorse della focalizzazione esterna²⁰. La rappresentazione della voce è una preoccupazione costante nella prosa di Maupassant: Marmot Raim mostra la varietà dei verbi e degli aggettivi utilizzati per connotare le voci dei personaggi, ma anche l'uso dei puntini di sospensione per esprimere lo stupore o rimarcare le difficoltà nell'elocuzione²¹. Maupassant caratterizza i suoi personaggi attraverso il loro linguaggio, e ciò comporta una restituzione delle marche orali di cui sono farciti i suoi dialoghi, sia sul piano fonetico che su quello morfologico, lessicale e sintattico²².

Nell'analisi di Marmot Raim, il silenzio svolge anche un'altra funzione: permette a Maupassant la restituzione di un punto di vista plurale, tracciando i margini di una dimensione ulteriore rispetto a quella della verbalizzazione e volta al conferimento della *illusion réaliste* a cui tende l'opera. Al riguardo, propone due esempi tratti da *Une vie*: nel primo, Julien chiede a Jeanne di sposarla e lei gli comunica la sua risposta attraverso lo sguardo, «elle releva les yeux vers lui, tout doucement ; et il lut la réponse dans son regard»²³; nel secondo, Julien, dopo aver mostrato la sua natura violenta, interpreta il silenzio di coloro che lo circondano «pour un acquiescement» e ne è confortato²⁴. Confrontando i due casi, Marmot Raim ragiona sulle istanze significanti del silenzio nello svolgimento drammatico, laddove il silenzio non possiede un senso univoco, bensì l'implicito di cui è latore offre un ventaglio di possibilità al personaggio investito del compito di decodificarlo sulla base degli elementi in suo possesso; nel caso di Julien, ciò avviene sulla base del proprio desiderio.

²⁰ Cfr. Anne Marmot Raim, *La communication non-verbale chez Maupassant*, Paris, Nizet, 1986. L'ultimo capitolo, dedicato al *Paralangage*, si divide nelle seguenti sezioni, tutte riferite alle frequenze e alle intonazioni sonore manifestate dai personaggi: le *modalités de la voix* sono divise in *valeurs indicielles de la voix*, *silence*, *procédés stylistiques*, *intensité de la voix*; le *émissions vocales* corrispondono ai *soupirs*, *toux*, *bruits de déglutition*, *pleurs*, *cris*; le *transcription d'accent* riguardano la resa della pronuncia straniera di un personaggio.

²¹ Ivi, pp. 138-43.

²² Cfr. Sillam Maguy, "La variation dans les dialogues de *Bel-Ami*", in *Langue française* 89 (1991), pp. 35-51. Maguy analizza le marche dell'oralità presenti nei dialoghi del romanzo di Maupassant, caratterizzato da una predominanza delle sequenze dialogiche.

²³ Guy de Maupassant, *Une vie* (1883), in *Romans*, cit., p. 35.

²⁴ Ivi, pp. 124-25: «Le Baron, troublé par cette argumentation inattendue, restait béant devant lui. Alors Julien sentait son avantage, posa ses conclusions [...]. Et il sortit sur-le-champ, craignant sans doute de continuer la discussion, heureux du silence qu'il prenait pour un acquiescement».

La studiosa nota che la difficoltà nell'interpretazione non riguarda esclusivamente i personaggi; anche il lettore è posto di fronte ad una rappresentazione della realtà che ammette più giudizi e più punti di vista, e ciò permette una rappresentazione al tempo stesso oggettiva e soggettiva: «Ce silence a donc une double valeur indicielle, et Maupassant, en auteur omniscient, présente au lecteur les deux aspects de la scène telle qu'elle est ressentie par ses différents participants»²⁵. In tal modo, la presenza del silenzio incrementa l'*effet de réel* senza modificare la posizione del narratore, un processo simile a quello individuato da Marcoin in *Deux amis*.

3. Bel-Ami: *il silenzio del parvenu*

Maupassant possiede una formidabile capacità di osservazione, scrisse Brunetière nel 1888: «Il excelle à bien voir, à voir avec ses yeux, et non pas avec son imagination ou à travers les livres. Il ne met rien de plus dans ses personnages que ce qui est nécessaire»²⁶. La capacità di restituire i caratteri fondamentali dei suoi personaggi senza mostrare gli «studi» compiuti in proposito – vizio che Brunetière imputava a Zola – rende la prosa di Maupassant impersonale e profondamente naturalista per il critico francese: «si l'on veut bien entendre par là que nous n'avons pas de descripteur plus exact en moins de mots, ni de peintre plus vivant de la réalité»²⁷. In *Bel-Ami*, l'ambientazione è prossima ai giorni in cui fu scritto il romanzo e Maupassant mostra il suo talento da cronista nella descrizione degli ambienti e della quotidianità negli anni in cui si svolge la scalata sociale del suo protagonista, coincidenti con quelli del proprio successo, all'indomani del primo romanzo, *Une vie*, del 1883.

Il realismo della rappresentazione portò persino ad associare alcuni personaggi del romanzo a figure effettivamente esistenti della società parigina. Maupassant si difese dalle accuse spiegando di aver voluto semplicemente delineare una tipologia sociale molto frequente a Parigi – l'avventuriero – e che a questo scopo avrebbe potuto scegliere, invece del mondo del giornalismo, un

²⁵ Marmot Raim, cit., pp. 138-41.

