

## *Introduzione*

# Le confessioni di un artista martire

«Non possiamo essere umani  
senza aver intravisto in noi  
la possibilità della sofferenza,  
insieme a quella  
dell'abiezione.»

*Georges Bataille*

*Il calvario* è un testo liminare e, in quanto tale, occupa un posto fondamentale all'interno della narrativa di Octave Mirbeau: è testimonianza e promessa al tempo stesso. Da un lato, infatti, si presenta come il resoconto di una dolorosa discesa agli Inferi compiuta da un giovane artista succube dell'amore, dall'altro segna gli inizi della fortuna letteraria di un giornalista già in odore di scandalo. Al lettore comune, tuttavia, cui certo sfugge il valore inaugurale del romanzo, così come il suo sostrato autobiografico, *Il calvario* potrebbe apparire innanzitutto come un testo 'densamente popolato', impregnato fin dal titolo di motivi religiosi e attraversato senza posa da inquietanti figure di mostri e fantasmi. E l'impressione sarebbe corretta: nel suo primo romanzo Mirbeau non solo stabilisce una volta per tutte il tema chiave e il luogo simbolico dell'opera futura – la condizione umana come eterno castigo, anche perché indissociabile da quel terribile Gergo su cui si è consumata la tragedia di un Dio –, ma intrattiene anche un rapporto privilegiato con i propri demoni interiori.

## Un romanzo autobiografico

Per quattro anni, dall'inizio del 1830 sino alla fine del 1833, Mirbeau è stato sentimentalmente legato a una donna frivola e dissoluta, Judith Vimmer, accanto alla quale ha percorso tutte le stazioni di una penosa *via crucis*<sup>1</sup>.

È l'epoca in cui Mirbeau svolge contemporaneamente le mansioni di segretario personale di Arthur Meyer, direttore del quotidiano monarchico e mondano «Le Gaulois», cura la rubrica *La giornata parigina* dello stesso giornale ed è caporedattore di un settimanale dai forti accenti antisemitici, «Les Grimaces». Per garantire all'amante esigente un tenore di vita adeguato, moltiplica i lavori 'alimentari' – cronache e romanzi su ordinazione – e giunge persino a improvvisarsi mediatore di borsa per conto di Edmond Joubert, vicepresidente di Paribas. Benché, così facendo, riesca a guadagnare somme ingenti, sembra che nel corso di quei quattro anni egli abbia contratto forti debiti. Nel dicembre del 1833, però, deciso ad affrancarsi da quella schiavitù, lascia Parigi e si rifugia ad Audierne, un paesino sperduto della Bretagna dove, nel corso di sette mesi, si sforza di dimenticare Judith, di rimettersi al lavoro e, poco per volta, di ritrovare una sorta di pace interiore. Di fatto il lungo soggiorno nella natura aspra e benefica del Finistère chiude un periodo particolarmente difficile della sua vita e ne inaugura un altro, molto più fecondo, che egli pone esplicitamente sotto il segno della redenzione<sup>2</sup>. Il termine prescelto appare emblematico: non solo tradisce un approccio 'doloristico' alla vita, di stampo prettamente cattolico, ma rivela anche la consapevolezza di una colpa e la conseguente volontà di emendarsi.

<sup>1</sup> Su questo episodio drammatico della vita del romanziere si vedano i capitoli VII e VIII della monumentale biografia scritta da P. Michel e J.-F. Nivet, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Paris, Séguier, 1990. Molte delle informazioni che seguono sono tratte da questo testo essenziale.

<sup>2</sup> A questo proposito è interessante notare come uno dei romanzi scritti da Mirbeau, e pubblicato anonimo nel 1881 da Calmann-Lévy, si chiamasse *L'espiazione*, mentre il seguito del *Calvario* (che però non venne mai scritto) avesse come titolo proprio *La redenzione*.

È innegabile che fino ad allora Mirbeau abbia accettato molti compromessi pur di guadagnare il più possibile, piegandosi di volta in volta a fare il ‘domestico’, il ‘prostituto’ o il ‘negro’ per i suoi numerosi datori di lavoro<sup>3</sup>. Non ha forse contribuito più di chiunque altro, per mezzo degli editoriali anonimi pubblicati nell’«*Ordre de Paris*» e, in misura anche maggiore, degli opuscoli propagandistici ampiamente diffusi negli ambienti intellettuali della capitale, alla spettacolare rimonta della causa imperialista? Nelle «*Grimaces*» non ha forse dato libero sfogo a un’idiosincrasia tanto violenta da far dimenticare gli articoli filosemitici pubblicati soltanto tre anni prima nel «*Gaulois*» e in «*Paris-Midi Paris-Minuit*»? Ecco forse perché l’anno 1884-1885 segna per lui una svolta: sfuggito alla trappola mortifera dell’asservimento sentimentale e professionale, Mirbeau sceglie di dedicare il resto dei suoi giorni a riscattare i peccati commessi in gioventù, ad attenuare il lancinante senso di colpa che lo perseguita fin dagli esordi e a blandire la vergogna che gli ispira il suo io precedente alla crisi.

