

Ludovica Cirrincione d'Amelio

Immagini letterarie di Parigi fine secolo¹

“Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)” diceva Baudelaire nella poesia *Le Cygne* inserita, non a caso, nei *Tableaux parisiens*. Gli anni che separano il 1861, data di pubblicazione della nuova edizione delle *Fleurs du Mal* contenente la sezione sopra citata, dal periodo fine secolo che la critica francese identifica tra 1885 e 1900, sono anni in cui la trasformazione della città è radicale. Gli interventi di Haussmann hanno modificato profondamente Parigi facendone la metropoli della modernità. Sono stati abbattuti interi quartieri, costruite ampie strade che facilitano la circolazione, ma che stravolgono l'impianto stesso della città, trasformandola da monumentale a “utilitaria”. E non è solo la Parigi di Baudelaire che scompare, ma anche quella descritta da Zola. Anche se negli anni Ottanta i lavori non sono ancora completati, la Parigi della III Repubblica presenta un volto, ma soprattutto un'atmosfera completamente diversi. Essa non è più quel cuore pulsante che Zola aveva descritto in *La Curée*, il centro di sperimentazioni edilizie ardite, di affari e speculazioni, non genera il dinamismo commerciale che anima *Au bonheur des dames*.

Nuovi quartieri sono sorti attorno all'Arco di Trionfo, abitati per lo più dalle classi altolocate, mentre le classi più povere che spesso abitavano e facevano vivere la parte più antica della città sono relegate nella periferia. I grandi *boulevards*, fondamento dell'urbanistica haussmaniana, collegano come arterie pulsanti i punti strategici della città. Questa è la Parigi fine secolo che gli scrittori vivono con difficoltà poiché non sempre sono capaci di discernere la modernità di cui Haussmann ha dotato la capitale nell'intento di farne una metropoli, la prima in Europa².

La letteratura registra i cambiamenti, racconta le cicatrici ancora visibili dell'ultima rivoluzione, la Comune, ma soprattutto sembra tacitamente interrogarsi sulla condizione dell'individuo all'interno della metropoli. I numerosi romanzi che hanno come sfondo la Parigi contemporanea, pubblicati in questi anni, pongono con urgenza questa problematica spostando sintomaticamente l'attenzione del lettore dalla rappresentazione della capitale a quella più intima dei personaggi. Se il romanzo di fine Ottocento, come nota Benjamin³, sempre più si fa romanzo d'interno, per contro la presenza della città diventa, per così dire, meno sentita. Come nota anche la Bancquart

Paris a cessé d'être un grand corps, un vaisseau, une conscience collective; plus encore, il a cessé d'offrir aux individus la possibilité de projeter en lui leurs désirs, et de les sublimer en un mythe harmonieux.⁴

Il tratto che accomuna la produzione narrativa di questo periodo, pur nella varietà dei registri, infatti, è la scarsità di descrizioni della città alla quale, sulla scia dei *Tableaux parisiens* baudelairiani, ma anche di alcuni tratti dell'*Education sentimentale* di Flaubert, viene generalmente sostituita l'evocazione, la suggestione di un'atmosfera, qualche volta proiezione dello stato d'animo dell'autore. Tuttavia va notato che la narrativa di questo periodo tende a rappresentare, paradossalmente, proprio quella Parigi che gli scrittori avvertono come più problematica, quella

¹ Abbiamo preso in prestito questo titolo da un suggestivo volume di Marie-Claire Bancquart, *Images littéraires du Paris "fin de siècle"*, Paris, Ed. de la Différence, 1979, assumendo, tuttavia, rispetto al saggio citato una prospettiva diversa. Il nostro contributo, infatti, è strettamente legato al tema del corso tenuto all'Università della Tuscia durante l'anno accademico 2007-2008 il cui argomento verteva soprattutto sulle trasformazioni subite dalla città durante il II Impero.

² Sull'urbanismo di Haussmann, oltre alle memorie dello stesso barone, esiste una copiosa bibliografia. Tra gli altri si veda in particolare Patrice Higonnet, *Paris, capitale du monde*, Paris, Tallandier 2006.