²⁶ Ferdinand Brunetière, “Les nouvelles de Maupassant”, in *Revue des Deux Mondes* 3° période, t. 89 (1888), pp. 693-704.

²⁷ Ivi, pp. 695-96.

altro ambiente, tanto più che il protagonista di *Bel-Ami* non è spinto alla professione giornalistica dalla vocazione, ma dal denaro e dall'assenza di scrupoli, e qualsiasi professione avrebbe potuto prestarsi alla sua ambizione:

J'ai voulu simplement raconter la vie d'un aventurier pareil à tous ceux que nous cou-doyons chaque jour dans Paris, et qu'on rencontre dans toutes les professions existantes. Est-il en réalité journaliste ? Non. Je le prends au moment où il va se faire écuyer dans un manège. Ce n'est donc pas la vocation qui l'a poussé. J'ai soin de dire qu'il ne sait rien, qu'il est simplement affamé d'argent et privé de conscience²⁸.

Ma è anche vero che Maupassant considerava il giornalismo «une sorte d'immense république qui s'étend de tous les côtés, où on trouve de tout, où on peut tout faire»²⁹, e Georges Duroy, che non ha nessuna preparazione specifica, non avrebbe potuto riscuotere, in altri campi, un così facile successo. Louis Forestier, curatore dell'edizione Gallimard dei romanzi di Maupassant, osserva che, per l'autore, il giornale non rappresenta altro che un pretesto «à l'étude d'un personnage typique»³⁰, ma anche che Maupassant è consapevole del nuovo peso assunto dalla stampa rispetto agli anni in cui furono scritti romanzi come *Illusions perdues* di Balzac e *Charles Demailly* dei Goncourt:

Mais le monde de Georges Duroy n'est plus celui de David Séchard ; ici les énergies se pervertissent, là les ambitions trouvent à se satisfaire. C'est que, en un peu moins d'un demi-siècle, le journalisme a changé de visage. Il a pris de l'envergure. Son rôle s'est développé. Il est devenu le grand et le seul puissant véhicule de communication des idées à travers un public vaste et divers³¹.

Il giornalismo è divenuto parte dell'ingranaggio politico, per l'influenza che la stampa inizia a esercitare sulla società. Per questo un giornale può, meglio di ogni altro luogo, ospitare un tale *parvenu*: un arrampicatore che trova il proprio spazio plasmando la propria identità a seconda delle circostanze e non ha altro talento che quello di approfittare delle opportunità.

²⁸ Guy de Maupassant, "Aux critiques de *Bel-Ami*, une réponse", in *Gil-Blas* (7 juin 1885).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Louis Forestier, "Notice", in Guy de Maupassant, *Romans*, cit., p. 1331.

³¹ *Ivi*, p. 1333.

Sin dalle prime righe sono tratteggiate le caratteristiche essenziali di Georges Duroy: il bell'aspetto, il fascino che esercita sulle donne, il passato nell'esercito, la smania di arricchirsi e di essere qualcuno senza sapere come. Duroy passeggia per i *boulevards* di Parigi, occupato dal pensiero della sete e dei pochi soldi che ha in tasca, ma soprattutto dal ricordo della guerra; è poco a suo agio in città e rimpiange la brutalità della sua esperienza algerina, quando era impegnato con il grado di sottoufficiale. Giunto a Parigi per inseguire un vago desiderio di successo, non è ancora riuscito a incanalare la sua energia; le sue fortune iniziano quando, nel corso di questa inquieta *flânerie*, incontra Forestier, un ex commilitone che lavora per il quotidiano *La Vie Française* e gli suggerisce di intraprendere il suo stesso mestiere. L'incontro fortuito con l'amico innesca la folgorante carriera di Duroy, che in soli tre anni riuscirà a conquistare una dote milionaria e a progettare la sua candidatura politica.

Nel corso del primo dialogo tra Duroy e Forestier, sulle rispettive sorti dopo il ritorno in Francia, emerge subito e con chiarezza l'inutilità di un percorso di studi appropriato; quando Forestier chiede all'amico se possiede un diploma e scopre che questi è stato bocciato due volte, ha una reazione sorprendente per Duroy, che ha ammesso con avvillimento il suo insuccesso:

– Bon, personne n'en sait davantage, à l'exception d'une vingtaine d'imbéciles qui ne sont pas fichus de se tirer d'affaire. Ça n'est pas difficile de passer pour fort, va ; le tout est de ne pas se faire pincer en flagrant délit d'ignorance. On manœuvre, on esquive la difficulté, on tourne l'obstacle, et on colle les autres au moyen d'un dictionnaire. Tous les hommes sont bêtes comme des oies et ignorants comme des carpes³².

Forestier rassicura l'amico che non è importante conoscere chi fossero davvero Cicerone o Tiberio, quanto evitare di mostrare che non li si conosce. Il discorso di Forestier è un presagio della futura condotta di Duroy, che imparerà tutte le strategie per non rivelare la propria ignoranza. Del resto il suo talento nel dissimulare supera subito la prima prova, quando Forestier gli propone la via del giornalismo.

³² Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, cit., p. 202.

Son compagnon se taisait, semblait réfléchir, puis tout à coup : – Pourquoi n’essayerais-tu pas du journalisme ?

