

Black Dossier n. 3

À vau-l’eau, Croquis parisiens, Un dilemme
Joris-Karl Huysmans

La città, l'uomo e la crudeltà del quotidiano

T. ADRIAN VOSS

Sommario

Introduzione....3
1 - La Parigi che il progresso aveva dimenticato....5
2 – La città osservata dal basso....9
3 – Perché la vita quotidiana diventa insopportabile?....13
4 – Quando la legge diventa uno strumento di sopraffazione....19
5 - La rispettabilità come maschera della crudeltà....24
6 – Dal naturalismo alla decadenza....31
7 - Può esistere un noir senza delitto?....38
8 - Che cosa rimane dell'uomo moderno?....45

Introduzione

La tragedia delle cose insignificanti

Una città, tre opere, le contraddizioni nascoste della vita moderna.

Non occorre una catastrofe per sconvolgere un'esistenza. A volte basta la ripetizione.
Un pasto mediocre, una stanza fredda, una giornata trascorsa in un lavoro senza prospettive. Oppure una decisione presa in uno studio notarile, un diritto negato attraverso una disposizione di legge, una persona giudicata soltanto in base alla propria condizione sociale.
Nessuno di questi avvenimenti possiede necessariamente la spettacolarità della tragedia. Appartengono alla vita ordinaria, a quel territorio di abitudini, necessità e rapporti umani che raramente occupa il centro delle grandi narrazioni.
Eppure, proprio in questa dimensione apparentemente insignificante, Joris-Karl Huysmans individua alcune delle contraddizioni più profonde della società moderna.
La Francia della seconda metà dell'Ottocento attraversa trasformazioni straordinarie. Parigi cambia volto, i grandi boulevard modificano il paesaggio urbano, il commercio moltiplica le occasioni di consumo, gli spettacoli diventano parte integrante della vita cittadina. La società borghese consolida il proprio prestigio, mentre le istituzioni amministrative e giuridiche organizzano con crescente precisione i rapporti fra gli individui.
È un mondo che sembra muoversi continuamente in avanti.
Ma che cosa significa davvero progredire?
Una città più moderna rende necessariamente più felici i suoi abitanti? La prosperità economica produce rapporti umani più giusti? La legge, quando viene applicata correttamente, garantisce sempre che la giustizia sia rispettata?
Sono domande che attraversano, in forme differenti, le tre opere riunite in questo volume.
Negli *Schizzi parigini* (*Croquis parisiens*), Huysmans osserva la città attraverso i suoi luoghi e i suoi abitanti. Spettacoli, strade, mestieri, ambienti popolari e paesaggi degradati diventano altrettante occasioni per esplorare la distanza fra l'immagine ufficiale del progresso e le condizioni concrete dell'esistenza.
La Parigi dello scrittore non è soltanto quella dei monumenti e delle grandi trasformazioni urbanistiche. È anche la città degli odori, della fatica, degli spettacoli consumati rapidamente, dei corpi segnati dal lavoro e dei luoghi che la modernizzazione rischia di cancellare.
Huysmans osserva tutto questo con uno sguardo tutt'altro che indulgente. La sua prosa può essere ironica, feroce, perfino crudele. Ma proprio attraverso l'esasperazione dei dettagli riesce a mostrare quanto la realtà urbana sia più complessa delle immagini rassicuranti che la rappresentano.
Con *À vau-l'eau* (*Alla deriva*), pubblicato nel 1882, lo sguardo si restringe.
Dalla moltitudine cittadina passiamo all'esistenza di un solo individuo: Jean Folantin, un piccolo impiegato parigino che cerca ostinatamente di rendere sopportabile la propria vita.
Non è un eroe tragico. Non affronta un destino eccezionale. Le sue aspirazioni sono modeste: mangiare decentemente, trovare una stanza confortevole, interrompere per qualche ora la solitudine.
Ma ogni tentativo incontra una nuova delusione.
Il mondo non sembra perseguitarlo. Semplicemente, non si cura di lui.
La sua vicenda assume così un significato che supera la dimensione individuale. Folantin vive in una società ricca di possibilità, ma non riesce più a riconoscerne una che valga davvero la pena di perseguire.
La modernità gli offre servizi, merci, luoghi di divertimento e occasioni di incontro. Non gli restituisce, però, la fiducia che la vita possa diventare diversa.
In *Un Dilemme* (*Un dilemma*), la prospettiva cambia ancora.
Al centro non troviamo più soltanto l'insoddisfazione di un individuo, ma un rapporto profondamente diseguale fra persone che occupano posizioni differenti nella società.
Da una parte, un ambiente borghese nel quale il patrimonio, il prestigio professionale e la rispettabilità costituiscono valori fondamentali. Dall'altra, una giovane donna la cui vulnerabilità economica e personale rende particolarmente difficile difendere i propri interessi.
Huysmans mette in scena un mondo nel quale la competenza giuridica può diventare uno strumento di sopraffazione e la correttezza delle forme può convivere con l'estrema indifferenza morale.
La crudeltà non ha necessariamente bisogno della violenza fisica.
Può manifestarsi attraverso documenti, calcoli, procedure e decisioni prese da uomini che continuano a considerarsi perfettamente rispettabili.

È forse questo il punto più inquietante del racconto: la possibilità che un comportamento profondamente ingiusto trovi protezione proprio nell'ordine sociale che dovrebbe garantire la convivenza.
Le tre opere non costituiscono un unico progetto narrativo concepito fin dall'inizio come tale. Furono pubblicate separatamente, in momenti diversi, e possiedono caratteristiche letterarie differenti.
Gli *Schizzi parigini* appartengono alla forma breve della prosa descrittiva; *À vau-l'eau* costruisce il ritratto psicologico di un'esistenza frustrata; *Un Dilemme* utilizza gli strumenti della satira sociale per indagare il rapporto fra denaro, legge e responsabilità.
Eppure, accostandole, emerge una sorprendente continuità.
La città, l'individuo e il potere diventano tre prospettive attraverso le quali osservare la medesima contraddizione: **una società può progredire materialmente senza diventare necessariamente più attenta alla dignità e ai bisogni delle persone che la compongono.**
È questa la prospettiva dalla quale nasce THE BLACK DOSSIER.
La definizione *noir* non viene utilizzata per attribuire retroattivamente a Huysmans l'appartenenza a un genere letterario che, nel significato contemporaneo, si sarebbe sviluppato molto più tardi.
Indica piuttosto una sensibilità interpretativa.
Non cerchiamo necessariamente un delitto, un investigatore o un mistero da risolvere. Cerchiamo le zone d'ombra della vita ordinaria: la solitudine che si nasconde nella folla, il disagio dietro il benessere apparente, la sopraffazione protetta dalla rispettabilità, la distanza fra ciò che le istituzioni promettono e ciò che gli individui sperimentano.
Il noir, in questa prospettiva, non è soltanto una questione di atmosfere oscure.
È un modo di interrogare ciò che la normalità tende a rendere invisibile.
Huysmans ci offre uno sguardo particolarmente adatto a questa indagine. La sua scrittura nasce dall'osservazione minuziosa della realtà, ma ne esaspera i particolari fino a trasformarli in immagini di disagio, ironia e inquietudine.
Non dobbiamo, tuttavia, considerarlo un giudice infallibile della società che descrive.
La sua sensibilità è segnata dai gusti, dalle contraddizioni e dai pregiudizi del proprio tempo. Le sue rappresentazioni possono essere deformanti, le caricature eccessive, i giudizi discutibili.
È proprio per questo che le opere richiedono una lettura critica, capace di distinguere il documento storico dalla costruzione letteraria e la prospettiva dell'autore dalle interpretazioni che possiamo proporne oggi.
Il percorso che segue attraverserà la Parigi delle trasformazioni urbanistiche, i luoghi del lavoro e del divertimento, la solitudine del piccolo impiegato, le contraddizioni del diritto civile e la morale della rispettabilità borghese.
Esaminerà inoltre il rapporto di Huysmans con il naturalismo, la sua progressiva ricerca di nuove forme espressive e le ragioni per le quali queste opere possono ancora parlare al lettore contemporaneo.
Non per dimostrare che il mondo non sia cambiato.
Ma per comprendere perché alcuni interrogativi continuino a ripresentarsi, anche quando cambiano le società, le leggi e le condizioni materiali dell'esistenza.
Perché il problema non è soltanto quanto una civiltà sia capace di costruire.
È anche ciò che rischia di dimenticare mentre costruisce.
E forse la domanda più importante che queste tre opere ci lasciano è proprio questa:
quanto può diventare crudele una società senza smettere, ai propri occhi, di considerarsi civile?

1- La Parigi che il progresso aveva dimenticato

Come può una città diventare più moderna e, nello stesso tempo, rendere più difficile la vita di chi la abita?



Hippolyte Blancard, Boulevard Saint-Germain all'altezza di rue des Saints-Pères, Parigi, circa 1890. Musée Carnavalet – Histoire de Paris. Licenza CC0 1.0.

Una capitale che cambia volto

Quando Joris-Karl Huysmans pubblica *À vau-l'eau*, nel 1882, Parigi è una città che ha attraversato trasformazioni straordinarie.

Nel giro di pochi decenni, la capitale francese ha visto scomparire interi quartieri, sorgere grandi boulevard, estendersi le reti fognarie e modificarsi profondamente i sistemi di trasporto. Il progetto di modernizzazione promosso da Napoleone III e affidato al prefetto Georges-Eugène Haussmann, a partire dal 1853, ha cambiato non soltanto l'aspetto della città, ma anche il rapporto dei suoi abitanti con lo spazio urbano.[1]

L'obiettivo dichiarato era costruire una capitale più salubre, funzionale e rappresentativa della potenza francese. Le nuove arterie avrebbero favorito la circolazione delle persone e delle merci; gli acquedotti e le fognature avrebbero migliorato le condizioni igieniche; i parchi pubblici avrebbero offerto luoghi di svago a una popolazione in crescita.

Ma la modernizzazione urbana non produceva soltanto benefici.

L'apertura delle nuove strade comportava demolizioni, trasferimenti, ridefinizione dei valori immobiliari e trasformazioni nei rapporti sociali. Quartieri che avevano conservato per generazioni una propria fisionomia venivano attraversati da assi monumentali, mentre le attività commerciali si adattavano a nuove forme di consumo.

La città diventava più ordinata, ma non necessariamente più familiare.

Questa distinzione è fondamentale per comprendere il mondo di Huysmans.

La Parigi di *À vau-l'eau* non è quella osservata dall'alto, nelle rappresentazioni ufficiali del progresso. È la città percepita da chi la percorre ogni giorno, misura le distanze con la fatica del proprio corpo e giudica le trasformazioni urbane attraverso le conseguenze che hanno sulla propria esistenza.

Jean Folantin appartiene precisamente a questa categoria.

Non è un miserabile nel senso tradizionale del termine. Possiede un impiego stabile, un alloggio e un reddito che gli consente di sopravvivere senza dipendere dall'elemosina. Ma questa relativa sicurezza non gli assicura una vita soddisfacente. In realtà succede anche oggi con quella che viene comunemente dichiarata "la nuova povertà", una categoria con un impiego stabile che fatica a sopravvivere.

È collocato in una posizione intermedia: abbastanza protetto da non precipitare nell'indigenza, troppo poco agiato per accedere ai piaceri e alle comodità che la società borghese considera desiderabili.

La sua condizione mette in discussione uno dei presupposti più rassicuranti dell'Ottocento: che il progresso collettivo determini, quasi naturalmente, un miglioramento delle esistenze individuali.

L'altra faccia della Terza Repubblica

Nel 1882 la Francia vive sotto la Terza Repubblica, nata nel 1870 dopo la caduta del Secondo Impero.