³ Walter Benjamin, “Paris, capitale du XIX siècle”, in *I “passages” di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, voll.2, t. I, pp. 19-35.

⁴ Marie-Claire Bancquart, *Paris “fin de siècle”*, Paris, Ed. de la Différence, 2002, p. 9.

nella quale gli interventi di Haussmann sono stati più massicci, la Parigi che ruota attorno all'Arco di Trionfo, agli Champs Elysées, al Parc Monceau, ai nuovi quartieri.

Qui si svolgono le vicende narrate da Maupassant, ma anche da Camille Mauclair, Louis Dumur o Jean Lorrain, questi ultimi esponenti a pieno titolo dell'estetismo decadente. Si potrebbero quasi definire cronache della "rive droite" giacché la "rive gauche" ha perso per questa generazione il suo smalto. Nel racconto *Mademoiselle Perle*, Maupassant parla della "rive gauche" come di un luogo tagliato fuori dalla modernità, Lorrain in *M. de Phocas* si stupisce che il pittore Ethal abbia il suo studio "de l'autre côté de l'eau, au bout du monde, derrière le Luxembourg"⁵. Nonostante i differenti canoni estetici, Maupassant e Lorrain sembrano essere d'accordo e non solo a questo riguardo. Infatti ambedue sono di origine normanna, ma trapiantati a Parigi, città che conoscono profondamente sia dal punto di vista topografico che sociale ed umano.

Gran parte dei romanzi maupassantiani, da *Une vie* (1883) a *Bel-Ami* (1885), a *Fort comme la mort* (1889), a *Notre Coeur* (1890) sono ambientati a Parigi. Si tratta di una Parigi, non solo geograficamente, ma anche socialmente ristretta giacché gli ambienti descritti appartengono per lo più al ceto altolocato della grande borghesia o a quello più umile degli impiegati. Essa ruota attorno all'Arco di Trionfo dell'Etoile, è delimitata dai *boulevards* esterni dove si trovano i caffè alla moda: le Riche e l'Américain. *Bel-Ami*, in particolare, è il romanzo che lascia maggiore spazio alle suggestioni parigine, che consente, attraverso l'ascesa sociale del protagonista, di cogliere sia i quartieri modesti dove vivono gli impiegati, sia quelli eleganti, le cui dimore ostentano collezioni d'arte e giapponeserie alla moda, dove il giovane provinciale inesperto, divorato dall'ambizione, viene iniziato al cinismo, all'arrivismo tipici del mondo d'affari parigino, ma anche alla sensualità delle Folies Bergères o delle serate al Bois de Boulogne. Nel suo vagabondare attraverso le strade di Parigi, però, il protagonista Georges Duroy assaggia anche l'impatto con una folla senza nome, tipica della capitale, in mezzo alla quale si può coniugare in mille registri il paradigma baudelairiano "multitude-solitude".

L'Arco di Trionfo, crocevia necessario sia per raggiungere i *boulevards* dove hanno sede le redazioni dei giornali, sia per recarsi ai piaceri del Bois de Boulogne è il vero protagonista, il testimone di vittorie, ma anche di tristezze angosciose:

L'Arc de Triomphe de l'Etoile apparaissait debout à l'entrée de la ville sur ses deux jambes monstrueuses, sorte de géant informe qui semblait prêt à se mettre en marche pour descendre la large avenue ouverte devant soi.⁶

Gli Champs Elysées, percorsi dal protagonista in lungo e in largo sino all'obelisco, sono animati da una folla variegata e allegra durante il giorno, ma cambiano aspetto col procedere della notte; diventano il luogo delle tristi elucubrazioni di Norbert de Varennes, delle sue amare riflessioni sulla morte e sulla solitudine alla quale è condannato l'individuo. Questo tema viene ripreso e sviluppato in un racconto composto contemporaneamente a *Bel-Ami*, dove l'obelisco stesso simboleggia la solitudine dell'individuo su questa terra:

Il s'arrêta et, brusquement, tendant le bras vers le haut obélisque de granit, debout sur le pavé de Paris [...], monument exilé, portant au flanc l'histoire de son pays écrite en signes étranges, mon ami s'écria : « Tiens, nous sommes tous comme cette pierre »⁷

⁵ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, la Table Ronde, 1995, p. 60.