L’autre, surpris, le regarda ; puis il dit : – Mais... c’est que... je n’ai jamais rien écrit.

– Bah ! On essaye, on commence. Moi, je pourrais t’employer à aller me chercher des renseignements, à faire des démarches et des visites. Tu auras au début, deux cent cinquante francs par mois et tes voitures payées. Veux-tu que j’en parle au directeur ?

– Mais certainement que je veux bien.

– Alors, fais une chose, viens dîner chez moi demain; [...]³³.

Il breve scambio di battute è contraddistinto da due pause: la prima precede la proposta di Forestier, la seconda la risposta di Duroy, che parla a intermittenze, con poche parole interrotte da puntini sospensivi³⁴. I due silenzi hanno una funzione drammatica: danno rilievo alla proposta di Forestier. Ma il secondo ha una funzione ulteriore: amplifica l’ambiguità della risposta di Duroy. Infatti questi inizialmente non risponde, è l’amico che risponde per lui, e soltanto alla seconda domanda – quando gli si prospetta una possibilità di guadagno – risponde con un assenso. La reticenza, un abito che indosserà spesso nel corso del romanzo, qui permette al protagonista di ottenere senza sforzo una importante opportunità: la conversazione conduce rapidamente a uno scatto narrativo; la cena dell’indomani a cui è invitato costituirà il primo passo di Duroy nel mondo elegante, per la prima volta indosserà un abito nero e conoscerà le donne che lo aiuteranno nel suo percorso.

L’attitudine silenziosa di Duroy è segno sin d’ora della sua posizione passataria all’interno del dialogo: Duroy, pur votato alle macchinazioni, all’inganno e alla truffa, non possiede abilità retoriche ma riesce a trarre vantaggi dalla parola altrui. Alla fine dello stesso capitolo, si svolge una scena simile, ma stavolta il meccanismo che consente a Duroy di ottenere un beneficio, pur senza manifestare verbalmente il suo interesse, è più esplicito. La scena si svolge alle Folies-Bergère, dove i due amici si recano per trascorrere la fine della serata; Duroy ha notato una prostituta e scambia con lei alcune occhiate, ma quando è con l’amico al tavolino di un bar e lei si avvicina, inseren-

³³ Ivi, p. 204.

³⁴ Louis Forestier segnala che nel manoscritto Maupassant aveva fatto precedere «se taisait» a «puis il dit», rafforzando l’intervallo di silenzio che precede le parole di Duroy; Ivi, p. 1351.

dosi brutalmente tra loro, entra in un completo mutismo: «Duroy, intimidé, ne trouvait rien à dire. Il retroussait sa moustache frisée en souriant d'une façon naïve. [...] Duroy souriait toujours sans répondre»³⁵. La prostituta inizialmente lo schernisce con espressioni come «Merci, mon chat, Tu n'as pas la parole facile»³⁶, infine si allontana. Duroy imputa il proprio silenzio all'imbarazzo di trovarsi con Forestier, quindi se ne libera per poterla raggiungere e tentare un approccio, ma una volta avvicinatosi alla donna e alla sua amica, perde nuovamente la parola:

Il alla droit sur elles, et quand il fut tout près, il n'osa plus.

La brune lui dit: « As-tu retrouvé ta langue?»

Il balbutia: « Parbleu » sans parvenir à prononcer autre chose que cette parole³⁷.

Duroy è contrariato dalla sua incapacità nella gestione di un dialogo, ma presto scopre che per la donna questo non costituisce un problema; non solo la prostituta prende l'iniziativa e lo invita a casa sua – fatto non strano trattandosi del suo mestiere – ma accetta di giacere con lui gratuitamente. Il seduttore comincia ad acquisire, in questo modo, la consapevolezza che il suo fascino aumenta e non diminuisce a causa del silenzio.

La scena si ripete con Mme de Marelle, incontrata da Duroy a cena dai Forestier e frequentata su consiglio della moglie del suo amico; alla prima occasione in cui i due si trovano soli in una carrozza, il silenzio sospende il dialogo, consentendo un differente tipo di comunicazione che si sostituisce alla topica del corteggiamento:

On serra les mains des Forestier, et Duroy se trouva seul avec Mme de Marelle dans un fiacre qui roulait. Il la sentait contre lui, si près, enfermée avec lui dans cette boîte noire, qu'éclairaient brusquement, pendant un instant, les becs de gaz des trottoirs. Il sentait, à travers sa manche, la chaleur de son épaule, et *il ne trouvait rien à lui dire, absolument rien*, ayant l'esprit paralysé par le désir impérieux de la saisir dans ses bras. « Si j'osais, que ferait-elle ? » pensait-il. Et le souvenir de toutes les polissonneries chuchotées pendant le dîner l'enhardissait, mais la peur du scandale le retenait en même temps. Elle ne disait rien non

³⁵ Ivi, p. 209.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 210.

plus, immobile, enfoncée en son coin. Il eût pensé qu'elle dormait s'il n'avait vu briller ses yeux chaque fois qu'un rayon de lumière pénétrait dans la voiture. « Que pensait-elle ? » *Il sentait bien qu'il ne fallait point parler, qu'un mot, un seul mot, rompant le silence, emporterait ses chances* ; mais l'audace lui manquait, l'audace de l'action brusque et brutale. Tout à coup il sentit remuer son pied. Elle avait fait un mouvement, un mouvement sec, nerveux, d'impatience ou d'appel peut-être. Ce geste, presque insensible, lui fit courir, de la tête aux pieds, un grand frisson sur la peau, et, se tournant vivement, il se jeta sur elle, cherchant la bouche avec ses lèvres et la chair nue avec ses mains. Elle jeta un cri, un petit cri, voulut se dresser, se débattre, le repousser ; puis elle céda, comme si la force lui eût manqué pour résister plus longtemps³⁸.