La sconfitta nella guerra franco-prussiana, l'assedio di Parigi e la repressione della Comune nel 1871 hanno lasciato profonde fratture politiche e sociali. Il nuovo regime repubblicano cerca progressivamente di consolidare le proprie istituzioni, mentre la società francese continua a essere attraversata da tensioni fra classi, tradizioni politiche e modelli culturali differenti.[2]

È anche il periodo in cui la Repubblica investe nell'istruzione pubblica, nell'organizzazione amministrativa e nella costruzione di un'identità nazionale fondata su istituzioni civili.

La modernità repubblicana non coincide però con una distribuzione uniforme del benessere.

Gli impiegati, i piccoli commercianti e i lavoratori dei servizi costituiscono una componente essenziale della vita urbana, ma non partecipano necessariamente ai vantaggi economici delle classi più agiate.

Proprio questa zona intermedia della società interessa Huysmans.

Il romanzo non racconta la miseria estrema, né la grande prosperità. Esplora invece un'esistenza nella quale le necessità materiali sono soddisfatte soltanto in misura insufficiente, e ogni desiderio di miglioramento incontra un limite.

Per Folantin, il denaro non è semplicemente una quantità disponibile. È la misura concreta della distanza che lo separa dalle possibilità offerte dalla città.

Può entrare in un ristorante, ma non sempre mangiarvi decentemente. Può frequentare spettacoli, ma difficilmente ricavarne un piacere autentico. Può arredare la propria stanza, ma non trasformarla in una casa abitata da relazioni umane significative.

La sua è una povertà relativa, fatta di confronti continui fra ciò che appare possibile e ciò che rimane, nella pratica, irraggiungibile.

Ed è forse proprio questa distanza a renderla tanto corrosiva.

Il piccolo impiegato e la promessa del merito

Nell'immaginario borghese ottocentesco, l'impiego amministrativo rappresenta una conquista sociale.

Uno stipendio regolare, un posto riconosciuto, mansioni definite e una carriera teoricamente percorribile sembrano offrire una sicurezza sconosciuta a molte altre professioni.

L'ufficio promette stabilità.

Ma che cosa accade quando la stabilità si trasforma in immobilità?
Il lavoro di Folantin è caratterizzato dalla ripetizione, dalla subordinazione e dalla mancanza di prospettive. La sua esistenza professionale non si sviluppa: si prolunga.
Le giornate vengono consumate in compiti che richiedono attenzione, ma non restituiscono alcuna soddisfazione intellettuale. L'esperienza accumulata non garantisce riconoscimento. L'anzianità non produce necessariamente avanzamento.
Nel romanzo emerge inoltre un problema centrale per la cultura amministrativa del tempo: il contrasto fra l'ideale del merito e il peso delle protezioni personali.[3]
Folantin comprende che l'impegno individuale può essere insufficiente quando le carriere dipendono da relazioni e influenze.
Il suo disincanto non deriva quindi soltanto dalla monotonia del lavoro. Nasce anche dalla scoperta che le regole dichiarate dell'organizzazione sociale non coincidono sempre con quelle effettivamente operanti.
È una contraddizione che oltrepassa la sua vicenda personale.
La burocrazia moderna pretende di fondarsi su procedure impersonali e criteri ordinati. Ma gli individui che la abitano possono sperimentarla come un sistema di dipendenze, gerarchie e ingiustizie difficilmente contestabili.
Huysmans non costruisce un trattato sull'amministrazione pubblica. Fa qualcosa di letterariamente più incisivo: mostra ciò che una vita lavorativa priva di prospettive può produrre nell'interiorità di un individuo.
Folantin non diventa un ribelle.
Progressivamente, smette di credere che ribellarsi possa servire.

Il labirinto dei piccoli ristoranti

Uno degli aspetti più originali di *À vau-l'eau* è l'importanza assunta dal cibo.
La ricerca di un pasto soddisfacente occupa una parte considerevole dell'esistenza del protagonista. Ristoranti, trattorie, tavole comuni e locali economici formano una geografia parallela a quella dei monumenti e dei grandi boulevard.
Non si tratta di un semplice espediente comico.
Nella Parigi dell'Ottocento, l'espansione delle attività commerciali e la crescente presenza di lavoratori urbani favoriscono lo sviluppo di forme di ristorazione accessibili a chi non dispone di una cucina domestica organizzata.
I *bouillons*, comparsi a metà secolo e successivamente diffusisi, rispondono proprio all'esigenza di offrire pasti caldi a prezzi relativamente contenuti.[4]
La loro esistenza testimonia una trasformazione importante: il nutrimento quotidiano diventa sempre più frequentemente un servizio acquistato sul mercato.
Per il lavoratore celibe, questa possibilità rappresenta una forma di autonomia.
Ma introduce anche una dipendenza.
La qualità della cena, l'attenzione del personale, la pulizia delle stoviglie, la temperatura della sala e perfino il tempo necessario per essere serviti dipendono da persone sulle quali il cliente esercita un controllo limitato.
Folantin cerca nel ristorante qualcosa di più della semplice nutrizione. Cerca un momento di sollievo, forse persino una forma minima di considerazione.
Ogni delusione alimentare assume così un significato sproporzionato rispetto alla sua apparente banalità.
Il pasto dovrebbe interrompere la fatica della giornata. Diventa invece una nuova occasione di frustrazione.
Si produce un paradosso profondamente moderno: una società capace di organizzare servizi per soddisfare bisogni individuali non è necessariamente capace di offrire esperienze umanamente soddisfacenti.
Il problema non è soltanto che il cibo sia cattivo.
È che il protagonista non riesce più a trovare, neppure nei piaceri elementari, una compensazione alla fatica di vivere.

Il quartiere come memoria perduta

La relazione di Folantin con Parigi non è soltanto economica. È anche affettiva.
Le strade che percorre conservano tracce della sua giovinezza, delle abitudini passate e di un mondo nel quale gli sembrava ancora possibile desiderare qualcosa.
Ma quella geografia personale viene progressivamente alterata.
Il quartiere cambia. Le botteghe scompaiono o si trasformano. Le nuove attività commerciali modificano l'aspetto delle strade. I luoghi familiari cessano di essere riconoscibili.
Di fronte a queste trasformazioni, Folantin non manifesta una nostalgia eroica per un passato idealizzato. Il suo rimpianto è più modesto, quasi domestico.
Vorrebbe ritrovare un luogo nel quale sentirsi a proprio agio.
La modernizzazione della città produce, nella sua percezione, una particolare forma di estraneità: egli continua ad abitare luoghi conosciuti, ma non riesce più a riconoscervi un ambiente al quale appartenere.

La città non lo espelle fisicamente.
Lo rende estraneo restando intorno a lui.
Questa esperienza consente di avvicinare il romanzo a una più ampia riflessione ottocentesca sulla modernità urbana.
In Baudelaire, la grande città è insieme luogo di fascinazione, perdita, movimento e instabilità. La folla può offrire al poeta una molteplicità di esperienze, ma anche rivelare la fragilità delle identità individuali.[5]
In Huysmans il movimento sembra aver perduto gran parte del proprio fascino.
Folantin cammina, osserva, cambia strada, cerca nuovi locali. Tuttavia, i suoi spostamenti non si trasformano in autentiche scoperte.
La mobilità fisica convive con una profonda immobilità esistenziale.[6]
È possibile attraversare un'intera città senza riuscire a uscire dalla propria vita.

Una città moderna, un'esistenza senza futuro

Il contrasto più significativo del romanzo può essere individuato proprio qui.
Parigi cambia continuamente. Folantin, invece, sembra incapace di cambiare.
La città inaugura nuove strade, modifica i propri commerci, riorganizza gli spazi pubblici e moltiplica le occasioni di consumo. Il protagonista ripete le stesse esperienze, incontra delusioni simili e torna progressivamente alle abitudini che aveva tentato di abbandonare.
Il tempo storico avanza.
Il tempo individuale sembra girare in cerchio.
Questa opposizione impedisce di leggere *À vau-l'eau* come una semplice lamentazione contro la vita moderna.
Huysmans mostra una contraddizione più profonda: il progresso tecnico e materiale può accrescere le possibilità disponibili senza modificare la capacità di un individuo di attribuire loro un significato.
Il mondo può offrire più servizi, più strade, più locali, più oggetti.
Ma nessuna di queste disponibilità garantisce che la vita diventi desiderabile.
Folantin vive in una città che sembra promettere continuamente qualcosa, senza mantenere mai, ai suoi occhi, quella promessa.
E il suo fallimento non può essere spiegato soltanto con l'insufficienza dei mezzi economici.
Vi contribuiscono il carattere, la memoria, le aspettative, la fragilità fisica, la difficoltà delle relazioni e quella disposizione pessimistica che trasforma ogni esperienza deludente in una conferma dell'inutilità di tentare ancora.
La città, in altre parole, non è l'unica responsabile della sua infelicità.
Ma è il luogo nel quale questa infelicità prende forma, si ripete e diventa visibile.

La domanda che rimane

Che cosa significa, allora, abitare una città moderna?
È sufficiente avere un posto di lavoro, un tetto, un reddito e la possibilità di acquistare i beni necessari per potersi considerare partecipe del progresso?
Oppure la qualità di un'esistenza dipende anche da qualcosa che nessuna organizzazione materiale può garantire: la possibilità di riconoscersi nel proprio ambiente, stabilire relazioni significative e immaginare un futuro diverso dal presente?
La Parigi di Huysmans non offre una risposta.
Mostra un uomo che attraversa una società in movimento senza riuscire a seguirne la direzione.
Ed è proprio questo il significato più inquietante della sua deriva: non essere abbandonato dalla civiltà, ma ritrovarsi soli nel cuore stesso delle sue conquiste.

Note

1. La trasformazione haussmanniana. Georges-Eugène Haussmann fu nominato prefetto della Senna nel 1853. Gli interventi promossi sotto Napoleone III trasformarono viabilità, reti idriche e tessuto urbano; l'impatto sociale fu diseguale. Si vedano le collezioni e le schede storiche del Musée Carnavalet e del Musée d'Orsay.

2. La Terza Repubblica. La Repubblica fu proclamata nel settembre 1870; nel 1871 Parigi visse la Comune e la sua sanguinosa repressione. Il collegamento con il senso di estraneità di Folantin è una lettura del dossier, non una causalità esplicita enunciata da Huysmans.

3. La condizione degli impiegati. La rappresentazione della carriera amministrativa di Folantin appartiene al racconto À vau-l'eau (1882). La contrapposizione fra merito e protezioni va intesa nel quadro narrativo del personaggio, non come descrizione statistica dell'intera amministrazione francese.