Il programma di riscatto tramite la parola si attua per lui in due modi complementari: da un lato il libellista si lancia a testa bassa nelle grandi lotte in favore della giustizia e della bellezza e, dopo anni di prostituzione giornalistico-politica, schiera la propria penna a favore degli ideali libertari e umanistici che ormai professa a viso scoperto (tutti i più grandi quotidiani dell’epoca pubblicano i suoi clamorosi articoli in onore di Monet, Rodin, Pissarro, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Camille Claudel, Maillol, Maurice Maeterlinck, Léon Bloy); dall’altro lo scrittore decide di misurarsi con i gusti del pubblico e intraprendere, anche se tardivamente, una carriera letteraria alla luce del sole. Nel novembre del 1885 dà quindi alle stampe una raccolta firmata di novelle, *Lettere*

<sup>3</sup> P. Michel ha analizzato in diversi saggi questo aspetto della carriera giornalistico-letteraria di Mirbeau, in particolare nell’articolo *Quelques réflexions sur la négritude*, in «*Cahiers Octave Mirbeau*», 12, 2005, pp. 4-34.

dalla mia capanna, mentre il 23 novembre 1886 pubblica il suo primo romanzo ufficiale, *Il calvario*.

L'opera tratta di un argomento che gli sta a cuore da tempo. Già nel 1868, in una lettera all'amico e confidente Alfred Bansard des Bois, aveva immaginato di scrivere «un racconto d'amore molto realistico, con tutte le illusioni, le voluttà, le lacrime e le torture dell'amore. Vi si narra l'eterna storia del cuore. Niente di nuovo. Questo amore, però, ha tanto più fascino ai miei occhi in quanto il protagonista è un amico, un amico che ho perso di vista [...] e che ho ritrovato qui a Parigi pochi giorni fa. Lui, che un tempo avevo conosciuto allegro, spiritoso, affascinante, oggi è triste e afflitto, come schiacciato da un immenso dolore... Non sprizza più gioia, non vive più. Aveva la stoffa del grande artista. Sognava di occupare un posto in vista nel mondo delle lettere e delle arti. Adesso ha distrutto il suo violino, non scrive più. Cosa ne sarà di lui? Povero Albert!»<sup>4</sup>

Ancor prima di aver sperimentato su di sé gli effetti deleteri della passione, in questo racconto giovanile, simbolicamente intitolato *Una pagina della mia vita*, Mirbeau abbozza il tema centrale del *Calvario*, vale a dire l'orribile consunzione di un essere speciale al fuoco lento di un amore devastante. Quando, però, nel luglio del 1885, a diciassette anni di distanza da quel primo schizzo, egli prende in mano la penna, non è più a una semplice finzione narrativa che intende dare vita. Il romanzo che pian piano prende forma nella pace della campagna normanna dove lo scrittore si è rifugiato insieme alla nuova compagna, l'ex teatrante Alice Regnault, si nutre dei ricordi più laceranti del suo amore per Judith. Perciò, portandolo a termine, Mirbeau non solo compie un atto di espiazione, ma anche di liberazione, quasi un esorcismo, dal momento che la scrittura funge per lui tanto da sfogo quanto da terapia. L'incipit del capitolo V è particolarmente eloquente al riguardo:

<sup>4</sup> O. Mirbeau, *Lettres à Alfred Bansard des Bois*, Montpellier, Éditions du Limon, 1989, p. 113.

Vorrei, sì, vorrei non continuare questo racconto, fermarmi qui... Ah, quanto lo vorrei! Al pensiero che sto per rivelare tante vergogne, il coraggio mi abbandona, il rossore mi sale alla fronte, m'invade una vigliaccheria improvvisa che mi fa tremare la penna tra le dita... Ho chiesto pietà a me stesso... Ahimè, mi tocca percorrere fino in fondo il cammino doloroso di questo calvario, anche se brandelli sanguinanti della mia carne vi resteranno attaccati, anche se le mie ossa esposte si frantumeranno sui sassi e sulle rocce! Colpe come le mie, che non tento di spiegare con l'influsso delle fatalità ataviche e i perniciosi effetti di un'educazione tanto contraria alla mia natura, richiedono una terribile espiazione, e l'espiazione che ho scelto consiste nel confessare pubblicamente la mia vita. Mi dico che i cuori nobili e buoni mi saranno grati per la mia umiliazione volontaria; mi dico anche che il mio esempio servirà di lezione... Se, nel leggere queste pagine, un giovane sul punto di cadere in fallo, anche uno soltanto, provasse così tanto spavento e disgusto da salvarsi per sempre dal male, credo che la salvezza di quell'anima darebbe inizio al riscatto della mia. E poi spero, sebbene non creda più in Dio, spero che in fondo a quelle oasi di pace dove, nel silenzio delle notti redentrici, si leva verso l'alto il canto triste e consolatorio di coloro che pregano per i morti, spero di avere anch'io la mia parte di pietà e perdono cristiani (p. 237).