Le espressioni in corsivo mostrano un'evoluzione del valore attribuito al silenzio da Duroy: dapprima, il silenzio è il sintomo di una paralisi, dell'imbarazzo suscitato dal desiderio fisico; poi Duroy ne coglie il valore positivo, comprende che il silenzio può sedurre con più efficacia delle parole. La condotta imbarazzata di Duroy si rivela strategica, ed egli è sbalordito dal proprio successo perché in contraddizione con la retorica del discorso amoroso:

Il en tenait une, enfin, une femme mariée ! une femme du monde ! du vrai monde ! du monde parisien ! Comme ça avait été facile et inattendu ! Il s'était imaginé jusque-là que pour aborder et conquérir une de ces créatures tant désirées, il fallait des soins infinis, des attentes interminables, un siège habile fait de galanteries, de paroles d'amour, de soupirs et de cadeaux³⁹.

Si noti che Duroy è stupito soprattutto dalla rapidità della sua conquista. Effettivamente, una delle caratteristiche essenziali dell'intero romanzo risiede nella risoluzione fulminea degli eventi; le imprese che il protagonista si trova di volta in volta ad affrontare trovano quasi sempre un subitaneo scioglimento. Nel caso appena proposto, è il silenzio ad affrettare la soluzione: Duroy lega le «attentes interminables» alle «paroles d'amours», e il silenzio, quindi, alla riuscita dell'azione. Il silenzio, d'altronde, gli dona, data la scarsa proprietà di linguaggio e la falsità dei sentimenti, spesso percepita dagli altri che, avvertendo la natura menzognera delle sue parole, gli chiedono di tacere. Ad esempio, quando Duroy rivede Mme de Marelle dopo l'episodio della carrozza, tenta un

³⁸ Ivi, p. 260.

³⁹ Ivi, p. 261.

timido approccio verbale ma la donna lo interrompe per ben due volte, riconducendolo alla dimensione taciturna che l'ha sedotta:

Il lui faillait un début de causerie habile et séduisant ; ne le découvrant point à son gré, il balbutia :

– Alors, vous ne m'en voulez pas trop?

Elle lui mit une main sur la bouche: – Tais-toi !

Ils demeurent silencieux, les regards mêlés, les doigts enlacés et brûlants.

– Comme je vous désirais! dit-il

Elle répéta: – Tais-toi!⁴⁰

4. *Maupassant: il silenzio e l'altro*

Nel caso di Duroy, la difficoltà nel parlare si manifesta soprattutto quando egli incontra un nuovo personaggio. L'incontro è un tema ricorrente nell'opera di Maupassant; Pierre Bayard, in *Maupassant juste avant Freud*, vede in esso una chiave di lettura della narrativa dell'autore, sottolineando come i suoi personaggi compiano un processo di elaborazione, di riconoscimento di sé, interfacciandosi con l'alterità⁴¹. Per Maupassant, prosegue Bayard, l'identità di un individuo è legata al posto che egli occupa nella società, alla funzione che lo lega agli altri, al punto che non essere riconosciuto, per lui, equivale a non esistere. Nelle opere di Maupassant è condotto uno studio sistematico della fenomenologia dell'incontro, se ne sfrutta ogni potenzialità narrativa e ogni implicazione psicologica⁴².

In *Bel-Ami*, l'incontro essenziale è quello iniziale tra Duroy e Forestier, a partire dal quale si innesca la successiva serie di incontri che permetterà lo sviluppo della trama. In questo romanzo gli incontri rivestono un ruolo cruciale, tanto sul piano narrativo, perché consentono il *parvenir* del protagonista, quanto nella sua costruzione identitaria⁴³. Ad ogni incontro Duroy riconosce un

⁴⁰ Ivi, p. 262.

⁴¹ Cfr. Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Éd. de Minuit, 1994, p. 66.

⁴² Ivi, p. 29 e sgg.

⁴³ A tal riguardo, si veda anche il capitolo che Luperini dedica alla descrizione dell'esperienza dell'incontro nel racconto di Maupassant, *Une partie de campagne* (1881). Luperini individua in questo caso uno stravolgimento della tradizione da parte dell'autore e il profondo valore che viene dato all'incontro quale esperienza che può agire anche al di fuori del si-

nuovo modello di riferimento a cui rapportarsi e il desiderio di eguagliarlo annulla il suo precedente orizzonte d'attesa. Ovvero, la scoperta di un nuovo comportamento da poter assimilare porta Duroy a modificare la sua linea di condotta, anche radicalmente, rendendo la spinta propulsiva del desiderio, all'interno della narrazione, inesauribile. Ogni nuovo desiderio sostituisce quello precedente, mantenendo il soggetto in uno stato di continua insoddisfazione: il percorso di Duroy potrebbe durare *ad libitum*, tracciando orbite la cui traiettoria è affidata di volta in volta al centro gravitazionale di un diverso *altro*.