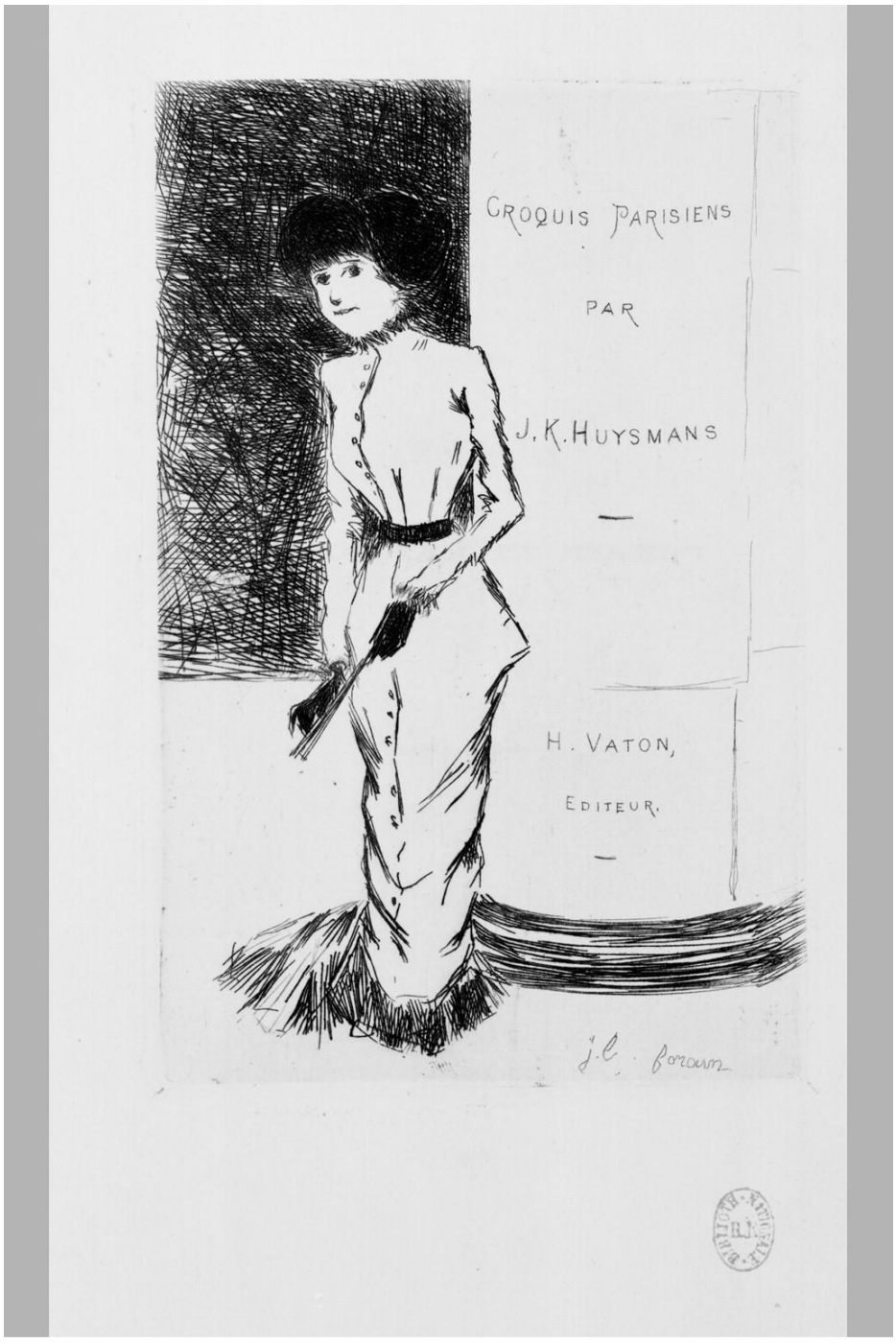
4. I bouillons parigini. I bouillons si svilupparono nella seconda metà dell'Ottocento come ristorazione urbana relativamente economica. La loro funzione nel capitolo è contestuale: il romanzo rappresenta diversi tipi di locali e non un censimento della ristorazione del tempo.

5. Baudelaire e la città. Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal (1857; edizione ampliata 1861) e Le Spleen de Paris (pubblicazione postuma in volume, 1869). Il confronto con Folantin è interpretativo e non dimostra un riferimento puntuale di Huysmans a singoli versi.

6. La modernità come esperienza. L'opposizione fra movimento urbano e immobilità esistenziale è una categoria critica utilizzata nel dossier per leggere À vau-l'eau, non una teoria dichiarata dall'autore.

2 – La città osservata dal basso

La città non è soltanto ciò che mostra



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jean-Louis Forain, frontespizio illustrato di Croquis parisiens di Joris-Karl Huysmans, Parigi, H. Vaton, 1880. Bibliothèque nationale de France. Pubblico dominio.

Nella seconda metà dell'Ottocento, Parigi diventa uno dei grandi laboratori della modernità europea.
La capitale francese offre agli artisti una materia apparentemente inesauribile: le folle dei boulevard, i teatri, i caffè, le stazioni, i mercati e le strade dei quartieri popolari.
Ma che cosa significa rappresentare una città?

Si possono descrivere i suoi edifici, celebrarne i monumenti, registrare le trasformazioni architettoniche e raccontare gli avvenimenti che ne scandiscono la storia. Oppure si può cercare qualcosa di meno appariscente: le esistenze che si consumano negli spazi marginali, i gesti ripetuti, gli odori, le voci, i mestieri, le forme di sofferenza che raramente entrano nelle rappresentazioni ufficiali.
È questa seconda strada che Huysmans percorre nei *Croquis parisiens*.[1]
Il termine francese *croquis* appartiene anzitutto al linguaggio del disegno. Indica uno schizzo, uno studio rapido, capace di cogliere un soggetto attraverso pochi tratti caratteristici.
Trasferito alla letteratura, suggerisce una forma di scrittura concentrata, nella quale la descrizione rinuncia alla costruzione di una vicenda estesa per fissare un'impressione, una figura o un ambiente.
Tuttavia, gli schizzi di Huysmans sono tutt'altro che osservazioni spontanee e innocenti.
La loro apparente immediatezza nasconde una costruzione stilistica elaborata. Ogni dettaglio viene selezionato, deformato, intensificato. La descrizione non si limita a riprodurre la realtà: la sottopone a un'interpretazione.
La città diventa così un insieme di superfici da interrogare.
Dietro l'eleganza può nascondersi la volgarità. Dietro lo spettacolo, il commercio. Dietro la vivacità delle strade, la fatica di chi lavora. Dietro un paesaggio apparentemente degradato, una bellezza sconosciuta ai criteri estetici dominanti.
Huysmans non cerca necessariamente ciò che è rappresentativo di Parigi.
Cerca ciò che ne rivela le contraddizioni.

Il teatro della modernità: le Folies-Bergère

Uno degli schizzi più significativi della raccolta è dedicato alle Folies-Bergère del 1879.[2]
Il celebre locale parigino costituisce un luogo privilegiato per osservare il rapporto fra spettacolo, desiderio e consumo.
Il pubblico vi si raccoglie per assistere a esibizioni musicali, danze e numeri acrobatici. Ma il programma artistico è soltanto una parte dell'esperienza. Contano altrettanto le persone presenti, il movimento della folla, gli abiti, le conversazioni, la possibilità di vedere e di essere visti.
Il locale funziona come una rappresentazione della società urbana.
La distinzione fra spettatori e spettacolo diventa incerta: chi osserva è continuamente esposto allo sguardo altrui.
Huysmans registra questa ambiguità attraverso una descrizione ricca di contrasti. La bellezza convive con il cattivo gusto; l'eccitazione collettiva con la stanchezza; la promessa del piacere con la ripetizione meccanica dei numeri.
La modernità spettacolare non appare come una dimensione di libertà illimitata.
È anche una macchina organizzata per produrre attenzione e desiderio.
In questo ambiente, persino l'esibizione più sorprendente tende a trasformarsi in una merce destinata al consumo immediato.
Il pubblico applaude, si entusiasma, si distrae e attende un nuovo numero.
Il piacere ha bisogno di essere continuamente rinnovato.
La descrizione di Huysmans anticipa, sul piano dell'esperienza sensibile, una questione che diventerà centrale nella riflessione culturale del Novecento: il rapporto fra intrattenimento, ripetizione e assuefazione.
Occorre però evitare un equivoco. Huysmans non elabora una teoria contemporanea della società dello spettacolo.
Ciò che offre è una rappresentazione letteraria nella quale possiamo riconoscere alcuni problemi che le generazioni successive svilupperanno in forme diverse.
Le Folies-Bergère sono dunque molto più di un locale alla moda.
Sono un osservatorio della modernità.

Le donne, il lavoro e il prezzo della sopravvivenza

Abbandonando gli spettacoli, Huysmans rivolge l'attenzione a figure che appartengono a un'altra Parigi.
Nei testi dedicati ai tipi urbani emergono persone che vivono del proprio lavoro, spesso in condizioni dure e precarie.
La lavandaia costituisce uno degli esempi più significativi.[3]
La sua attività appartiene a quella vasta economia del lavoro femminile che sostiene la vita quotidiana della città senza ricevere necessariamente riconoscimento sociale.
Biancheria pulita, abiti stirati, tessuti ordinati: il risultato finale appare nelle case borghesi come una componente naturale del comfort domestico.
Ma dietro quell'ordine si nascondono fatica fisica, esposizione al freddo e all'umidità, orari gravosi e compensi incerti.
Huysmans rovescia la prospettiva.
Non osserva la biancheria immacolata, ma i corpi che la rendono possibile.

La sua attenzione alla fisiologia del lavoro è uno degli elementi che lo collegano alla sensibilità naturalista. La condizione sociale non viene descritta attraverso categorie astratte, bensì mediante le conseguenze materiali che produce sugli individui.
Anche il venditore di castagne appartiene a questa geografia della sopravvivenza.
Il suo piccolo commercio si svolge esposto al vento, alla pioggia e al freddo. Il fuoco che riscalda le castagne è nello stesso tempo strumento di lavoro e fragile difesa dalle intemperie.
Queste figure permettono di osservare una distinzione fondamentale.
Per una parte della popolazione, la città è lo spazio del divertimento e del consumo. Per un'altra, è il luogo di una fatica necessaria a rendere possibile la vita collettiva.
Le due realtà non sono separate.
Si incontrano continuamente, ma non dispongono delle stesse risorse né delle medesime possibilità.
La modernità urbana si fonda anche su questa asimmetria.

La Bièvre: quando la bellezza nasce dalla ferita

Fra i paesaggi descritti da Huysmans, quello della Bièvre possiede un'importanza particolare.[4]
Questo piccolo corso d'acqua, affluente della Senna, attraversava zone di Parigi caratterizzate dalla presenza di attività artigianali e industriali. Le sue acque furono progressivamente compromesse dagli scarichi delle lavorazioni.
Per uno sguardo orientato esclusivamente alla salubrità e all'ordine urbano, un simile ambiente rappresentava un problema da correggere.
Per Huysmans diventa invece un oggetto di contemplazione.
La sua attenzione si concentra proprio sugli aspetti che la cultura del progresso tende a considerare difetti: le acque sporche, le rive malandate, gli edifici consumati, la vegetazione che sopravvive in condizioni difficili.
Non significa che lo scrittore celebri l'inquinamento o la miseria.
Significa che il suo criterio estetico non coincide con quello della città ufficiale.
Un paesaggio può essere brutto secondo i canoni convenzionali e tuttavia suscitare un'emozione profonda.
Anzi, è proprio il suo stato di abbandono a conferirgli una particolare intensità.
La Bièvre appare come un luogo nel quale la modernizzazione non ha ancora cancellato completamente le tracce della vita precedente.
Ma tale permanenza è precaria.
Le trasformazioni urbane minacciano di eliminare non soltanto condizioni materiali degradate, ma anche forme, colori, memorie e paesaggi che possiedono una loro identità.
Si manifesta qui una tensione difficile da risolvere.
Il miglioramento delle condizioni igieniche e ambientali può essere necessario; nello stesso tempo, la cancellazione indiscriminata degli ambienti storici può impoverire la memoria della città.
Huysmans non offre una soluzione urbanistica.
Rende percepibile ciò che rischia di scomparire.
Il paesaggio degradato diventa così un archivio involontario della storia sociale.