Per quanto alcuni episodi del romanzo siano autobiografici – l'uccisione cruenta del cagnolino dell'amante<sup>5</sup>, per esempio, oppure il soggiorno in Bretagna volto a «guarire da una malattia terribile e affascinante, fatta di azzurro, sangue e fango: l'amore»<sup>6</sup> – sarebbe comunque riduttivo cercare di far coincidere perfettamente la figura dell'autore con quella di Jean Mintié, il suo *alter ego* romanzesco. Soffermandoci troppo su motivazioni squisitamente personali, rischieremmo infatti di trascurare ciò che, dal punto di vista della storia letteraria, è l'apporto più importante del *Calvario*, vale a dire la volontà manifesta, da parte dell'autore, di aprire nuove strade al romanzo, lontane dai sentieri battuti del naturalismo e dell'accademismo. Contribuendo in maniera determinate alla «rivo-

<sup>5</sup> A questo proposito si veda quanto riportato in data 20 gennaio 1886 da Edmond de Goncourt nel *Journal: Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, 1989, t. II, p. 1215.

<sup>6</sup> O. Mirbeau, *L'Idéal*, in «Le Gaulois», 24 novembre 1884.

luzione dello sguardo» intrapresa dai suoi due modelli, il pittore Monet e lo scultore Rodin, Mirbeau dà vita a ciò che Pierre Michel definisce un'«estetica della rivelazione»<sup>7</sup>, vale a dire una concezione dell'arte finalizzata a infrangere le lenti deformanti o accecanti che camuffano, agli occhi dell'uomo, l'indicibile orrore del reale. Non è un caso, quindi, se col tempo Mirbeau si è conquistato il titolo di grande demistificatore: benché l'io sia sempre la radice effettiva e affettiva della sua scrittura, questa di fatto funziona come una macchina per smascherare la verità, spesso terrificante, che si cela sotto le apparenze. Fedele a se stesso, già nel suo primo romanzo Mirbeau invita così il lettore a guardare in faccia Medusa<sup>8</sup>.

*Il calvario* è infatti interamente dedicato alla lotta contro i valori di una società in cui tutto sembra opporsi al buon senso e alla giustizia. Gli artisti di genio come il pittore Lirat sono condannati all'indifferenza di una critica incompetente, allo scherno di un pubblico idiota e, di conseguenza, alla miseria più nera, mentre gli affaristi – come quelli che popolano il terribile capitolo V – accumulano fortune tanto immense quanto equivoche, e le prostitute di alto bordo – come la protagonista Juliette – si offrono all'ammirazione degli stessi operai cui rubano il pane. In particolare Mirbeau attacca la famiglia, che deforma l'intelligenza dei figli e ne distrugge il genio potenziale; l'esercito, che con pari noncuranza dissipa vite umane e risorse naturali; la patria, che divorava le forze vive della nazione e le generose idee di fratellanza tra gli uomini; il piacere, che pungola senza posa l'istinto bestiale degli uomini; e soprattutto l'amore, che appare come un'inesauribile fonte di dolore. Già, perché l'amore di cui si parla nel romanzo non è «l'Amore riccioluto, impomatato, infiocchettato, che se ne va, raggianti, con un bel

<sup>7</sup> Cfr. P. Michel, *Introduction a Le Calvaire*, in O. Mirbeau, *Œuvre romanesque*, Paris, Buchet/Chastel-Société Octave Mirbeau, 2000, vol. 1, pp. 99-110.

<sup>8</sup> Cfr. C. Herzfeld, *La figure de Méduse dans l'œuvre d'Octave Mirbeau*, Paris, Nizet, 1992.

chiaro di luna, una rosa tra i denti, a strimpellare la chitarra sotto un balcone; [è] l'Amore imbrattato di sangue, ebbro di fango, l'Amore dai furori onanistici, l'Amore maledetto che incolla sulla gola dell'uomo la sua bocca a forma di ventosa e gli prosciuga le vene, gli aspira il midollo, gli scarnifica le ossa»<sup>9</sup>.

In definitiva, se per l'autore del *Calvario* il tempo del riscatto e della consolazione inizia con un doloroso 'Je m'accuse', questa dimensione privata non fa che precedere e alimentare una più ampia e feroce requisitoria contro la società.

### *Un romanzo scandaloso*

La lettura del romanzo suscitò reazioni veementi, e spesso ingiustificate, che si possono ricondurre a una duplice motivazione.

Innanzitutto numerosi critici, forse per vendicarsi di chi li aveva così platealmente messi alla berlina in alcune pagine dell'opera, si sentirono in dovere di assimilare l'autore al personaggio, e quindi di prestare all'uno le bassezze dell'altro, rimproverando per giunta a Mirbeau di voler fondare la sua fortuna economica e letteraria sulla rivelazione delle proprie turpitudini erotico-sentimentali. È sufficiente leggere le recensioni di Henri Chantavoine, che scriveva nell'austero e sentenzioso «Journal des Débats» – dove pure apparvero le ultime quattro *Lettere dall'India* di Mirbeau – o di Serpenoise, pseudonimo di René Maizeroy, assiduo collaboratore della «Revanche», per rendersi conto di come questo genere di critica cosiddetta 'morale' spesso rasentò la diffamazione.