Sono molto importanti gli incontri femminili: Madeleine, la moglie di Forestier, è la donna che gli fornisce i consigli più preziosi e, una volta vedova, Duroy la sposa prendendo letteralmente il posto dell'amico, in casa come al giornale; Clotilde de Marelle è la sua prima amante facoltosa, lo mantiene durante i primi tempi della sua carriera ed è, forse, l'unico reale legame sentimentale da lui intrecciato nel romanzo; Mme Walter, la moglie del direttore del giornale, suggerisce al marito di assumerlo e in seguito di affidargli maggiori responsabilità; infine, Suzanne, la figlia dei Walter, rappresenta, con una dote milionaria, il coronamento della sua carriera di seduttore.

Ogni incontro con le donne è decisivo nella vita di Duroy, soprannominato Bel-Ami dalla figlia della de Marelle; per quanto riguarda le prime tre, il protagonista le conosce nel corso della cena a casa dei Forestier, all'inizio del romanzo. Il fascino che Bel-Ami esercita sulle tre dame non è immediato; Duroy, che nutre molte aspettative sulla serata, preferisce inizialmente restare in disparte nella conversazione, per «*éviter les obstacles, tourner les difficultés*», come ha appreso dal suo amico, divorato dal desiderio di piacere senza sapere come riuscirci:

Duroy n'osait point placer un mot. Il regardait parfois sa voisine, dont la gorge ronde le séduisait.

Duroy cherchait en vain quelque compliment à lui faire, et, ne trouvant rien, il s'occupait de sa fille, lui versait à boire, lui tenait ses plats, la servait. L'enfant, plus sévère que sa mère,

stema narrativo degli eventi, sotto il livello della coscienza, e intervenire rispetto alla soggettività dei personaggi. Cfr. Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007 pp. 110-18.

remerciait avec une voix grave, faisait de courts saluts de la tête : « Vous êtes bien aimable, monsieur », et elle écoutait les grandes personnes d'un petit air réfléchi⁴⁴.

Duroy non osa dire una parola a Mme de Marelle, seduta accanto a lui; è sedotto dalla sua bellezza ma, non riuscendo a farle neanche un complimento, si dedica alla figlia con dei gesti di cortesia grazie ai quali evita di parlare («lui versait à boire, lui tenait ses plats, la servait»). Tuttavia, persino la bambina preferisce ascoltare le parole dei giornalisti presenti a tavola e gli rivolge solo rapidi cenni di approvazione. Per questo *Bel-Ami* comprende che deve prendere la parola ed emularli. Ma come si svolge questo capovolgimento delle parti che vede Duroy passare da un ruolo passivo a uno attivo nella conversazione? Inizialmente, sono gli effetti del vino a evocare in lui il desiderio di parlare, o più precisamente di parlare come gli altri uomini presenti:

Duroy avait trouvé le Corton de son goût et il laissait chaque fois emplir son verre. Une gaieté délicieuse entraînait en lui ; une gaieté chaude, qui lui montait du ventre à la tête, lui courait dans les membres, le pénétrait tout entier. Il se sentait envahi par un bien-être complet, un bien-être de vie et de pensée, de corps et d'âme. Et une envie de parler lui venait, de se faire remarquer, d'être écouté, apprécié comme ces hommes dont on savourait les moindres expressions⁴⁵.

Duroy assapora anche le minime espressioni dei giornalisti che stanno discutendo su questioni mondane e politiche; l'occasione di parlare è data da un riferimento all'Algeria che, all'improvviso, provoca una pausa nella conversazione:

Un léger silence suivit. On souriait.

Georges Duroy ouvrit la bouche et prononça, surpris par le son de sa voix, comme s'il ne s'était jamais entendu parler [...]. Il parla avec une certaine verve hâbleuse, excité par le vin et par le désir de plaire ; il raconta des anecdotes de régiment, des traits de la vie arabe, des aventures de guerre. Il trouva même quelques mots colorés pour exprimer ces contrées jaunes et nues, interminablement désolées sous la flamme dévorante du soleil⁴⁶.

⁴⁴ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, cit., p. 215.

⁴⁵ Ivi, pp. 215-16.

⁴⁶ Ivi, pp. 216-17.

Duroy, dunque, prende la parola, ma come? È esaltato dal vino, è sorpreso dalla sua stessa voce come se non l'avesse mai ascoltata prima, e i suoi racconti aneddotici sono personali e non richiedono uno scambio dialettico. Duroy riesce a colmare il silenzio calato sulla conversazione passando da un estremo all'altro, contravvenendo nuovamente alle «massime» della conversazione delineate da Grice: le sue informazioni sono eccessive, non attendibili e non ammettono replica. Quello che Duroy assume è l'altro atteggiamento che Sylvie Durrer individua come deviante, opposto ma anche complementare a quello del silenzioso: quello del *bavard*. Il discorso di Duroy impressiona principalmente le donne, ma a questo punto è una di loro a prendere la parola al suo posto: è Mme Walter a proporre al marito di pubblicare una rubrica firmata da Duroy sulle sue esperienze algerine, è sempre lei a deciderne il titolo – *Souvenirs d'un chasseur d'Afrique* – laddove il termine «chasseur» fornisce al lettore un indizio del carattere che rivelerà il personaggio, giacché il vocabolo, oltre al significato militare, indica una persona particolarmente ostinata nel perseguimento dei propri scopi.