⁶ Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Gallimard, 1973, p. 268. L'Arco di Trionfo è ripetutamente descritto anche in molti racconti, tanto da diventare quasi una presenza obbligata, se non addirittura una valenza simbolica. Penso in particolare alla suggestiva descrizione del monumento illuminato dal sole al tramonto in *L'inutile Beauté*.

⁷ Guy de Maupassant, *Solitude*, in *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, éd de Marie-Claire Bancquart, Paris, Garnier, 1979, pp. 163-168, p. 168.

Duroy non è un *flâneur*, nonostante egli compia lunghi tragitti e percorra la città, sembrerebbe, da un capo all'altro. La sua attenzione non è volta verso gli scorci che Parigi gli offre, non si lascia prendere dall'atmosfera, da quella fantasmagoria tipica della metropoli cui accenna Benjamin. E' troppo occupato a perseguire i suoi disegni e le sue sole annotazioni riguardano la folla di uomini nei boulevards, di carrozze dirette al Bois.

La Parigi di *Fort comme la mort* (1889) è più artificiale in accordo con l'ambiente altolocato e chiuso su se stesso che ne è il protagonista. Si snoda attorno al Boulevard Malesherbes, strada elegante di recente costruzione, alla Madeleine, la chiesa alla moda, al Parc Monceau anch'esso allestito da poco, che sembra essere la proiezione dell'ambiente rappresentato nel romanzo:

C'est l'endroit artificiel et charmant où les gens de ville vont contempler des fleurs élevées en des serres, et admirer, comme on admire au théâtre le spectacle de la vie, cette aimable représentation que donne, en plein Paris, la belle nature.⁸

Eppure il protagonista, il pittore Bertin, incarna la figura del *flâneur*, guarda la città con occhi d'artista, attento ai dettagli, alle atmosfere almeno sino a quando la certezza del fallimento della propria vita non gliela farà sentire estranea e nemica, sino a quando la sua ultima, disperata *flânerie* non lo condurrà alla morte.⁹

Nei numerosi racconti ambientati nella capitale la percezione della città da parte di Maupassant si esplicita meglio che nei romanzi e non solo perché lo scrittore nella forma breve è costretto a scegliere, a delimitare gli ambienti e i luoghi, a concentrare. Egli descrive la vita monotona e spenta degli impiegati, quella minata dalla noia dei ceti altolocati, dà sfogo alla sua misoginia nei confronti delle *Parisiennes*¹⁰, ma tutto avviene nell'angusto spazio dei nuovi quartieri. La città diventa soffocante nelle calde giornate d'estate, ma altrettanto soffocanti possono essere le serate d'inverno segnate dal gelo e dall'umidità che inducono allo scoramento, all'angoscia. Su Parigi grava il soffio possente della metropoli, assordante e miasmatico, domina, come l'autore ha sottolineato in *Fort comme la mort*, "... un jour brumeux et vague qui éclaire à peine, qui laisse deviner autant que voir, où l'on peut montrer ce qui plaît et cacher ce qu'on veut".¹¹

Poche le allusioni alla primavera, tanto frequenti, invece, nei racconti dedicati alla campagna, dove gli individui sembrano ritrovare un po' di serenità. La sola veramente degna di nota si trova in un racconto significativamente intitolato *Souvenir*, ricordo di una giovinezza inesperta della vita

Le ciel tout bleu s'étalait sur la ville, plein de soleil et d'hirondelles [...], Paris s'éveillait, joyeux dans la chaleur et la lumière[...] une gaieté courait la rue, éclairait les visages, mettait un rire partout comme un contentement mystérieux des êtres et des choses sous le clair soleil levant¹².

La Parigi di Maupassant, popolata da folle brulicanti, genera un senso di estraneità, di isolamento che lo scrittore esplicita al meglio nei suoi racconti fantastici¹³. E' di notte che la città rivela il suo

⁸ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, Paris, Gallimard, 1983, p. 113.