Dopodiché – e l'affronto fu ritenuto ben più grave, perché apparentemente subito da un governo repubblicano intento a rilanciare la sacralità della *revanche* – i fanatici del patriotti-

<sup>9</sup> Cfr. p. 165 della nostra traduzione (cap. III).

simo levarono alte grida d'indignazione nel leggere le pagine del *Calvario* sul conflitto franco-prussiano, soprattutto quelle del capitolo II, che contiene una denuncia impietosa delle atrocità commesse dall'esercito francese nel 1870.

Trasponendo alla società tutt'intera gli istinti, gli appetiti, le passioni in cui si dibatteva quel manipolo di uomini erranti che costituivamo noi soldati, e ricordando le visioni fugaci e prettamente fisiche avute a Parigi, visioni di folle selvagge, di risse tra singoli individui, mi rendevo conto che la legge del mondo era la lotta; legge inesorabile, omicida, che non si accontentava di scatenare la guerra tra i popoli, ma spingeva i figli di una stessa razza, di una stessa famiglia, di uno stesso ventre a scagliarsi gli uni contro gli altri. Non ritrovavo nessuna di quelle astrazioni sublimi, quali l'onore, la giustizia, la carità, la patria, di cui traboccano i classici, nozioni con cui veniamo allevati, cullati, ipnotizzati per meglio abbindolare i buoni e i piccoli, per meglio asservirli, per meglio sgozzarli (p. 121).

Nel «Gaulois» di Arthur Meyer, cui pure Mirbeau aveva collaborato per sei anni, nell'«Écho de Paris», «La Jeune France», «La Petite République», l'iconoclasta Mirbeau venne denigrato senza pietà, e accusato persino di tradimento per essersi venduto al nemico. In particolare quel «merde», che nel romanzo affiora sulle labbra di un ufficiale francese chiamato a combattere (p. 108), e la scena con cui si chiude il capitolo incriminato, ovvero il bacio straziante tra un soldato prussiano morto e il suo assassino pentito (p. 138), rivoltarono molti sciovinisti.

Comunque sia, dopo una pre-pubblicazione a puntate nella «Nouvelle Revue» di Juliette Adam, pubblicazione tardiva, tronca (vale a dire priva del controverso capitolo) e bruscamente interrotta, giacché la direttrice, fervida sostenitrice del guerrafondaio Paul Déroulède, disapprovava l'antibellismo dell'autore e giudicava sconvenienti i riferimenti alle pratiche masturbatorie del protagonista, finalmente l'opera venne data alle stampe. Anche l'editore Ollendorff chiese *in extremis* alcune soppressioni (la dedica al padre, per esempio, ritenuta scioccante e provocatoria, considerato il carattere



eversivo del romanzo), ma Mirbeau sdegnosamente rifiutò e *Il calvario* approdò in libreria. In pochi giorni le prime otto edizioni andarono a ruba, quasi che il grande pubblico avesse voluto in qualche modo compensare le reazioni della critica ufficiale e dar ragione a Paul Hervieu, il quale aveva pronosticato all'amico dubbioso: «Entrerete dalla grande porta del successo. Il vostro romanzo è uno dei gridi più belli e più forti dell'umanità»<sup>10</sup>. In particolare, la nona edizione del *Calvario* riporta a mo' di prefazione un pezzo memorabile di Mirbeau (che apparve l'8 dicembre 1886 nel «Figaro» e che qui riproduciamo in nome della sua icasticità), un breve articolo in cui l'autore, rispondendo in maniera indiretta ai numerosi detrattori, illustra con chiarezza e passione il proprio, altissimo concetto di patria.

Il patriottismo che amo è assorto nel suo lavoro. Si sforza di rendere grande la patria con i suoi poeti, i suoi artisti, i suoi scienziati onorati, i suoi lavoratori, i suoi operai e i suoi contadini tutelati. Se appunta qualche pennacchio in meno al cappello dei generali, in compenso mette un po' più di lana sulle spalle della povera gente. Si affanna a svelare il mistero delle cose, a conquistare la natura, a glorificarla nelle sue opere. Grazie al proprio genio, cerca di essere l'inesausta fonte di progresso cui si abbeverano i popoli. E se è vero che non somiglia a quei bruti scatenati, a quei criminali iconoclasti, incendiari di quadri e demolitori di statue, incapaci di capire che l'Arte e la Filosofia spezzano i perimetri ristretti delle frontiere e straripano su tutta l'umanità, anche il mio patriottismo, date retta a me, sa perfettamente quando è necessario farsi "spaccare la faccia" su un campo di battaglia, lo sa come gli altri, se non meglio degli altri. (p. 9)

Ma perché Mirbeau sentì il bisogno di porre il suo romanzo d'esordio «sotto il segno della croce»<sup>11</sup>? E come è nato il forte nesso tra le connotazioni religiose e le sfumature sentimentali del termine *passione*?