Il seguito della cena vede Duroy cimentarsi con difficoltà nella conversazione, inizialmente con Mme Walter:

Et ils se mirent à causer. Il avait la parole facile et banale, du charme dans la voix, beaucoup de grâce dans le regard et une séduction irrésistible dans la moustache. [...] Ils parlèrent de Paris, des environs, des bords de la Seine, des villes d'eaux, des plaisirs de l'été, de toutes les choses courantes sur lesquelles on peut discourir indéfiniment sans se fatiguer l'esprit⁴⁷.

Le parole di Duroy sono ordinarie, il suo fascino è piuttosto nella voce, nello sguardo, nei baffi. Tuttavia Bel-Ami migliora con la conversazione successiva, in quanto con la de Marelle riprende gli stessi argomenti affrontati con la Walter, «mais, comme il possédait mieux son sujet, il s'y montra supérieur, répétant comme de lui des choses qu'il venait d'entendre. Et sans cesse il regardait dans les yeux sa voisine, comme pour donner à ce qu'il disait un sens profond»⁴⁸. Duroy, dopo aver tentato l'emulazione dell'eloquenza dei giornalisti a cena e avere avuto successo, è subito pronto a riprovarci. Ma gli è neces-

⁴⁷ Ivi, p. 220.

⁴⁸ *Ibid.*

sario l'altro, perché da solo non potrebbe che confrontarsi con la povertà delle proprie parole e delle proprie idee.

Un fenomeno analogo si verifica con la parola scritta. Quando Duroy rientra a casa e si trova di fronte alla pagina bianca per stendere il suo primo articolo, scopre di non avere niente da dire:

Il sentait vaguement des pensées lui venir; il les aurait dites, peut-être, mais il ne les pouvait point formuler avec des mots écrits. Et son impuissance l'enfiévrant, il se leva de nouveau, les mains humides de sueur et le sang battant aux tempes. Et ses yeux étant tombés sur la note de sa blanchisseuse, montée, le soir même, par le concierge, il fut saisi brusquement par un désespoir éperdu. Toute sa joie disparut en une seconde avec sa confiance en lui et sa foi dans l'avenir. C'était fini; tout était fini, il ne ferait rien ; il ne serait rien ; il se sentait vide, incapable, inutile, condamné⁴⁹.

Nella dimensione solitaria della scrittura, Duroy «se sentait vide», destinato al fallimento. In questo frangente Maupassant fornisce al lettore le prime informazioni sul passato del protagonista, una delle rare descrizioni che presenti una focalizzazione zero:

Son père et sa mère tenaient un petit cabaret, une guinguette où les bourgeois des faubourgs venaient déjeuner le dimanche: *À la Belle-Vue*. Ils avaient voulu faire de leur fils un monsieur et l'avaient mis au collège. Ses études finies et son baccalauréat manqué, il était parti pour le service avec l'intention de devenir officier, colonel, général. Mais dégoûté de l'état militaire bien avant d'avoir fini ses cinq années, il avait rêvé de faire fortune à Paris⁵⁰.

Nato e cresciuto in Normandia, Duroy è sempre stato mosso dal desiderio del successo; le aspettative riposte in lui lo hanno segnato, quelle dei genitori come quelle dei compagni: «Ses camarades disaient de lui : “C'est un malin, c'est un roublard, c'est un débrouillard qui saura se tirer d'affaire”. Et il s'était promis en effet d'être un malin, un roublard et un débrouillard»⁵¹. La sua arte di arrangiarsi è nel camuffamento, per questo il lettore non si stupisce quando, dopo l'amara constatazione della propria inettitudine nella scrittura, Bel-Ami si

⁴⁹ Ivi, p. 224.

⁵⁰ Ivi, pp. 224-25.

⁵¹ *Ibid.*

convince che il mestiere del giornalista vada appreso attraverso l'osservazione di qualcuno già avvezzo alla pratica e si reca da Forestier per farsi aiutare. Lì la moglie dell'amico mostra a Duroy come si scrive un articolo confezionandolo al suo posto, dopo averlo interrogato per ottenere le indicazioni necessarie, «comme aurait fait un pretre au confessionnal, posant des questions precises qui lui rappelaient des details oubliés, des personanages rencontrés, des figures seulement aperçues»⁵².

Duroy è imbarazzato al momento di apporre la sua firma sull'articolo, eppure ciò non gli impedisce di gioire nel vedere il suo nome sulle pagine del giornale; né gli suscita imbarazzo vantarsene in pubblico o chiedere nuovamente aiuto quando, il giorno dopo, l'incubo della pagina bianca si ripete.

5. *Gli échos della coscienza borghese*

«*La Vie Française* était avant tout un journal d'argent», così definisce Maupassant il giornale per il quale lavora Duroy: con un direttore che è prima di tutto un uomo di affari che ha il denaro al centro delle sue preoccupazioni. Nonostante l'incapacità nel proseguire la rubrica da solo – e infatti viene interrotta perché gli articoli scritti da Duroy non sono considerati all'altezza – il protagonista trova all'interno di questo sistema il modo di esprimersi. Ancora una volta grazie a Mme Walter diventa direttore degli *échos*, «la moelle du journal»:

C'est par eux qu'on lance les nouvelles, qu'on fait courir les bruits, qu'on agit sur le public et sur la rente. Entre deux soirées mondaines il faut savoir glisser, sans avoir l'air de rien, la chose important, plutôt insinuée que dite. Il faut, par des sous-entendus, laisser deviner ce qu'on veut, démentir de telle sorte que la rumeur s'affirme, ou affirmer de telle manière que personne ne croie au fait annoncé. Il faut que dans les échos, chacun trouve, chaque jour, une ligne au moins qui l'intéresse, afin que tout le monde le lise⁵³.