Vedere non significa comprendere tutto[5]

Sarebbe però semplicistico trasformare Huysmans in un osservatore socialmente neutrale o in un difensore sistematico degli esclusi.
Il suo sguardo è spesso impietoso.
La deformazione grottesca dei corpi, l'insistenza sugli odori sgradevoli, le immagini di decadenza fisica e le descrizioni sprezzanti appartengono pienamente alla sua scrittura.
In alcuni casi, l'osservazione sociale convive con giudizi, stereotipi e crudeltà verbali che riflettono la sensibilità e i pregiudizi dell'epoca.
Questo aspetto non deve essere nascosto.
La forza letteraria dei *Croquis parisiens* nasce anche da una tensione fra curiosità e repulsione, attrazione e disgusto, partecipazione e distanza.
Huysmans può riconoscere la sofferenza di una persona senza rinunciare a descriverla in modo spietato.
Può cogliere la bellezza di un ambiente marginale e contemporaneamente rappresentarne gli abitanti attraverso immagini caricaturali.
L'osservatore, dunque, non è invisibile.
Ogni schizzo ci parla tanto della città quanto dell'uomo che la guarda.
Questa consapevolezza è indispensabile per una lettura critica contemporanea.
Non dobbiamo confondere la straordinaria precisione sensoriale di Huysmans con un'assoluta oggettività documentaria.
La sua Parigi è una costruzione letteraria, anche quando nasce da luoghi reali.

Dallo schizzo alla visione

La raccolta non si esaurisce nell'osservazione di mestieri, spettacoli e paesaggi.
Nei testi più sperimentali, il linguaggio descrittivo tende a liberarsi dalla necessità di rappresentare un ambiente riconoscibile.
La sensazione prende il sopravvento sulla narrazione.
Un odore può diventare il centro di una composizione. Un oggetto quotidiano può trasformarsi in una presenza ossessiva. Un'impressione può svilupparsi attraverso associazioni impreviste, fino ad assumere la consistenza di una visione.
Nell'edizione qui considerata, testi come *Le Gousset*, *L'Obsession* e *Cauchemar* rendono particolarmente evidente questa possibilità.[6]
Il mondo esterno non scompare, ma perde la propria stabilità.
La realtà viene filtrata da una sensibilità che la intensifica, la altera e talvolta la rende inquietante.
È in questo passaggio che possiamo riconoscere una delle caratteristiche più interessanti della ricerca letteraria di Huysmans.
Lo scrittore parte da una concezione della descrizione vicina al naturalismo, ma la sua prosa sembra progressivamente insofferente ai limiti della semplice restituzione del reale.
Non gli basta mostrare un oggetto.
Vuole produrre nel lettore una sensazione.
Non gli basta registrare una scena.
Vuole costringere la lingua a esprimerne la qualità più intensa, sgradevole, ambigua o perturbante.
La precisione del dettaglio finisce così per convivere con una scrittura visionaria.
Questa tensione contribuirà a rendere possibile, negli anni successivi, il progressivo allontanamento di Huysmans dall'orizzonte naturalista.

La città come laboratorio morale

Qual è dunque l'unità profonda dei *Croquis parisiens*?
Non una trama, né un protagonista.
È uno sguardo.
La metropoli viene attraversata come un insieme di esperienze nelle quali si manifesta il rapporto problematico fra individuo e società.
I luoghi del divertimento rivelano la commercializzazione del piacere.
I mestieri popolari mostrano il costo fisico della sopravvivenza.
I paesaggi degradati suggeriscono una bellezza incompatibile con i criteri convenzionali.
Le fantasie e le visioni rivelano quanto la realtà dipenda dalla sensibilità di chi la percepisce.
A poco a poco emerge un'immagine della modernità lontana da ogni celebrazione ingenua.
La città non è soltanto uno spazio organizzato per rendere più facile la vita collettiva.
È anche il luogo nel quale i desideri vengono stimolati, le differenze sociali rese visibili e le esperienze individuali sottoposte a una pressione continua.
In questo senso, i *Croquis parisiens* costituiscono un passaggio essenziale per comprendere anche le altre due opere della raccolta.
Jean Folantin, protagonista di *À vau-l'eau*, abiterà proprio una città nella quale il piacere promesso raramente coincide con quello effettivamente sperimentato.
In *Un Dilemme*, invece, il problema si sposterà verso le relazioni di potere, la rispettabilità sociale e la capacità delle istituzioni di trasformare l'interesse privato in una decisione apparentemente legittima.
Tre prospettive differenti.
Un medesimo interrogativo.
Che cosa resta dell'individuo quando la società moderna, con i suoi commerci, le sue abitudini e le sue istituzioni, diventa il principale ambiente della sua esistenza?

La domanda che rimane

Huysmans non guarda Parigi per celebrarne la grandezza.
La guarda per scoprire ciò che la grandezza tende a nascondere.
È una città fatta di spettacoli e fatiche, di eleganza e sporcizia, di bellezza e degrado. Una città nella quale lo sviluppo materiale non cancella le contraddizioni umane, ma talvolta le rende ancora più evidenti.
Il vero soggetto dei *Croquis parisiens* non è dunque soltanto Parigi.
È l'esperienza moderna di vivere dentro una realtà che muta continuamente, mentre gli individui cercano di conservarvi una forma di identità.

Note

1. Croquis parisiens e la forma dello schizzo. J.-K. Huysmans, Croquis parisiens, Parigi, Henri Vaton, 1880; edizione ampliata nel 1886. Il termine croquis riprende il lessico del disegno; la sua applicazione alla prosa è una definizione di genere e una chiave di lettura.

2. Les Folies-Bergère en 1879. Il titolo compare nella raccolta di Huysmans. La lettura dello spettacolo come mercato delle apparenze è critica; non attribuisce all'autore concetti teorici sviluppati nel Novecento.

3. Il lavoro femminile. La figura della blanchisseuse appartiene ai tipi urbani osservati da Huysmans. Le condizioni di lavoro descritte vanno lette come rappresentazione letteraria, non come testimonianza statistica sulla totalità delle lavandaie parigine.

4. La Bièvre. Piccolo affluente della Senna, la Bièvre fu segnata dall'attività di concerie e manifatture e progressivamente coperta nel tessuto urbano. La contemplazione del paesaggio degradato in Huysmans non implica un'approvazione dell'inquinamento.

5. Lo sguardo e i pregiudizi. Le caricature e le immagini grottesche dei Croquis non possono essere impiegate come documenti sociologici neutrali: registrano anche la posizione estetica e le valutazioni dello scrittore.

6. Dal reale alla visione. Le Gousset, L'Obsession e Cauchemar sono testi della sezione più sperimentale della raccolta nell'edizione qui considerata. Il collegamento con lo sviluppo successivo della poetica di Huysmans costituisce un'interpretazione retrospettiva e forse il risultato più profondo di questa scrittura è proprio questo: mostrarci che una città può essere descritta con precisione quasi ossessiva senza diventare, per questo, completamente comprensibile. Perché ciò che Huysmans cerca non è soltanto visibile. Si nasconde nella fatica, negli odori, nella memoria, nel desiderio e nelle illusioni. Nella vita stessa che scorre sotto la superficie della metropoli.

3 – Perché la vita quotidiana diventa insopportabile?

À vau-l'eau: il cibo, la solitudine e la lenta erosione del desiderio.



Illustrazione generata con AI

La tragedia senza avvenimenti

Nella tradizione del romanzo ottocentesco, la sofferenza dei personaggi nasce frequentemente da grandi conflitti: passioni distruttive, ambizioni frustrate, matrimoni infelici, rovina economica, ingiustizie sociali.
In *À vau-l'eau*, pubblicato nel 1882, Joris-Karl Huysmans compie un'operazione differente.[1]
Il suo protagonista, Jean Folantin, non è travolto da un evento eccezionale. La sua infelicità nasce dall'accumularsi di circostanze ordinarie, così modeste da sembrare quasi indegne di diventare materia narrativa.

È un uomo di circa quarant'anni, impiegato da tempo presso un ministero parigino. Ha un reddito regolare, abita in una stanza ammobiliata, frequenta piccoli ristoranti e conduce una vita sostanzialmente priva di avvenimenti.
Non gli manca tutto. Gli manca la possibilità di trarre piacere da ciò che possiede.
Il problema è particolarmente interessante perché Huysmans non presenta Folantin come una vittima innocente di un mondo esclusivamente ostile.
L'uomo è difficile, sospettoso, incline al disgusto, incapace di sostenere a lungo un entusiasmo. La sua sensibilità esasperata trasforma inconvenienti relativamente modesti in esperienze dolorose.
Ma sarebbe altrettanto riduttivo attribuire ogni responsabilità al suo carattere.
Folantin vive in una società nella quale il reddito, la posizione professionale, la salute e le relazioni personali delimitano concretamente le possibilità individuali.
Il romanzo nasce dall'incontro fra queste due condizioni: un ambiente che offre soddisfazioni insufficienti e un individuo sempre meno capace di accettare l'insufficienza.
La sua non è la tragedia di ciò che accade.
È la tragedia di ciò che continua ad accadere.

Il cibo: quando il piacere diventa una necessità dolorosa

L'apertura del romanzo è già una dichiarazione poetica.
Folantin si trova in un ristorante, davanti a un formaggio dall'aspetto sgradevole. Il pasto è stato deludente, il servizio mediocre, l'ambiente tutt'altro che accogliente.
Non siamo introdotti nella vicenda attraverso una nascita, una morte, un incontro decisivo o un conflitto.
Entriamo nella storia attraverso una cattiva cena.
La scelta è tutt'altro che casuale.
Nella cultura francese dell'Ottocento il cibo occupa una posizione particolare. La gastronomia è ormai parte dell'identità sociale e culturale della borghesia. La qualità della tavola, la raffinatezza del gusto e la capacità di distinguere i prodotti costituiscono altrettanti segni di educazione e di posizione economica.
Nel 1825 Jean Anthelme Brillat-Savarin pubblica la *Physiologie du goût*, opera che eleva l'esperienza alimentare a oggetto di riflessione culturale, psicologica e sociale.[2]
Il piacere della tavola viene così associato non soltanto al nutrimento, ma anche alla conversazione, alla convivialità e a una forma di conoscenza sensoriale del mondo.
Huysmans sembra costruire, in *À vau-l'eau*, il rovescio grottesco di questa civiltà gastronomica.
Folantin possiede una sensibilità sufficiente per distinguere ciò che è buono da ciò che è cattivo, ma non dispone dei mezzi economici necessari per soddisfarla con regolarità.
È abbastanza raffinato da soffrire.
Non abbastanza ricco da evitare ciò che lo fa soffrire.
Questa contraddizione trasforma il pasto in un'esperienza continuamente frustrante.
Le carni sono dure, le verdure insipide, i vini adulterati o sgradevoli. I piatti vengono serviti male, le stoviglie sono sporche, gli odori disturbano l'appetito.
La descrizione assume spesso un'intensità quasi aggressiva.
Il cibo non è più una materia destinata a essere gustata. Diventa un insieme di sostanze ostili, capaci di provocare repulsione prima ancora di essere ingerite.
È qui che emerge una caratteristica fondamentale della scrittura di Huysmans: il disgusto non costituisce semplicemente una reazione del personaggio.
Diventa un principio di rappresentazione.
Il mondo viene conosciuto attraverso ciò che respinge.

La tirannia dei piccoli piaceri

Perché Folantin attribuisce tanta importanza alla cena?
Perché la sua vita dispone di pochi altri momenti nei quali concentrare un'aspettativa.
Il lavoro non gli offre soddisfazione. Le relazioni sociali sono impoverite. La vita sentimentale appartiene quasi interamente al passato.
Resta il pasto serale.
In una giornata dominata da attività obbligatorie, la cena rappresenta una delle rare occasioni nelle quali egli può esercitare una scelta.
Può cambiare ristorante, ordinare un piatto diverso, attraversare un altro quartiere, spendere qualche soldo in più.
Sono decisioni modeste, ma costituiscono una forma residua di libertà.
Il problema è che ogni scelta assume progressivamente un'importanza sproporzionata.
Quando l'esistenza è povera di soddisfazioni, anche il piacere più piccolo viene investito di aspettative eccessive.
Un piatto mal cucinato non è soltanto un inconveniente.