<sup>10</sup> Catalogo 1987 dell'Hôtel Drouot, estratto n. 99.

<sup>11</sup> P. e R. Wald Lasowski, *Ecce homo*, prefazione a O. Mirbeau, *Romans autobiographiques*, Paris, Mercure de France, 1991, pp. I-IV e XII-XVIII.

## Un romanzo d'amore

Nonostante la sua originalità, *Il calvario* s'inserisce perfettamente in un certo tipo d'immaginario che, tra Otto e Novecento, ha investito la letteratura e le arti europee con una rappresentazione tanto stereotipata quanto intrigante del rapporto tra i sessi. In Francia, per esempio, molti tra i romanzieri più celebri della seconda metà del secolo (Gautier, Goncourt, Maupassant, Daudet, Huysmans, Zola) hanno dato vita a un vero e proprio sottogenere letterario, il 'romanzo dell'artista', in cui, come scrive Éléonore Roy-Réverzy, riemerge l'antica impossibilità di una sintonia tra Maschile e Femminile<sup>12</sup>. In altri termini, a differenza di quanto era avvenuto nell'epoca precedente, che definiremo in maniera generica romantica, in cui i rapporti tra uomo e donna si erano sviluppati all'insegna della complementarità, e quindi di una possibile armonia, il secondo Ottocento sembra porli sotto il segno dell'illusione e dell'incomprensione, fino a constatare l'insorgenza di un vero e proprio conflitto. Certo, la donna continua a essere onnipresente nei romanzi e a occuparvi un posto centrale, ma il ruolo che le viene riservato maschera di fatto la sua assenza. Figura della materia, creatura carnale, è immancabilmente ridotta a una fisiologia grottesca, a un corpo travagliato da pulsioni, a uno splendido involucro dietro cui si cela una macchina da guerra programmata per annientare il maschio. Perciò la progressiva scomparsa nei romanzi dell'epoca della musa e dell'angelo, figure intermedie tra l'uomo e l'ideale, non solo segna la condanna di Eros, ma anche la conseguente degradazione del mito dell'artista roman-

<sup>12</sup> É. Roy-Réverzy, *La mort d'Éros. La mésalliance dans le roman du second XIXème siècle*, Paris, SEDES, 1997. Sulle metamorfosi subite dall'effigie femminile nei romanzi francesi di fine secolo, oltre al celebre saggio di M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Società editrice «La cultura», 1930, si vedano anche quelli di M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993 e di P. Fauchery, *La Femme au XIXème siècle. Littérature et idéologie*, Lyon, P.U.L., 1978, che hanno il pregio di confrontare sistematicamente le opere letterarie analizzate ai coevi trattati medici o filosofici.

tico e la negazione di qualsiasi trascendenza di tipo metafisico o estetico, ovvero la morte di Dio e dell'Arte.

Per quanto paradossale possa sembrare, è proprio all'artista che spetta il ruolo più attivo in questo processo di distruzione<sup>13</sup>. Egli, infatti, incapace di dissociare l'erotica dall'estetica, ovvero di scegliere l'astinenza e il celibato prescrittigli dalla religione dell'Arte<sup>14</sup>, decide di legare la propria vita a quella dell'amata, di fare coppia con lei. L'ottundimento procuratogli dalla bellezza della donna gli fa dimenticare i rischi che corre nell'avvicinarsene troppo e nel desiderarne il possesso. E così commette un errore fatale: contrariamente a quanto era avvenuto al mitico Pigmalione, la sua creatura gli si rivolta contro e lo 'vampirizza', privandolo definitivamente della capacità di sognare e di librarsi in alto.

Per comprendere il mutamento profondo che investe queste due figure chiave, dell'artista e della musa, occorre pensare a un corollario del mito romantico originario, il bovarysmo maschile. L'artista del secondo Ottocento, eterno malato<sup>15</sup>, convinto di aver bisogno di una madre-serva-infermiera accanto a sé più che di un'irraggiungibile madonna, è in qualche modo vittima della propria meschinità. La sua infantilizzazione simboleggia dunque una palese degradazione, soprattutto se la sua condizione viene paragonata a quella prometeica va-

<sup>13</sup> Cfr. J.-L. Díaz, *L'artiste romantique en perspective*, in «Romantisme», 54, 1986, pp. 5-23.

<sup>14</sup> Cfr. J. Borie, *Le célibataire français*, Paris, Le Sagittaire, 1976.