Gli *échos* sono i trafiletti di cronaca, il termine che li definisce rispecchia perfettamente la loro funzione: replicare la voce del cittadino per permettere a chiunque di riconoscersi nelle notizie e aumentare la schiera dei lettori. La

⁵² Ivi, p. 229.

⁵³ Ivi, p. 289.

qualità principale da possedere per la buona riuscita degli *échos* è la capacità di sottintendere ciò che si vuole esprimere, di lasciare ampio spazio all'implicito. Duroy dimostra di essere adatto a questo ruolo, per la sua attitudine all'ascolto e alla ripetizione; la prima volta che diviene consapevole dell'importanza di questo talento è nel salotto di Mme de Marelle, quando si rende conto della facilità con cui la donna gli sciorina gli eventi mondani e intuisce come utilizzare queste notizie nel giornale per supplire alla sua totale mancanza di inventiva: «Il l'écoutait, pensant: – C'est bon à retenir tout ça. On écrirait des chroniques parisiennes charmantes en la faisant bavarder sur les événements du jour»⁵⁴.

Il silenzio di Bel-Ami rivela il suo potere mediatico: Duroy non esprime mai il proprio punto di vista, probabilmente perché non ne ha uno, ma diventa il mediatore dei punti di vista altrui. Nel romanzo di Balzac *Illusions perdues*, definito da Lukács «il romanzo della delusione, il romanzo cioè che rappresenta come il falso concetto che l'uomo della società borghese s'è necessariamente fatto della vita s'infranga miseramente, urtando contro la brutale prepotenza della vita capitalistica»⁵⁵, il miscuglio di «fiacchezza e ambizione» che mal governa il cammino di Lucien è contrapposto alla spudoratezza di Rastignac, che non «è affatto più immorale di Lucien», ma in cui il talento si sposa con la capacità di adattamento⁵⁶. Bel-Ami non ha talento, ma la flessibilità della sua condotta è la chiave della sua riuscita. Nella seconda parte del romanzo, cerca di ingentilire il suo cognome e conferirgli una patina nobiliare, ma il suo gesto è sottolineato con ironia da Maupassant, che racconta come il suo personaggio arrivi a firmarsi D. de Cantel, Duroy e Du Roy a seconda dell'articolo che ha scritto, come se la sua identità si plasmasse in base alle ne-

⁵⁴ Ivi, p. 252.

⁵⁵ György Lukács, "Balzac: *Les illusions perdues*", in *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, p. 67.

⁵⁶ Ivi, p. 74: «questo miscuglio di fiacchezza e di ambizione, la mescolanza dell'aspirazione alla purezza e ad una vita proba e onesta con un'ambizione smisurata e disorientata e con una raffinata ipersensibile avidità di godimenti: è questo che rende possibile sia la brillante carriera di Lucien, sia il suo rapido prostituirsi e infine la sua vergognosa sconfitta. [...] Rastignac, che procede verso l'alto, non è affatto più immorale di Lucien, ma in Rastignac agisce un'"altra" miscela di talento e di immoralità, e di conseguenza Rastignac diventa il saggio utilizzatore di quella stessa realtà contro la quale Lucien, nonostante il suo immorale machiavellismo, subisce, tanto interiormente che esteriormente, un catastrofico naufragio».

cessità⁵⁷. Lo stesso soprannome che dà il titolo al romanzo è una dimostrazione dell'identità indefinita del protagonista.

Dopo la morte di Forestier, il ruolo di Duroy al giornale diviene ancora più importante. Sposando Madeleine, Bel-Ami inizia senza indugio a sottoscrivere gli articoli della donna, con la quale ha instaurato un accordo fondato sulla propensione al silenzio dell'uno e all'anonimato dell'altra. Ed è Madeleine ad avviare Bel-Ami, senza avvedersene, verso le successive due tappe, le più ambiziose, della sua scalata: intraprendere una carriera politica e ottenere la fortuna finanziaria dei Walter. In occasione di un altro incontro cruciale, Duroy, pur non riuscendo a pronunciare una parola quando il Ministro è a casa sua, assume un tono decisamente polemico quando il politico va via, e Madeleine gli suggerisce di tacere fino a che non avrà il potere dell'altro:

Quand Du Roy, après le départ du ministre, demeurait seul en face de Madeleine, il s'emportait, avec des menaces dans la voix, et des insinuations perfides dans les paroles, contre les allures de ce médiocre parvenu. Mais elle haussait les épaules avec mépris, répétant: « Fais-en autant que lui, toi. Deviens ministre ; et tu pourras faire ta tête. Jusque-là, tais-toi ».

Il frisait sa moustache en la regardant de côté. « On ne sait pas de quoi je suis capable, disait-il, on l'apprendra peut-être, un jour »⁵⁸.