È la perdita di un'occasione che non tornerà prima del giorno successivo.
Una serata deludente non rappresenta semplicemente qualche ora trascorsa male.
Conferma che non esiste, neppure nelle cose più semplici, un luogo sicuro nel quale trovare conforto.
Huysmans descrive così una forma particolare di impoverimento esistenziale.
Non è la mancanza assoluta di piaceri a rendere intollerabile la vita.
È il progressivo restringersi delle occasioni nelle quali sia ancora possibile attenderne uno.

Il corpo come prigione

La sofferenza di Folantin non è soltanto psicologica.
Il suo corpo partecipa continuamente al disagio.
È gracile, zoppicante, afflitto da disturbi digestivi. Il freddo, l'umidità, la cattiva alimentazione e la stanchezza influenzano direttamente il suo stato d'animo.
Questa attenzione alla dimensione fisiologica colloca il romanzo nella sensibilità naturalista.
Il comportamento umano non viene rappresentato come una manifestazione autonoma e puramente spirituale.
Dipende anche dalle condizioni materiali, dall'ambiente e dal funzionamento dell'organismo.
Tuttavia, in Huysmans il rapporto fra corpo e coscienza assume una complessità particolare.
Folantin non soffre semplicemente perché mangia male.
Mangia male, soffre, perde appetito, si indebolisce e diventa ancora meno capace di tollerare il cibo.
Si crea una circolarità.
Il disagio fisico alimenta quello morale; il disagio morale rende più difficile sopportare quello fisico.
L'uomo tenta allora di intervenire sul proprio organismo.
Ricorre a medicinali, preparati ricostituenti, acque minerali e bagni caldi.
La medicina appare come una promessa di riequilibrio.
Ma anche questa promessa si rivela insufficiente.
I rimedi si accumulano, il corpo non migliora stabilmente e l'attenzione ossessiva ai sintomi accresce il senso di fragilità.
La stanza finisce per assomigliare a una piccola farmacia.
Il tentativo di curarsi diventa parte della malattia dell'esistenza.
Il problema di Folantin, infatti, non può essere isolato in un organo o risolto attraverso una prescrizione.
Il corpo esprime un disagio più esteso, nel quale si intrecciano condizioni materiali, memoria personale e perdita del desiderio.

La solitudine non è soltanto essere soli

Folantin vive senza una famiglia.
La madre è morta, gli amici si sono progressivamente allontanati, le relazioni sentimentali si sono esaurite.
Ma il romanzo non presenta il celibato come una condizione necessariamente infelice.
Il protagonista stesso oscilla continuamente fra due convinzioni opposte.
Da una parte rimpiange la possibilità di una presenza domestica: qualcuno che lo aspetti, che si occupi della casa, che condivida la sua esistenza.
Dall'altra immagina il matrimonio come una successione di obblighi, sacrifici economici, inconvenienti e limitazioni della libertà personale.
La contraddizione è rivelatrice.
Folantin desidera i benefici della relazione, ma teme le condizioni necessarie per mantenerla.
Vorrebbe non essere solo senza dover rinunciare alla propria solitudine.
Questa disposizione rende difficile attribuire il suo isolamento esclusivamente alla società.
Egli partecipa attivamente alla propria esclusione.
Quando tenta di frequentare una tavola comune, il rumore, la volgarità e l'incompatibilità con gli altri commensali lo spingono rapidamente alla fuga.
Quando cerca un diversivo nel teatro, trova gli spettacoli insopportabilmente convenzionali.
Quando immagina di ricostruire qualche rapporto sociale, la prospettiva di adattarsi agli altri gli appare più faticosa della solitudine che vorrebbe interrompere.
Ogni tentativo di uscire dal proprio isolamento finisce per rafforzarlo.
Non perché Folantin desideri consapevolmente l'infelicità.
Ma perché non riesce più a riconoscere una forma di relazione che non comporti un disagio superiore al beneficio sperato.
La solitudine diventa così qualcosa di diverso dalla semplice assenza di compagnia.
È l'incapacità di immaginare una compagnia realmente desiderabile.

Il commercio può sostituire la presenza umana?

Uno degli episodi più significativi del romanzo riguarda la scoperta di un servizio di consegna dei pasti a domicilio.
Per Folantin sembra aprirsi una possibilità inattesa.
Finalmente potrà cenare nella propria stanza, senza affrontare ristoranti sgradevoli, camerieri scortesi e sale rumorose.
L'innovazione risponde perfettamente alle sue necessità.
Permette di acquistare un servizio senza dover partecipare alla vita collettiva.
Ma il sollievo non dipende soltanto dalla comodità materiale.
Il fatto che qualcuno prepari il cibo per lui e glielo faccia recapitare introduce nella sua giornata una forma indiretta di relazione.
Per qualche tempo la stanza sembra trasformarsi.
Il protagonista acquista oggetti, migliora l'arredamento, cerca di rendere più gradevole l'ambiente domestico.
La casa comincia a rappresentare qualcosa di diverso da un semplice rifugio.
Il servizio commerciale sembra aver prodotto una possibilità di intimità.
Tuttavia, anche questa esperienza incontra limiti e delusioni.
L'episodio consente a Huysmans di formulare, attraverso la vicenda narrativa, una distinzione fondamentale.
La disponibilità di un servizio non coincide necessariamente con l'esistenza di un rapporto umano.
Il denaro può acquistare una prestazione, ma non la considerazione personale che il cliente potrebbe sperare di ricevere insieme a essa.
In una società sempre più organizzata attraverso lo scambio commerciale, questa distinzione diventa particolarmente significativa.
Folantin non cerca soltanto un pasto migliore.
Cerca la prova che la propria esistenza abbia ancora qualche importanza per qualcuno.
Il commercio può soddisfare il bisogno materiale.
Non è detto che riesca a colmare quello affettivo.

La noia: un male senza oggetto

La noia di Folantin non coincide con la mancanza di occupazioni.
Egli lavora, cammina, cerca ristoranti, frequenta locali, si cura, legge, osserva la città.
La sua giornata non è necessariamente vuota di attività.
È vuota di esperienze capaci di produrre un significato durevole.
Questa distinzione permette di collegare *À vau-l'eau* a una delle grandi questioni filosofiche dell'Ottocento: la natura del desiderio umano.
Arthur Schopenhauer descrive l'esistenza come una continua oscillazione fra sofferenza e noia.[3]
Quando desideriamo qualcosa che non possediamo, sperimentiamo la mancanza.
Quando otteniamo ciò che desideravamo, la soddisfazione tende a esaurirsi e lascia spazio a una nuova inquietudine.
Il desiderio non trova una soluzione definitiva nel proprio appagamento.
La vita appare così incapace di raggiungere un equilibrio stabile.
Nel romanzo di Huysmans, il riferimento a Schopenhauer non è soltanto una possibile analogia critica: il filosofo viene esplicitamente richiamato dal protagonista.
Tuttavia, Folantin non costituisce un'esemplificazione perfetta del pensiero schopenhaueriano.
La sua riflessione filosofica nasce da un'esperienza concreta, fisica, quotidiana.
Non giunge al pessimismo attraverso una meditazione sistematica sulla struttura metafisica della realtà.
Vi arriva passando da ristoranti insoddisfacenti, spettacoli deludenti, tentativi di socializzazione falliti e promesse di piacere continuamente smentite.
La filosofia diventa il linguaggio attraverso il quale egli conferisce un significato generale alle proprie sconfitte.
E qui si apre una questione critica.
Folantin ha scoperto una verità universale sull'esistenza oppure utilizza una concezione pessimistica del mondo per giustificare la propria incapacità di cambiare.
Il romanzo non consente una risposta univoca.
La forza della sua rappresentazione deriva proprio da questa ambiguità.

Baudelaire e la perdita della promessa urbana[5]

La noia di Folantin invita anche a un confronto con Charles Baudelaire.
Nella poesia baudelairiana, lo *spleen* non è semplicemente una tristezza occasionale. È una condizione nella quale il mondo perde vitalità, il tempo diventa opprimente e gli oggetti sembrano partecipare a una generale degradazione dell'esperienza.

La città moderna offre al poeta una continua successione di stimoli.
Ma proprio questa ricchezza di impressioni può trasformarsi in saturazione e stanchezza.
Huysmans riprende un universo sensibile nel quale gli odori, la luce, gli ambienti chiusi e le sensazioni corporee partecipano direttamente alla rappresentazione del disagio.
La differenza, tuttavia, è importante.
In Baudelaire, il conflitto fra *spleen* e ideale conserva una tensione poetica che può generare visioni di straordinaria intensità.
In Folantin, l'ideale sembra essersi ridotto quasi completamente.
Non sogna una bellezza assoluta.
Vorrebbe soltanto un pranzo decente, una stanza confortevole e una serata non troppo sgradevole.
Il suo orizzonte non è l'impossibile. È il minimo.
Ed è proprio l'incapacità di raggiungere stabilmente questo minimo a conferire alla vicenda una qualità tragica.
La caduta non avviene da una grande altezza.
Avviene quasi al livello del suolo.

L'ironia come forma di crudeltà

Sarebbe però sbagliato considerare *À vau-l'eau* un testo esclusivamente malinconico.
Huysmans possiede una vena comica feroce.
Le descrizioni dei pasti, dei camerieri, degli ambienti domestici e delle persone incontrate da Folantin sono frequentemente costruite attraverso esagerazioni, immagini grottesche e accostamenti inattesi.
Il lettore può sorridere davanti alle disavventure del protagonista.
Ma quel sorriso è spesso seguito da un disagio.
Perché la comicità non elimina la sofferenza: la rende più riconoscibile.
La sproporzione fra la modestia degli avvenimenti e l'intensità delle reazioni produce un effetto paradossale.
Folantin è talvolta ridicolo.
Eppure, proprio attraverso il ridicolo, il suo dolore diventa credibile.
Il romanzo evita così due pericoli opposti.
Non trasforma il protagonista in una figura eroica da compatire senza riserve.
Ma neppure riduce la sua infelicità a una semplice debolezza di carattere.
L'ironia costringe il lettore a mantenere una distanza critica.
Possiamo riconoscere l'assurdità di certe reazioni e, nello stesso tempo, comprendere il meccanismo che le produce.
La crudeltà della rappresentazione nasce da questa duplice prospettiva.
Ridiamo dell'uomo.
Poi ci accorgiamo che la sua condizione non ci è del tutto estranea.

Dal naturalismo all'inquietudine moderna

La materia di *À vau-l'eau* appartiene, almeno in apparenza, all'universo naturalista.
Vi troviamo l'attenzione all'ambiente sociale, al reddito, alle condizioni di lavoro, alla fisiologia e ai dettagli materiali dell'esistenza.
Ma qualcosa, rispetto al modello più riconoscibile del romanzo naturalista, sembra modificarsi.
Il protagonista non viene trascinato verso una grande crisi.
Non attraversa una successione di avvenimenti destinati a produrre una catastrofe evidente.
La struttura narrativa è caratterizzata soprattutto dalla ripetizione.
Si tenta qualcosa.
Si rimane delusi.
Si formula un nuovo progetto.
Si ritorna a una condizione simile a quella precedente.
Questa costruzione conferisce al romanzo una modernità particolare.
La vicenda non procede tanto verso un evento risolutivo quanto verso la progressiva consapevolezza dell'impossibilità, reale o presunta, di sottrarsi a un'esistenza insoddisfacente.
La causalità sociale non scompare.
Ma viene progressivamente interiorizzata.
Il conflitto non oppone più soltanto l'individuo alle condizioni esterne.
Si trasferisce dentro la coscienza stessa del protagonista.
Ogni esperienza viene interpretata alla luce di una convinzione pessimistica che, a sua volta, si rafforza attraverso le esperienze successive.
È uno dei passaggi attraverso i quali Huysmans comincia a esplorare territori letterari che superano la semplice rappresentazione naturalistica.