<sup>15</sup> Come scrive J.-L. Cabanès in *Le corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Lille-Paris, A.N.R.T.-Klincksieck, 1991, l'antico binomio genialità e nevrosi viene riattivato in diverse forme nella seconda metà dell'Ottocento. A titolo esemplificativo si legga il discorso di Lirat a Mintié nel capitolo III del romanzo: «Ne ho conosciuti tre, tre eccelsi, tre divini; due sono morti impiccati; l'altro, il mio maestro, è a Bicêtre, in una cella d'isolamento per pazzi furiosi!... Di quel puro genio non resta che un ammasso di carne livida, una specie di animale allucinante che fa smorfie e lancia urla con la schiuma alla bocca!... E, nel gregge degli aborti, quante giovani speranze sono perite sotto le grinfie del predatore! Contateli dunque i miserabili, gli attoniti, gli sciancati, quelli che avevano ali e che ora si trascinano su moncherini; quelli che grattano la terra e si nutrono dei loro escrementi! Voi stesso, poco fa... guardavate estatico quella Juliette... eravate pronto a tutto pur di riceverne un bacio...» (p. 155 della nostra traduzione, cap. III).

gheggiata per lui da Balzac. Alla luce di queste considerazioni è facile misurare l'imbastardimento, o l'esaurimento di un celebre tema romanzesco: non si tratta più di ricreare un'aristocrazia del 'genio fuori classe', del veggente o del profeta, vale a dire di fondare una supremazia artistica, bensì di accedere, attraverso la santificazione dolorosa, a una consacrazione per compensazione in grado di conferire all'artista il ruolo di martire oltraggiato, di creatura maledetta<sup>16</sup>. Basta poco, infatti, per fare dell'artista post-romantico e decadente un Cristo parodico, letteralmente crocifisso dalla quotidianità domestica, trafitto dalle spine dell'infelicità coniugale. Occorre soltanto che la messinscena della sua agonia sia affidata a una dimensione estetica elevata. Solo così la sua umanità potrà essere trasfigurata e il suo sacrificio legittimato. Spesso privo di manifestazioni tangibili del proprio genio, egli infatti è artista soltanto perché segnato dalla sofferenza, come Coriolis dei Goncourt o Claude Lantier di Zola.

In particolare, con Mirbeau si consuma il fallimento definitivo dell'Ideale<sup>17</sup>. Nel *Calvario*, libro dal titolo ora più che mai paradigmatico, la donna non solo porta a termine la propria missione svirilizzante, ma giunge persino a varcare la soglia del regno riservato all'artista, così da inibire definitivamente la sua creatività<sup>18</sup>. Osservata attraverso il prisma deformante dell'immaginario *fin de siècle*, la splendida Juliette, amante di Mintié, perde in breve tempo i tratti della celeste ispiratrice per assu-

<sup>16</sup> Cfr. É. Roy-Réverzy, *Le Calvaire, roman de l'artiste*, in «Cahiers Octave Mirbeau», 2, 1995, pp. 152-159.

<sup>17</sup> Molti commentatori parlano di misoginia acuta per definire il rapporto che lega Mirbeau all'altro sesso. J.-L. Planchais, per esempio, in *Gynophobia: le cas Mirbeau*, in «Cahiers Octave Mirbeau», 4, 1997, pp. 190-196.

<sup>18</sup> Non solo Juliette vanifica ogni sforzo creativo del compagno con intromissioni e diversioni di ogni genere, ma nutre una profonda sfiducia nelle sue doti artistiche e virili, come si deduce da una breve affermazione contenuta nel capitolo VI: «Caro, non dirmi che oggi non usciamo... Sarebbe così bello andare a fare un giro al Bois.» E, gettando un'occhiata al foglio bianco, su cui non avevo scritto una sola riga: «Tutto qui?... Beh, non si può certo dire che ti sia ammazzato di fatica... E pensare che sono rimasta a casa per farti lavorare!... Oh, tanto lo so che non concluderai mai nulla... Sei uno smidollato!...» (p. 289 della nostra traduzione, cap. VI).

mere quelli a lei più consoni della donna fatale<sup>19</sup>. Nella mente turbata del protagonista finisce quasi per coincidere con la reincarnazione di quella Grande Dea, o Grande Meretrice, che è all'origine del mondo: «[...] Juliette si allegorizzava; non era più una donna dotata di un'esistenza individuale, bensì la Prostituzione stessa, sdraiata sul mondo in una posa oscena; l'Idolo impuro, eternamente lordato, incontro al quale correvano le folle trafelate, attraversando tragiche notti rischiarate dalle torce di mostruosi succubi...»<sup>20</sup> La stessa simbologia cui è legato il suo cognome, Roux, la condanna a essere una creatura satanica, giacché il rosso è il colore del sangue e del fuoco infernale, ancor prima di essere il simbolo della passione e della lussuria. In Mirbeau «la ginecologia tende spesso a diventare mitologia, se non addirittura stupefacente teratologia»<sup>21</sup>.

Vittima impotente, Jean viene pian piano spogliato di tutto: lavoro, ideali, dignità, beni, famiglia, amicizie. Significativamente posto alla fine del romanzo, il tradimento di Lirat rappresenta l'ultima stazione della sua *via crucis*, e forse il dolore più cocente, giacché la perdita dell'amico-mentore-padre si traduce per lui nell'impossibilità della salvezza, nella morte stessa della speranza. Il romanzo termina così con un'allucinazione, una sorta d'inquietante danza macabra tra Eros e Thanatos, divinità mostruose e trionfanti che presiedono al destino dell'uomo sulla terra.