⁹ Così si esprime Bertin : "Autrefois, et même pendant les mois derniers, j'aimais beaucoup m'en aller tout seul par les rues en flânant, distrait par les gens et les choses, goûtant la joie de voir et le plaisir de battre le pavé d'un pied joyeux. J'allais devant moi, sans savoir où, pour marcher, pour respirer, pour rêvasser". *Ibidem*, p. 148.

Bertin, in realtà, è un'eccezione nel mondo romanzesco di Maupassant dove i personaggi raramente passeggiano, dove, anzi, passeggiare può esser fatale. Si vedano a questo proposito *Promenade* e *Rendez-vous*.

¹⁰ In questa "fin-de-siècle", infatti, si fa strada e si impone con forza il mito della donna parigina, elegante, disinvolta, indipendente, capace di trovarsi a suo agio in società. L'Esposizione Universale del 1900 consacra questo mito con la raffigurazione monumentale della "Parisienne" che troneggia all'ingresso principale.

¹¹ Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, cit., p. 190.

¹² Guy de Maupassant, *Souvenir*, in *Contes parisiens*, Paris, Livres de Poche, 2004, pp. 593-602, p. 594.

¹³ Come è noto, Maupassant è tra i più efficaci autori di racconti fantastici di fine secolo. La bibliografia al riguardo è ricchissima. Per un primo approccio rimandiamo a Marie-Claire Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Minard, 1977; *Maupassant et l'écriture*, Paris, Nathan, 1993.

fondo malefico, cambia volto, diventa essa stessa il luogo dell'angoscia, il tramite della morte. Anche i racconti fantastici dello scrittore ruotano attorno agli Champs Elysées che, tuttavia, appaiono irriconoscibili, trasformati dal buio, dalla nebbia, dalla pioggia fine. Essi comunicano un senso di solitudine angosciosa. *La Nuit*, uno degli ultimi racconti dello scrittore, è esemplare. Qui la città stessa diventa lo scenario del fenomeno fantastico, una città che il protagonista sul far della sera percorre gioiosamente, ma che col passare delle ore diventa ostile, buia, muta. Gli Champs Elysées sono deserti, deserta rue Royale, deserta Place de la Bastille, Montmartre, persino le Halles "...étaient désertes, sans un bruit, sans un mouvement, sans une voiture, sans un homme, sans une botte de légumes ou de fleurs. – Elles étaient vides, immobiles abandonnées, mortes !" ¹⁴

Nell'immensa solitudine, nello sconfinato silenzio, nel buio sempre più fitto, il protagonista sente scendere su di lui l'alito della morte.

In *Lui*, *Suicides*, *Garçon*, *un bock* e soprattutto in *La Nuit*, per citare solo alcuni dei più noti racconti fantastici maupassantiani, la città, percorsa disperatamente e inutilmente alla ricerca di un volto amico, sembra vampirizzare l'individuo, dargli la consapevolezza della propria inutilità, della propria solitudine, ottunderne la volontà, possederlo come, anche se in un altro contesto, l'essere inconoscibile, lo Horla venuto da altri mondi per asservire la razza umana.

La soluzione è fuggire, come sostiene Maupassant all'inizio de *La Vie errante*, il suo ultimo *carnet de voyage*, fuggire dalla modernità incarnata dall'Esposizione Universale del 1889 e dal suo simbolo onnipresente, la Tour Eiffel, fuggire verso un Oriente sereno e incontaminato dal progresso.

In questo senso Maupassant appartiene pienamente all'esprit fin-de-siècle, anche se trascrive le sue impressioni e le sue visioni in un registro realista. Il Decadentismo, infatti, tende a fuggire la città, a chiudersi entro interni raffinati. E' quanto succede in *A Rebours* (1884), ma anche nel volume che chiude questa stagione, *M. de Phocas* (1901), romanzi che tuttavia restano impregnati di una certa atmosfera parigina percepita, però, come qualcosa di insano, di crudele, di alienante, se non addirittura di putrescente, dove l'io non può che disperdersi, essere annullato, dove il disgusto della realtà si consola nella bellezza dell'artificio.