Non siamo ancora nell'universo estetizzante di *À rebours*, pubblicato due anni dopo.[4]
Ma è già visibile una sensibilità per la quale il problema centrale non consiste soltanto nel descrivere il mondo.
Consiste nel comprendere perché quel mondo diventi, per qualcuno, impossibile da sopportare.

La domanda che rimane

Che cosa rende davvero insopportabile la vita di Jean Folantin?
Non la fame, perché può procurarsi da mangiare.
Non l'indigenza assoluta, perché possiede un impiego.
Non l'isolamento forzato, perché potrebbe frequentare altre persone.
Non l'assenza completa di possibilità, perché continua a individuare alternative.
Il suo dramma nasce piuttosto dalla progressiva perdita di fiducia nel valore di quelle possibilità.
Ogni tentativo fallito sottrae qualcosa al desiderio di tentare ancora.
La delusione non rimane confinata all'episodio che l'ha provocata.
Diventa una regola per interpretare il futuro.
Folantin finisce per aspettarsi dall'esistenza soltanto nuove conferme della propria infelicità.
Ed è questa aspettativa, forse, il vero centro oscuro del romanzo.
La quotidianità diventa insopportabile quando smette di contenere una promessa.
Quando il domani non appare più diverso dall'oggi.
Quando persino un piccolo cambiamento sembra destinato a dimostrare che cambiare non serve.
Huysmans non ci chiede necessariamente di condividere il pessimismo di Folantin.
Ci costringe però a riconoscere quanto fragile possa essere il rapporto fra desiderio e vita quotidiana.
Perché il contrario della felicità non è sempre la disperazione.
A volte è qualcosa di più silenzioso, è la scomparsa della speranza che le cose possano essere, anche soltanto un poco, diverse.

Note

1. Il testo originale. J.-K. Huysmans, À vau-l'eau, Bruxelles, Henry Kistemaeckers, 1882. Per il confronto filologico si faccia riferimento all'edizione francese, distinguendola dall'adattamento italiano contemporaneo.

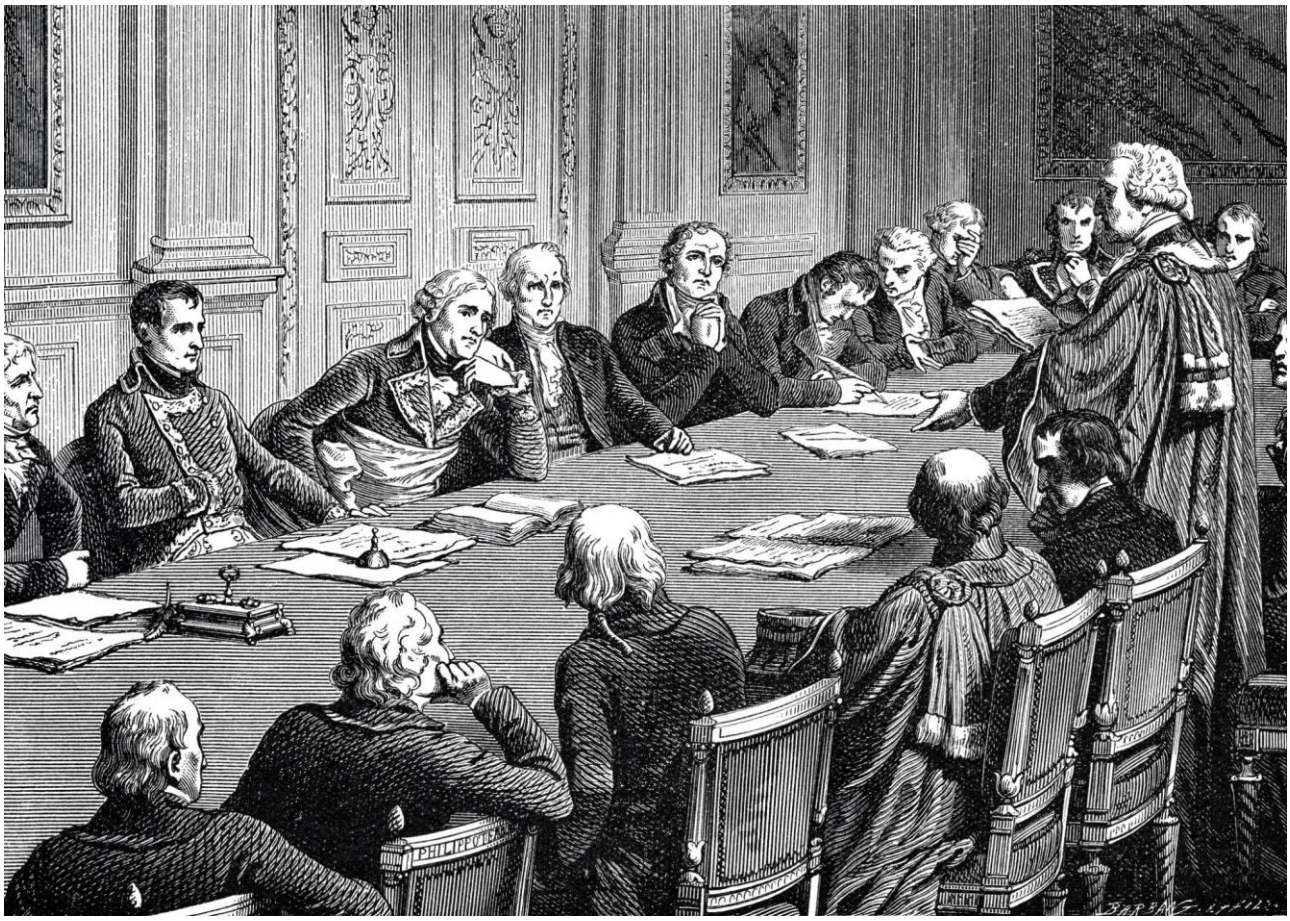
2. Brillat-Savarin e il gusto. J. A. Brillat-Savarin, Physiologie du goût, pubblicata alla fine del 1825 con data 1826. Il confronto con Huysmans è interpretativo, non la dimostrazione di una risposta diretta al gastronomo.

3. Il pendolo di Schopenhauer. Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, libro IV, § 57: il vivere umano oscilla fra dolore e noia. Il riferimento a Schopenhauer è presente nel testo originale di À vau-l'eau; il parallelo con il pendolo è qui una contestualizzazione filosofica.

4. Da Folantin a des Esseintes. À rebours uscì nel 1884, due anni dopo À vau-l'eau. Il rapporto fra i protagonisti è una proposta critica: le differenze di classe e di esperienza restano essenziali.

4 – Quando la legge diventa uno strumento di sopraffazione

Può una decisione essere perfettamente legale e, nello stesso tempo, profondamente ingiusta?



Il male non ha bisogno di infrangere la legge

La letteratura ottocentesca ha rappresentato innumerevoli forme di violenza: il delitto, lo sfruttamento, la brutalità delle relazioni sociali, la sopraffazione economica.
In *Un Dilemme*, Joris-Karl Huysmans affronta una forma di violenza meno spettacolare, ma non meno inquietante.
Non è necessario minacciare qualcuno con un'arma per esercitare il potere.
Talvolta bastano un documento, una disposizione del Codice civile, una firma e la capacità di presentare come inevitabile ciò che è stato deliberatamente scelto.
Il racconto, apparso nel 1884 e pubblicato in volume nel 1887, si colloca nella fase in cui Huysmans sta progressivamente ampliando la propria ricerca oltre i confini più riconoscibili del naturalismo.[1]
L'ambiente rimane quello della società borghese contemporanea: interni domestici, professionisti rispettabili, piccoli patrimoni, interessi familiari, persone economicamente vulnerabili.
Ma l'attenzione dello scrittore non si concentra soltanto sulle condizioni materiali dell'esistenza.
Indaga il modo in cui il potere si esercita attraverso strumenti apparentemente neutrali.
Al centro della vicenda troviamo un notaio, Le Ponsart, e una giovane donna, Sophie Mouveau.
Il loro rapporto è profondamente asimmetrico.
Il primo dispone di conoscenze giuridiche, denaro, prestigio professionale e relazioni sociali.
La seconda si trova in una condizione di fragilità economica e personale, aggravata dall'incertezza sul proprio futuro.
L'incontro fra i due non è dunque un confronto fra individui posti sullo stesso piano.
È uno scontro fra chi conosce le regole e può utilizzarle a proprio vantaggio e chi deve subirne le conseguenze senza possedere strumenti equivalenti di difesa.
La legge, in questa situazione, non appare come un principio astratto.

Diventa una risorsa distribuita in modo diseguale.

Il Codice napoleonico e l'ordine della famiglia

Per comprendere la forza del racconto occorre risalire al sistema giuridico nel quale si svolge.
Il Codice civile francese del 1804, generalmente ricordato come Codice napoleonico, costituisce una delle grandi costruzioni normative dell'età moderna.
La sua importanza storica è indiscutibile.
Contribuisce a dare organicità al diritto civile, a consolidare la proprietà privata e a disciplinare in modo sistematico rapporti familiari, successioni, contratti e obbligazioni.
Ma il sistema riflette anche le gerarchie sociali e familiari dell'epoca in cui viene elaborato.[2]
L'eguaglianza civile proclamata dalla tradizione rivoluzionaria non si traduce automaticamente in un'eguale posizione giuridica di uomini e donne all'interno della famiglia.
Il matrimonio è organizzato secondo una struttura fortemente gerarchica.
Il marito dispone di un'autorità riconosciuta sull'organizzazione familiare; la capacità giuridica della donna sposata è sottoposta a limitazioni rilevanti.
Altrettanto significativa è la distinzione fra figli legittimi e figli nati fuori dal matrimonio.
Il diritto non considera tutte le situazioni familiari equivalenti.
Il riconoscimento della filiazione, la successione e la trasmissione del patrimonio dipendono da categorie rigorosamente definite.
Queste distinzioni rispondono a una concezione nella quale l'ordine familiare e la stabilità della proprietà costituiscono valori fondamentali.
Ma producono anche conseguenze dolorose per coloro che non rientrano nelle forme socialmente riconosciute.
Una relazione affettiva può essere autentica senza essere giuridicamente tutelata.
Una maternità può essere certa senza che la paternità sia legalmente accertabile.
Un legame umano può avere avuto un'importanza decisiva nella vita delle persone e non produrre, tuttavia, i diritti che esse si attendono.
È precisamente in questa distanza fra esperienza vissuta e riconoscimento giuridico che Huysmans colloca il proprio racconto.

Un articolo di legge può cancellare una paternità?

Il punto storico più importante riguarda l'articolo 340 del Codice civile.
Nella formulazione originaria del 1804, esso stabiliva il divieto generale di ricerca giudiziale della paternità, prevedendo una specifica eccezione legata al rapimento, quando le circostanze temporali fossero compatibili con il concepimento.[3]
La disposizione aveva conseguenze particolarmente gravi per le donne che avevano avuto figli fuori dal matrimonio.
In assenza di un riconoscimento volontario, l'accertamento giuridico della paternità incontrava ostacoli estremamente difficili da superare.
La questione non era soltanto morale.
Riguardava il mantenimento dei figli, il riconoscimento dei rapporti familiari e la possibilità di accedere ai diritti connessi alla filiazione.
Nel racconto di Huysmans, la vulnerabilità di Sophie nasce proprio dall'incontro fra la propria condizione personale e questo ordinamento.
Per comprendere la situazione occorre però evitare una semplificazione.
La legge non affermava che un figlio nato fuori dal matrimonio fosse sempre privo di qualsiasi diritto successorio.
Gli articoli 756 e seguenti del Codice civile del 1804 prevedevano diritti patrimoniali per i figli naturali legalmente riconosciuti, sia pure in una posizione diversa e meno favorevole rispetto ai figli legittimi.[4]
Il problema fondamentale era dunque la possibilità di stabilire giuridicamente la filiazione.
Senza quel riconoscimento, una relazione affettiva e biologica poteva rimanere irrilevante per la successione.
Questa distinzione è essenziale.
Huysmans non racconta semplicemente un sistema nel quale la legge nega ogni diritto ai figli nati fuori dal matrimonio.
Mostra una situazione nella quale il riconoscimento giuridico dei legami umani diventa decisivo, e nella quale chi controlla documenti, informazioni e procedure può acquisire un potere enorme sulla vita degli altri.