Non dev'essere stato facile per Mirbeau, dopo aver dipinto un quadro così cupo della situazione dell'artista e della condizione umana, continuare a credere fino in fondo che l'er-

<sup>19</sup> L'immagine della donna fatale cristallizza in maniera spettacolare l'antichissima ambivalenza dell'atteggiamento maschile di fronte al femminile: fascino e repulsione, adorazione e odio. I testi biblici, i commenti dei Padri della Chiesa, il discorso medievale o i manuali di caccia alle streghe non dicevano nulla di diverso.

<sup>20</sup> Cfr. pp. 465-467 della nostra traduzione (cap. XII).

<sup>21</sup> Cfr. C. Grenaud, *Le monstre féminin dans les romans de Mirbeau*, in *Actes du colloque Octave Mirbeau: passions et anathèmes*, Caen, Presses de l'Université de Caen, 2007, pp. 57-67. Sullo stesso argomento si veda anche V. Quaruccio, *La puissance du mystère féminin dans «Le Calvaire»*, in «Cahiers Octave Mirbeau», 6, 1999, pp. 74-85.

rore fosse emendabile e che la società potesse migliorare anche grazie all'affermarsi di una nuova letteratura. Eppure per lui la lotta contro il male sociale passa anche, se non necessariamente, attraverso la rivisitazione delle forme del romanzo tradizionale.

### *Un romanzo innovatore*

Prima di scrivere *Il calvario*, tra il 1884 e il 1887 Mirbeau s'immerge nella lettura dei romanzi russi, che provocano uno stravolgimento completo della sua idea dell'arte: «Più procedo nella vita e nella riflessione e più mi rendo conto di quanto la nostra letteratura sia penosa e superficiale! Non presenta nessuna novità, soltanto ripetizioni. Goncourt, Zola, Maupassant in fondo scrivono tutti cose misere e stupide; nei loro romanzi non c'è un briciolo di vita nascosta – l'unica vera. E non mi spiego come si possa ancora leggerli dopo le straordinarie rivelazioni forniteci dall'arte nuova proveniente dalla Russia»<sup>22</sup>. Voler riportare qualsiasi cosa a semplici determinismi e ridurre l'uomo a meccanismi elementari vuol dire soltanto negare l'infinita complessità della vita, mutilare l'anima umana, proporre una visione parziale e mendace del mondo. Grazie a Tolstoj e Dostoevskij, invece, Mirbeau ha «imparato a decifrare ciò che si agita e ribolle dietro un volto umano, in fondo alle tenebre del subconscio: quell'aspro tumulto, quel folle ammasso d'incoerenze, contraddizioni, virtù funeste, sincere bugie, vizi ingenui, sentimentalità feroci e stupide crudeltà che rendono l'uomo così dolente e comico... così fraterno»<sup>23</sup>.

Perciò, nello scrivere la sua prima opera, egli tenta di stabilire un compromesso tra le novità presenti nel romanzo russo e la tradizione radicata in quello francese, cercando al tempo stesso di evitare i difetti estetici che aborrisce nella for-

<sup>22</sup> O. Mirbeau, Lettera a Paul Hervieu del 20 luglio 1887, in *Correspondance générale*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, vol. II.

<sup>23</sup> O. Mirbeau, *Lettre à Tolstoï*, Reims, A l'Écart, 1991, p. 15.

mula a lui più familiare, ossia le insulsaggini del romanzo idealista e i cascami di quello naturalista<sup>24</sup>.

Certo, scorrendo superficialmente *Il calvario*, saremmo tentati di definire naturalista sia la visione pessimistica dell'uomo ad esso sottesa, sia la critica della società borghese che ne consegue e, per la verità, un certo numero di temi trattati appaiono già in Maupassant, Zola, Daudet, Goncourt. Ciononostante, le vere influenze dominanti rimangono quelle esercitate da Barbey d'Aurevilly (da cui Mirbeau mutua la concezione dell'amore e il gusto per il parossismo), Edgar Allan Poe (cui ricorre soprattutto per creare atmosfere da incubo), Fedor Dostoevskij (di cui ammira le frequenti incursioni nelle profondità dell'inconscio) e Lev Tolstoj (cui lo lega il richiamo a una sorta di pietà dolente per gli umili e l'anelito alla pace della natura). Quindi, fin dalla sua prima opera, Mirbeau si è premurato di differenziarsi dal modello naturalista imperante attuando una serie di strategie narrative peculiari.

In primo luogo ha rifiutato qualsiasi oggettività. Il romanzo, infatti, adotta la tecnica del punto di vista soggettivo: qualsiasi evento, personaggio, paesaggio passa attraverso il filtro di una coscienza che di volta in volta lo deforma o trasfigura. Il romanziere fornisce una rappresentazione – in senso schopenhaueriano – del mondo, che viene perciò percepito attraverso il prisma deformante della sensibilità del narratore, senza che il lettore possa in alcun modo conoscerne il grado di conformità alla cosiddetta realtà. Spesso, al posto di un'evocazione realistica di esseri e avvenimenti, ci troviamo di fronte a sogni e visioni, oppure a deliri e allucinazioni, ovvero a stati di coscienza che, lungi dal riferire i fatti in maniera lineare e verosimile, mirano a generare atmosfere angosciose e sconcertanti. La continua, brusca alternanza tra i diversi tempi verbali, per esempio, e soprattutto l'uso espressivo dell'indicativo presente, contribuisce in maniera rilevante a creare questo ef-

<sup>24</sup> Si veda P. Michel, *Introduction a Le Calvaire*, in O. Mirbeau, *Œuvre romanesque* cit.

fetto. Pubblicato soltanto pochi mesi prima del celebre romanzo di Édouard Dujardin *Gli allori sono tagliati, Il calvario* è una delle prime opere della letteratura francese in cui viene usata la tecnica del monologo interiore.