Le evocazioni di Parigi, frequenti nei testi maupassantiani, sono sostituite da cenni brevi che alludono, come nel romanzo di Camille Mauclair *Le Soleil des morts*, alla "ville énorme", al colosso dal soffio possente o come avviene in *Albert* di Louis Dumur, alla folla brulicante, ad una Parigi sommersa dal fango, immersa nella buia umidità delle notti d'inverno, capace di trasmettere solo immagini di morte e corruzione ¹⁵.

Parigi, capitale del XIX secolo è percepita come un luogo inquietante, sede di una civiltà marcescente, estenuata, da cui è necessario fuggire se si vuole sopravvivere: è l'esperienza di Des Esseintes in *A Rebours*, ma anche quella, reale, di Lorrain, che per motivi di salute nel 1900 si trasferisce a Cannes. Essa diventa una città disumana, incomprensibile e proprio per questo misteriosa, capace di emanare malefiche pulsioni. Jean Lorrain, il più decadente tra gli scrittori dell'epoca, riprende ed amplifica i temi sperimentati in questo senso da Maupassant nel suo fantastico "cittadino". Come Maupassant è convinto che Parigi nasconda un lato misterioso e malefico, celi misteriosi poteri. Nella sua opera descrive la Parigi dello spleen, del fango, della disperazione, dell'inutile ricerca di una distrazione, della incomunicabilità:

¹⁴ Guy de Maupassant, *La Nuit*, in *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, pp. 471-472.

Come nota giustamente M.-Cl. Bancquart, già il viaggio a Parigi compiuto dal protagonista di *Le Horla* (1887), o meglio la sua fuga, presenta degli elementi destabilizzanti. A Parigi, infatti, egli è testimone di un esperimento di ipnosi che percepisce come negazione della volontà di un individuo, suo annullamento.

¹⁵ Oggi quasi dimenticati, sia Mauclair che Dumur furono molto noti negli ambienti letterari fine secolo. Ambedue vicini al gruppo che si raccoglieva attorno alla rivista simbolista *Mercur de France*, fondata nel 1890, ne condivisero la poetica. Il romanzo di Mauclair si inserisce a pieno titolo nella annosa dialettica che oppone la città alla campagna. Il personaggio centrale è una proiezione di Mallarmé, l'ambiente descritto quello letterario.

Il volume di Dumur, molto celebrato all'epoca, è una sorta di ironico romanzo di formazione del giovane provinciale Albert che, giunto a Parigi, vi trova solo aridità e corruzione. I due volumi sono accomunati da una stessa visione lugubre e profondamente negativa della città.

Dehors c'était la pluie, les flaques de boue et la détresse des bec de gaz clignotant dans la brume, les trottoirs luisants et la fuite hargneuse des passants guettés par les filles à l'angle des trottoirs¹⁶

E ancora:

La pluie ruisselle, les arbres des avenues se dressent, lamentables, sur un ciel en colle de pâte ; dans des flaques d'eau noire, c'est l'horreur des stations de fiacres et la bousculade des parasols, c'est le Paris de boue et du spleen de novembre.¹⁷

La Parigi di Lorrain è “embrumée et triste, fiévreuse, affairée et indifférente”¹⁸ ; tutto induce all’“écœurement” e all’“ennui”. La perversione e il crimine sono in agguato dappertutto.

Questa atmosfera fa da sfondo a tutta l'opera di Lorrain che della Parigi fine secolo è stato forse il miglior conoscitore, come dimostrano le sue innumerevoli cronache. Essa diventa il substrato stesso della parte più originale della sua opera, i racconti fantastici, dove è proprio la capitale a trasformarsi e a rivelare il suo aspetto più sinistro:

In *Lanterne magique*, un racconto inserito nella sua raccolta più nota ed efficace, *Histoires de masques*, Lorrain afferma:

jamais le Fantastique n'a fleuri, sinistre et terrifiant, comme dans la vie moderne! Mais nous marchons en pleine sorcellerie, le Fantastique nous entoure; pis, il nous envahit, nous étouffe et nous obsède....¹⁹.