Il patrimonio prima delle persone

Un altro elemento significativo è il ruolo dell'eredità.

Il Codice civile organizza la successione secondo regole destinate a individuare i soggetti chiamati a ricevere il patrimonio del defunto.
L'articolo 746, nella formulazione vigente nell'Ottocento, disciplinava la divisione fra le linee ascendenti paterna e materna quando il defunto non lasciava discendenti, fratelli, sorelle o loro discendenti.[5]
La norma rispondeva a una logica di ordinamento patrimoniale.
Stabiliva chi dovesse succedere, in quali circostanze e secondo quali rapporti di parentela.
Ma ciò che è giuridicamente ordinato può diventare moralmente inquietante quando gli individui cominciano a considerare la vita altrui esclusivamente in funzione delle sue conseguenze economiche.
Nel mondo di *Un Dilemme*, il denaro non rappresenta soltanto una risorsa.
Diventa il criterio attraverso il quale vengono valutate persone, relazioni e comportamenti.
L'esistenza di Sophie viene percepita soprattutto come un problema patrimoniale.
La sua condizione personale passa in secondo piano rispetto alla necessità di evitare complicazioni nella successione.
La rispettabilità familiare e la conservazione dei beni finiscono per assumere un'importanza superiore alla sofferenza individuale.
Questa prospettiva è particolarmente significativa perché non appartiene a personaggi apertamente marginali o criminali.
Appartiene a uomini che occupano posizioni riconosciute nella società.
Ed è proprio questa rispettabilità a rendere più inquietante il loro comportamento.

Le Ponsart: l'intelligenza senza coscienza

Il notaio Le Ponsart costituisce una delle figure più incisive della narrativa breve di Huysmans.
Non è un individuo dominato da passioni incontrollabili.
La sua caratteristica fondamentale è la capacità di ragionare.
Valuta le circostanze, individua i punti deboli degli interlocutori, calcola il costo delle proprie decisioni e organizza le azioni in funzione del risultato desiderato.
Possiede tutte le qualità che, in un contesto professionale, potrebbero essere considerate virtù: prudenza, precisione, esperienza e capacità di previsione.
Ma queste qualità sono separate da un autentico principio di responsabilità morale.
L'intelligenza diventa strumento dell'interesse.
La competenza diventa capacità di sopraffazione.
La prudenza diventa calcolo del rischio di essere scoperti o contraddetti.
Huysmans costruisce così un personaggio nel quale la rispettabilità esteriore non maschera semplicemente il male.
Gli fornisce una forma socialmente accettabile.
Le Ponsart non ha bisogno di considerarsi crudele.
Può convincersi di essere efficiente.
Non deve necessariamente negare la sofferenza altrui.
Gli basta trattarla come un inconveniente secondario.
Il linguaggio giuridico svolge in questo processo una funzione determinante.
Le persone vengono trasformate in categorie; le relazioni in situazioni da qualificare; le richieste in pretese da accogliere o respingere.
Il problema morale sembra dissolversi nella correttezza formale del procedimento.
Ma proprio qui risiede l'aspetto più inquietante del personaggio.
Non è privo di razionalità.
È dotato di una razionalità che non incontra limiti morali sufficienti.

Sophie Mouveau e la diseguaglianza delle possibilità

Sophie non possiede gli strumenti di cui dispone il notaio.
La sua fragilità dipende da condizioni materiali e sociali concrete.
È una donna priva di un patrimonio significativo, con un'esperienza limitata delle procedure giuridiche e una posizione sociale che non le garantisce protezioni influenti.
La sua possibilità di difendersi dipende anche dall'aiuto che altri saranno disposti a offrirle.
Questa condizione permette di comprendere un aspetto fondamentale della disuguaglianza ottocentesca.
La subordinazione femminile non si esauriva nelle limitazioni legislative.[6]
Era rafforzata dall'accesso diseguale all'istruzione, alle risorse economiche, alle professioni e alle relazioni capaci di assicurare protezione.
La donna povera incontrava dunque ostacoli diversi e spesso più gravi rispetto alla donna appartenente a una famiglia agiata.

In *Un Dilemme*, questa disparità emerge attraverso un contrasto particolarmente significativo.
Sophie affronta la situazione come una questione di giustizia personale.
Il notaio la affronta come una questione di diritti formalmente dimostrabili.
I due linguaggi non coincidono.
La giovane ritiene che l'esistenza di una relazione, la sincerità dei sentimenti e la condizione nella quale si trova debbano essere sufficienti a fondare una responsabilità.
Il giurista riconosce soltanto ciò che può essere ricondotto alle categorie previste dall'ordinamento.
Non si tratta semplicemente di ignoranza da una parte e conoscenza dall'altra.
È il confronto fra due concezioni differenti della giustizia.
La prima nasce dall'esperienza concreta.
La seconda si fonda sulla struttura formale del diritto.
La tragedia comincia quando l'una non riesce più a comunicare con l'altra.

Il dilemma come falsa libertà

Il titolo del racconto possiede un significato particolarmente sottile.
Un dilemma presuppone generalmente la necessità di scegliere fra due possibilità.
Ma una scelta è davvero libera quando entrambe le alternative vengono definite da chi possiede il potere?
Questo interrogativo attraversa l'opera.
Le Ponsart dispone della competenza necessaria per formulare le opzioni e stabilire quali conseguenze deriverebbero da ciascuna.
La persona più debole è chiamata a decidere entro uno spazio che non ha contribuito a costruire.
L'apparenza della scelta nasconde quindi una disuguaglianza sostanziale.
La forma è quella del consenso, la sostanza quella della costrizione.
Qui Huysmans tocca un problema che oltrepassa il contesto storico del racconto.
Un accordo non diventa automaticamente equo per il solo fatto di essere formalmente accettato.
Per valutare la libertà effettiva di una decisione occorre considerare le condizioni nelle quali viene presa.
Quali risorse possiede chi deve scegliere?
Quali alternative sono realmente disponibili?
Quali conseguenze deriverebbero dal rifiuto?
Quanto conta il divario di conoscenze e di potere fra gli interlocutori?
Il racconto trasforma queste domande in materia narrativa.
Non attraverso una discussione teorica, ma mostrando il funzionamento concreto di un rapporto profondamente asimmetrico.

La violenza delle buone maniere

Uno degli aspetti più originali di *Un Dilemme* è il contrasto fra la cortesia e la crudeltà.
La violenza non si manifesta necessariamente attraverso grida, insulti o minacce esplicite.
Può essere accompagnata da formule educate, gesti misurati e un comportamento esteriormente impeccabile.
Questa combinazione produce un effetto perturbante.
Il linguaggio delle buone maniere, tradizionalmente associato al rispetto dell'interlocutore, viene separato dal rispetto effettivo della sua dignità.
La cortesia diventa una tecnica.
Serve a mantenere il controllo della situazione, a conservare l'apparenza della correttezza e a presentare decisioni dolorose come semplici necessità amministrative.
In questo senso, la rispettabilità borghese non costituisce soltanto il contesto sociale del racconto.
Diventa uno dei suoi oggetti principali di critica.
Huysmans mostra come l'educazione formale possa convivere con un'estrema indifferenza morale.
Un uomo può rispettare le convenzioni della conversazione senza rispettare la persona che ha davanti.
Può possedere una posizione onorevole e agire secondo criteri profondamente egoistici.
Può considerarsi irreprensibile proprio perché dispone del linguaggio necessario per giustificare ogni propria decisione.
La crudeltà non perde intensità quando rinuncia alla brutalità esteriore.
Diventa solamente più efficace.

Dalla legge alla giustizia: una distinzione necessaria

La critica di Huysmans non va confusa con un rifiuto generale della legge.
Il diritto costituisce uno strumento indispensabile per regolare la convivenza e proteggere gli individui dall'arbitrio.
Proprio per questo il suo utilizzo distorto assume una gravità particolare.

Il problema non risiede semplicemente nell'esistenza di regole giuridiche.
Risiede nel rapporto fra quelle regole, le condizioni sociali e le finalità perseguite da chi le utilizza.
Una disposizione può essere storicamente coerente con un determinato ordinamento e produrre conseguenze che una sensibilità successiva giudicherà profondamente ingiuste.
Una persona può applicare correttamente una regola e, nello stesso tempo, perseguire un obiettivo moralmente riprovevole.
E può anche invocare una norma autentica per attribuirle effetti più estesi di quelli che essa realmente prevede.
Per questo il racconto richiede una lettura attenta.
Non possiamo identificare automaticamente ogni affermazione di Le Ponsart con il contenuto effettivo del Codice civile.
Il notaio è un personaggio letterario, interessato al risultato che vuole ottenere.
La sua interpretazione della legge appartiene anche alla strategia di pressione che esercita.
La distinzione fra norma e uso della norma diventa quindi indispensabile.[6]
Ed è proprio questa distinzione a conferire al racconto una forza che supera il suo tempo.

La domanda che rimane[7]

Un Dilemme ci mette davanti a una forma di male che non possiede necessariamente l'aspetto del delitto.
È il male che si organizza.
Che calcola.
Che conosce le procedure.
Che utilizza il prestigio sociale per rendere più difficile la contestazione delle proprie decisioni.
Nessuna di queste caratteristiche appartiene esclusivamente alla Francia ottocentesca.
Cambiano le leggi, le istituzioni, le forme della famiglia e i diritti riconosciuti agli individui.
Rimane però la possibilità che un rapporto profondamente diseguale venga presentato come un confronto fra soggetti liberi.
Huysmans ci invita a osservare questa contraddizione là dove potrebbe apparire meno evidente: negli ambienti rispettabili, nelle professioni riconosciute, nelle decisioni prese secondo regole formalmente ordinate.
La sua domanda non riguarda soltanto la legalità di un comportamento.
Riguarda la responsabilità morale di chi lo compie.
Perché la legge può definire ciò che una persona ha il diritto di fare, ma non può, da sola, stabilire che tutto ciò che le è consentito sia anche giusto.

Note

1. La pubblicazione di *Un Dilemme*. Il racconto comparve sulla *Revue indépendante* nel settembre e nell'ottobre 1884, rispettivamente nei numeri 5 e 6. L'edizione autonoma fu pubblicata a Parigi da Tresse & Stock nel 1887. Le due date devono essere distinte nella bibliografia.

2. Il Codice civile del 1804. Il *Code civil des Français* fu promulgato il 21 marzo 1804, durante il Consolato napoleonico. Organizzava sistematicamente numerosi aspetti del diritto privato, fra cui persone, beni, successioni, obbligazioni e famiglia. Le disposizioni devono essere esaminate nella versione storica pertinente al racconto, non secondo il diritto francese attuale.

3. La ricerca della paternità. L'articolo 340 del Codice civile del 1804 stabiliva: «La recherche de la paternité est interdite». Era prevista un'eccezione in caso di rapimento, alle condizioni specificate dallo stesso articolo. Il divieto generale sarebbe stato modificato dalla legge del 16 novembre 1912, che introdusse ipotesi determinate di accertamento giudiziale della paternità. Si tratta di una normativa successiva alla pubblicazione del racconto.