In secondo luogo, mentre i romanzi di Zola poggiano su solide basi e sono strutturati fin nei minimi dettagli, Mirbeau non si preoccupa affatto di comporre, come confessa egli stesso a Paul Bourget, allora suo amico: «Scrivendo, non mi sono curato né di arte né di letteratura, [...] mi sono volontariamente allontanato da tutto ciò che poteva somigliare a un'opera costruita, organizzata, scritta in maniera letteraria. Ho voluto evocare un dolore così come lo si prova, senza fronzoli né drammi»<sup>25</sup>. L'abbandono del modello balzacchiano e zoliano rivela la volontà di trascrivere un'esperienza vissuta il più fedelmente possibile, senza cercare di costringerla in una cornice arbitraria. Questo diverso approccio, però, tradisce anche il rifiuto di ogni finalismo: mentre il romanzo tradizionale conferisce al racconto un andamento più 'escatologico', poiché tutto è voluto e organizzato da un romanziere demiurgo, in Mirbeau non avviene nulla di simile. L'evocazione degli eventi è caotica e discontinua, mentre impressioni e ricordi rimangono rigorosamente contingenti.

In terzo luogo Mirbeau è estremamente attento a preservare il mistero degli esseri e delle cose. Contrariamente a Zola, il quale ambiva a ricondurre tutto a leggi semplici e scientifiche, egli, nutritosi di Pascal, Schopenhauer e Herbert Spencer, ritiene impossibile l'esistenza di una 'verità ultima'. Scontrandosi di continuo con l'inconoscibile, rifiuta di mutilare l'infinita, oscura ricchezza della vita interiore sottoponendola al letto di Procuste di una chiarezza troppo comoda per non essere sospetta. Questa è la ragione per cui fa in modo che Juliette rimanga un enigma indecifrabile e sia sempre percepita dall'esterno, soltanto attraverso lo sguardo equivo-

<sup>25</sup> O. Mirbeau, Lettera a P. Bourget del 21 novembre 1886, in *Correspondance générale*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2002, vol. I.



co dell'amante. Già, perché Jean Mintié è sconvolto prima dall'amore, poi dalla gelosia; è un nevrotico, spesso malato e vittima di allucinazioni; è qualcuno che scrive a distanza di anni dalla relazione sentimentale di cui parla, a rischio di fornirci una ricostruzione dei fatti tendenziosa e fuorviante. Il lettore non ha modo di sapere con certezza che peso abbia sulla condotta di Juliette il sadismo, oppure il trauma generato da un antico tentativo di stupro incestuoso, o ancora l'avidità, e, per finire, ciò che convenzionalmente viene chiamato amore. Ogni lettore è libero di procedere alle combinazioni e ai dosaggi che preferisce: nessuna autorità interverrà mai a imporre la propria, insindacabile verità.

Ciononostante, Mirbeau non intende rompere del tutto con le regole narrative ancora in vigore nella seconda metà dell'Ottocento, quasi tema di sconvolgere troppo bruscamente le abitudini culturali dei contemporanei. Perciò i primi due capitoli, rispettivamente dedicati all'infanzia del narratore e all'esperienza traumatica della guerra, servono in qualche modo a spiegare le origini della viltà che contraddistingue Jean soprattutto nei suoi rapporti con l'amante: eredità patologica, influenza deleteria dell'ambiente piccolo borghese di provincia e trauma della disfatta coniugano i loro effetti nefasti per fare del protagonista un eroe velleitario, testimone del malessere di una generazione e, al tempo stesso, spia della decadenza di una classe sociale. Allo stesso modo, pur rispettando la tecnica del punto di vista, il romanziere fornisce ai lettori un gran numero d'informazioni utili a rendere intelligibili le relazioni tra gli esseri e gli eventi, e ricorre persino alla convenzione dello stile indiretto libero per evocare i dilemmi interiori del protagonista. Ecco perché non è stata tanto l'audacia letteraria del romanzo a suscitare le ire della critica, bensì la sua eterodossia politico-morale.

Resta il fatto che, grazie all'indiscusso trionfo di quest'opera d'esordio e al profumo di scandalo che ne ha accompagnato l'uscita, Mirbeau ha immediatamente occupato un posto in prima linea nel battaglione dei ribelli della lettera-

tura francese. Il seguito della sua produzione non farà che confermare e arricchire le promesse racchiuse in questo primo capolavoro.

Ida Porfido