Lorrain sottolinea ed esalta il carattere equivoco di alcune vie parigine, del faubourg Saint-Germain (che all'epoca è considerato fuori mano dal momento che la *rive droite* detiene il primato dell'eleganza) “lugubramente deserto, sinistro”, ma anche di strade più frequentate, il Boulevard des Italiens, place de l'Opéra, dove domina quello che Lorrain definisce con un certo disprezzo, il monumento Garnier, animati, una sera di carnevale, dalle maschere²⁰. La maschera, infatti, impersona per Lorrain il simbolo stesso dell'inquietante mistero, nel quale sono inestricabilmente legati paura e cupidigia, lussuria e spavento. Per Lorrain a Parigi tutto è maschera, non solo quella di cartapesta che nasconde il volto di una folla senza nome durante i rumorosi carnevali. Spesso anche il volto umano può diventare maschera quando nasconde, dietro un'apparente bonomia e rispettabilità, istinti feroci. Le banlieues parigine ne sono ricolme, come dimostra, tra inquietanti echi baudelairiani e richiami alle arti decorative del tempo, *Les Trous du masque*, dove i lunghi domini neri trasformano gli individui in pipistrelli e la maschera non nasconde un volto, ma il nulla. Lo sfondo su cui si manifesta il fenomeno è, ancora una volta, il buio intenso della notte, l'umidità che sembra emanare dalle strade stesse, la nebbia che avvolge la città e rende indecifrabili luoghi e persone. Lorrain è maestro nel creare un'atmosfera di attesa e allo stesso tempo di inquietudine predisponendo il lettore all'incontro il fenomeno. Egli riesce a dare un'immagine estraniata della città, a descrivere la metropoli in un registro irrealista in cui i luoghi stessi diventano gravidi di mistero.

Se il fantastico maupassantiano poggia su un fondo introspettivo che rivela le debolezze dell'individuo e la sua fragilità, quello di Lorrain, noto eteromane, è decisamente allucinatorio. Tra

¹⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, p. 155.

¹⁷ *Ibidem*, p. 144.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Jean Lorrain, *Lanterne magique*, in *Histoires de masques*, Saint-Cyr sur- Loire, Pirot, 1987, p. 40.

²⁰ La maschera è un topos significativo dell'immaginario decadente, simbolo di quella dicotomia essere-apparire che ossessiona tutta l'arte di questo periodo. In Lorrain essa acquista una valenza particolarmente intensa, quasi metafisica. Su questo aspetto si veda Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent*, Paris, PUF, 1978; Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 2000, voll.2.

questi due registri, tuttavia, si rivela la drammatica situazione dell'individuo nella città moderna. Nell'immensità della grande capitale, tra simboli che glorificano una modernità che egli rifiuta (Torre Eiffel, viadotto di Auteuil), in una città che ha perso la sua intimità ed il suo centro, l'individuo si scopre solo e disorientato, percepisce lo spazio intorno a sé privo di asse, abitato da folle senza nome e senza sguardo. La città diventa estranea, un agglomerato nel quale è facile perdersi, fisicamente e moralmente, essere privati dell'unico bene, la propria individualità. E' il fantastico, espresso proprio da questa realtà, da questa modernità rifiutata da un mondo "fin de siècle" e "fin de race" (i due termini appaiono spesso accoppiati nei testi decadenti) a dipingere nei toni più cupi, ma forse anche più veri, il malessere dell'uomo moderno.

La città è diventata, per usare un termine utilizzato ampiamente a partire dalla pubblicazione dei *Contes cruels* di Villiers de l'Isle-Adam, uno "spazio crudele" che esprime ed amplifica le problematiche individuali, popolato delle ansie e dei fantasmi di una fine secolo incapace di trovare soluzioni al suo male di vivere. La metropoli haussmaniana, indecifrabile, priva di storia, diventa sconosciuta e inconoscibile e, come lo Horla, non può che annullare l'individuo.