Un'altra volta Duroy si mostra invidioso dell'immensa fortuna dei Walter e, ancora una volta, Madeleine gli suggerisce di imitare, piuttosto che parlare:

La cour d'honneur de l'hôtel de Carlsbourg était illuminée par quatre globes électriques qui avaient l'air de quatre petites lunes bleuâtres, aux quatre coins. Un magnifique tapis descendait les degrés du haut perron et, sur chacun, un homme en livrée restait roide comme une statue. Du Roy murmura : « En voilà de l'épate ». Il levait les épaules, le cœur crispé de jalousie. Sa femme lui dit : « Tais-toi donc et fais-en autant »⁵⁹.

⁵⁷ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, cit., p. 349: «Le jeune homme qui signait maintenant D. de Cantel ses chroniques, Duroy ses échos, et du Roy les articles politiques qu'il commençait à donner des temps en temps [...]».

⁵⁸ Id., *Romans*, cit., pp. 406-07.

⁵⁹ Ivi, p. 435.

In entrambi i casi, Duroy è esortato da Madeleine al silenzio, e il silenzio, infatti, lo porterà al successo. Bel-Ami fa tesoro delle parole della moglie e individua il modo di realizzare i due nuovi desideri suggeriti: prima riuscendo a far dimettere il Ministro cogliendolo in flagrante adulterio proprio con Madeleine; poi, tornato celibe, riuscendo a sposare Suzanne, la figlia di Walter, e la sua cospicua dote.

Le vie seguite da Duroy dimostrano assenza di scrupoli; eppure, anche dopo aver convinto Suzanne a sposarlo e a inscenare un finto rapimento per costringere Walter ad accettarlo come genero, questi finisce per apprezzarlo, dicendo a sua moglie:

«[...] Ah ! Le gredin, comme il nous a joués... il est fort tout de meme. Nous aurions pu trouver beaucoup mieux comme position, mas pas comme intelligence et comme avenir. C'est un homme d'avenir. Il sera député et ministre.»⁶⁰.

6. *Alcune conclusioni*

Bel-Ami rassomiglia ad una superficie riflettente che si identifica col riflesso dell'altro; ciò accade ogni volta, ad ogni incontro con una nuova voce – e un nuovo desiderio – senza che egli conservi una propria soggettività e senza che l'esperienza vissuta contribuisca alla formazione della sua coscienza. Maupassant non lo esplicita, ci fa solo intuire quanto l'assenza di coscienza del suo protagonista – il bell'amico – lo agevoli in una società corrotta come quella parigina, nella quale i rapporti umani non sono mai disinteressati. La psicologia mobilissima di Duroy prende forma attraverso l'appropriazione del pensiero altrui, grazie al buon uso che il protagonista fa del silenzio. Questo borghese è il ritratto della Francia del suo tempo: all'indomani della disfatta franco-prussiana, il silenzio è un vuoto pneumatico che può forgiare un eroe.

⁶⁰ Ivi, p. 467

BIBLIOGRAFIA

- ADAMY, P., “Les silences dans les romans des Goncourt, le silence dans leur vie”, in *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* 17 (2007), pp. 9-28.
- ANTONELLI, G. (a cura di), “I silenzi e la psicoanalisi. Rassegna bibliografica, a cura del Centro Studi di Psicologia e Letteratura, coordinata da Giorgio Antonelli”, in *Giornale Storico di Psicologia Dinamica* 43 (1998).
- BAYARD, P., *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Éd. de Minuit, 1994.
- BRUNETIERE, F., “Les nouvelles de Maupassant”, in *Revue des Deux Mondes* 3^o période, t. 89 (1888), pp. 693-704.
- DURRER, S., *Le dialogue romanesque*, Genève, Droz, 2004.
- GENETTE, G., “I silenzi di Flaubert”, in *Figure*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 203-22.
- GREIMAS, A.J., *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.
- GRICE, P.H., “Logique et conversation”, in *Communications* 30 (1979), pp. 57-72.
- FERENCZI, S., *Opere. Volume secondo 1913-1919*, Milano, Cortina, 1990.
- LACAN, J., “Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi, Relazione del Congresso di Roma tenutosi presso l'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma il 26 e 27 Settembre 1953”, in *La cosa freudiana e altri scritti*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 81-178.
- LUKÁCS, G., “Balzac: *Les illusions perdues*”, in *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950.
- LUPERINI, R., *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'Uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.
- MAGUY, S., “La variation dans les dialogues de *Bel-Ami*”, in *Langue française* 89 (1991), pp. 35-51.
- MARCOIN, F., “Mutisme de Maupassant”, in *Maupassant Miroir de la Nouvelle*, éd. Jacques Lecarme, Bruno Vercier et Christiane Baroche, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, pp. 61-69.
- MARMOT RAIM, A., *La communication non-verbale chez Maupassant*, Paris, Nizet, 1986.
- MAUPASSANT, G. de, *Deux amis* (1883), in *Contes et nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1974.
- ID., *Une vie* (1883), in *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1987.
- ID., *Bel-Ami* (1885), in *Romans*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 1987.
- ID., “Aux critiques de *Bel-Ami*, une réponse”, in *Gil-Blas* (7 juin 1885).
- RICATTE, R., *La Création romanesque chez les Goncourt, 1851-1870*, Paris, Armand Colin, 1953.