4. I diritti dei figli naturali. L'articolo 756 del Codice civile del 1804 riconosceva determinati diritti sui beni dei genitori ai figli naturali legalmente riconosciuti. L'articolo 757 ne disciplinava la misura in relazione alla presenza di altri parenti del defunto. La distinzione fra filiazione biologica, riconoscimento giuridico e diritti successori è fondamentale per comprendere *Un Dilemme*.

5. La divisione fra le linee ascendenti. L'articolo 746, nella versione vigente nel XIX secolo, regolava la successione fra gli ascendenti delle linee paterna e materna in assenza delle categorie di discendenti e collaterali indicate dalla norma. Il riferimento compare anche nel testo di Huysmans, ma la sua applicazione alla situazione narrativa deve essere interpretata nel contesto complessivo della vicenda.

6. Legalità e giustizia. La distinzione fra validità giuridica e valutazione morale di una condotta è una chiave interpretativa del presente dossier. Non deve essere attribuita a Huysmans come formulazione filosofico-giuridica sistematica: emerge dall'analisi critica delle situazioni e dei comportamenti rappresentati nel racconto.

7. Una lettura senza anticipazioni. Il capitolo evita deliberatamente di ricostruire l'esito della vicenda di Sophie Mouveau. La scelta risponde alla funzione editoriale del dossier: offrire strumenti storici e critici che rendano più significativa la lettura, senza sostituirsi alla narrazione.

5- La rispettabilità come maschera della crudeltà

Che cosa accade quando una società comincia a confondere il successo con la virtù?



Illustrazione generata con AI.

Una morale costruita sulla reputazione

La rispettabilità costituisce uno dei valori fondamentali della società borghese ottocentesca.
Possedere un patrimonio, esercitare una professione riconosciuta, mantenere una condotta esteriormente irreprensibile e godere della considerazione dei propri concittadini rappresentano altrettanti segni di una posizione sociale consolidata.
Questi attributi non sono necessariamente privi di valore. Possono testimoniare competenza, prudenza, affidabilità e senso di responsabilità.
Ma che cosa accade quando diventano criteri sufficienti per giudicare il valore morale di un individuo?
In *Un Dilemme*, Joris-Karl Huysmans esplora precisamente questa contraddizione.
Il notaio Le Ponsart gode di una posizione autorevole nella comunità provinciale in cui esercita la professione. Conosce il diritto, amministra interessi economici, frequenta persone influenti e dispone di una reputazione che sembra proteggerlo da qualsiasi sospetto.
Il suo prestigio non deriva necessariamente dalla generosità o dalla rettitudine.
Nasce soprattutto dalla posizione che occupa.
Huysmans suggerisce così un meccanismo sociale particolarmente inquietante: la reputazione finisce per sostituire la verifica del comportamento.
L'uomo rispettabile viene considerato moralmente affidabile perché appartiene a una categoria di persone alle quali la società ha già attribuito autorità.

La sua condotta viene giudicata attraverso il prestigio della sua posizione, anziché essere la sua condotta a determinare il giudizio sulla sua persona.
È un'inversione sottile, ma decisiva.
Il successo economico diventa prova di intelligenza.
La prudenza viene interpretata come saggezza.
La capacità di difendere i propri interessi assume l'aspetto di una virtù.
L'egoismo, purché esercitato con sufficiente discrezione, può finire per confondersi con il senso degli affari.
In questo ambiente, la crudeltà non ha bisogno di essere apertamente approvata.
È sufficiente che venga esercitata da qualcuno il cui prestigio impedisce di riconoscerla.

La provincia e il culto del patrimonio

Huysmans ambienta una parte significativa di *Un Dilemme* nella provincia francese.
Non si tratta di una scelta casuale.
Nella rappresentazione dello scrittore, la piccola società provinciale costituisce un ambiente nel quale reputazione, ricchezza e relazioni personali sono strettamente intrecciate.
Le fortune vengono osservate, confrontate, commentate.
L'importanza di una famiglia dipende anche dai beni che possiede e da quelli che potrebbe acquisire.
Il matrimonio può diventare una strategia patrimoniale.
La carriera politica, uno strumento di promozione familiare.
Le relazioni sociali, una rete di protezioni da coltivare con attenzione.
Le Ponsart appartiene perfettamente a questo universo.
La sua vita appare dominata da una concezione contabile dell'esistenza. Il denaro non è soltanto un mezzo per soddisfare necessità e desideri: è il criterio attraverso cui misurare il vantaggio ricavabile dalle situazioni.
Perfino le relazioni personali possono essere valutate secondo un rapporto fra costo e beneficio.
Il personaggio rappresenta una degenerazione della virtù borghese dell'economia.
La parsimonia, che potrebbe esprimere responsabilità e moderazione, diventa avarizia.
La prudenza si trasforma in diffidenza.
L'abilità professionale si converte in opportunismo.
La stabilità economica, anziché garantire una maggiore libertà interiore, alimenta la paura di perdere quanto è stato accumulato.
Ma la rappresentazione di Huysmans richiede una cautela critica.
Il suo ritratto della provincia è satirico, volutamente esasperato. Non possiamo trasformarlo in una descrizione sociologica oggettiva di tutti gli ambienti provinciali della Francia ottocentesca.
La generalizzazione appartiene alla strategia letteraria.
Lo scrittore costruisce un ambiente caricaturale nel quale alcune tendenze sociali vengono amplificate fino a rivelarne il carattere grottesco.[1]
Il bersaglio non è semplicemente il provinciale.
È una concezione dell'esistenza nella quale il possesso diventa il principale criterio di valore.

Il denaro come misura delle relazioni umane[5]

Nella società rappresentata da Huysmans, il denaro esercita un potere che va oltre la semplice disponibilità economica.
Determina aspettative, gerarchie e possibilità di scelta.
Chi possiede beni può decidere.
Chi non ne possiede deve spesso adattarsi alle decisioni altrui.
Ma l'aspetto più significativo riguarda il modo in cui questo potere viene interiorizzato.
Le Ponsart non considera il calcolo economico una necessità spiacevole, imposta dalle circostanze.
Ne trae soddisfazione.
Il risparmio, l'affare vantaggioso, la capacità di ottenere qualcosa spendendo meno del previsto diventano fonti di piacere.
Il personaggio non cerca soltanto di conservare il proprio patrimonio.
Sembra trovare nella conservazione del patrimonio una conferma della propria superiorità.
È un atteggiamento che modifica profondamente la natura delle relazioni.
L'altro individuo non viene incontrato come persona dotata di una propria esperienza e di propri bisogni.
Viene valutato in relazione ai vantaggi che può procurare o ai rischi che rappresenta.
In questo senso, la crudeltà di Le Ponsart non nasce necessariamente da un odio personale.
Può manifestarsi anche in assenza di una particolare ostilità.
Basta che la sofferenza altrui non rientri fra gli elementi considerati rilevanti nel suo calcolo.

Questa indifferenza è forse più inquietante della malvagità apertamente dichiarata.
L'uomo crudele per passione può essere dominato da un sentimento che riconosce, almeno in parte, come eccezionale.
L'uomo che considera naturale subordinare ogni cosa al proprio interesse può invece non percepire alcuna contraddizione fra il comportamento adottato e la stima che nutre per sè stesso.
L'egoismo diventa una forma di normalità.
E proprio perché è normale, non richiede giustificazioni straordinarie.

Il borghese che vuole apparire colto

Un tratto particolarmente interessante della costruzione di Le Ponsart riguarda il rapporto con la cultura.
Il notaio non è rappresentato come un uomo completamente estraneo alla letteratura.
Al contrario, coltiva interessi che dovrebbero testimoniare raffinatezza intellettuale.
Legge riviste, segue la vita parigina, si interessa a Molière e si dedica perfino a un'attività letteraria.
Huysmans introduce tuttavia un dettaglio irresistibilmente comico: Le Ponsart lavora da anni a una trasposizione in versi del *Bourgeois gentilhomme*, cercando di seguire il testo di Molière parola per parola.[2]
La scelta dell'opera è significativa.
Nel *Bourgeois gentilhomme*, rappresentato per la prima volta nel 1670, Molière mette in scena Monsieur Jourdain, un borghese ricco e ingenuo che aspira a imitare i comportamenti e le forme esteriori della nobiltà.
La commedia ruota attorno alla distanza fra autentica cultura e desiderio di possederne i segni sociali.
L'accostamento con Le Ponsart introduce dunque un'ironia di secondo grado.
Il notaio ammira un'opera che ridicolizza proprio quella confusione fra prestigio e valore dalla quale egli stesso appare dominato.
Ma non sembra riconoscersi nel bersaglio della satira.
La sua attività letteraria diventa un ulteriore motivo di autocompiacimento.
Non cerca necessariamente di comprendere più profondamente il mondo.
Cerca anche di confermare la propria immagine di uomo distinto.
Huysmans suggerisce qui una distinzione importante.
La familiarità con i prodotti della cultura non coincide automaticamente con la capacità di ricavarne una trasformazione morale.
Si possono frequentare i classici, citare autori prestigiosi e coltivare interessi intellettuali senza mettere realmente in discussione le proprie convinzioni.
La cultura può diventare un esercizio di conoscenza.
Ma può anche trasformarsi in un ornamento della rispettabilità.
E quando svolge soltanto questa seconda funzione, non corregge necessariamente la crudeltà.
Può renderla socialmente più elegante.

Adolphe Thiers e il prestigio dell'autorità

Un altro dettaglio della narrazione merita attenzione.
Negli ambienti familiari descritti in *Un Dilemme* compare il ritratto di Adolphe Thiers, figura centrale della storia politica francese dell'Ottocento.
Thiers, già protagonista della vita pubblica sotto la monarchia di Luglio, fu capo del potere esecutivo nel 1871 e successivamente presidente della Repubblica fino al 1873.
Il suo nome è storicamente legato anche alla repressione della Comune di Parigi del 1871.[3]
La presenza della sua immagine negli interni borghesi del racconto non deve essere considerata un semplice elemento decorativo.
Un ritratto politico collocato in una casa privata segnala spesso ammirazione, identificazione o appartenenza a una determinata cultura pubblica.
Nel testo di Huysmans, la ripetizione dell'immagine contribuisce a caratterizzare l'ambiente sociale.
La famiglia riconosce prestigio a una figura associata alla difesa dell'ordine istituzionale e della proprietà.
Tuttavia, occorre evitare un'interpretazione eccessiva.
Il ritratto non dimostra da solo l'adesione dei personaggi a un programma politico preciso, né autorizza ad attribuire loro responsabilità storiche che la narrazione non documenta.
Funziona piuttosto come un segno culturale.
Rende visibile una gerarchia di valori nella quale autorità, ordine e riconoscimento pubblico occupano una posizione privilegiata.
È un dettaglio coerente con l'universo di Le Ponsart.
Un mondo nel quale la legittimità delle istituzioni tende a essere considerata una garanzia della legittimità delle decisioni.

La possibilità che quelle decisioni siano moralmente discutibili rimane sullo sfondo.

La rispettabilità può rendere invisibile la violenza?[4]

Uno dei risultati più inquietanti del racconto è il modo in cui Huysmans rappresenta la distanza fra violenza e sua riconoscibilità sociale.
Non tutte le sopraffazioni vengono identificate come tali.
Un comportamento può essere doloroso per chi lo subisce e apparire perfettamente normale a chi lo osserva dall'esterno.
Questo accade soprattutto quando la differenza di potere fra gli individui viene interpretata come una caratteristica naturale dell'ordine sociale.
L'uomo ricco è abituato a decidere.
Il professionista autorevole è abituato a essere ascoltato.
La persona povera è abituata a dover chiedere.
La donna priva di protezioni è costretta a confrontarsi con interlocutori che dispongono di risorse molto superiori alle sue.
Quando queste condizioni vengono considerate normali, anche le conseguenze delle decisioni prese dai più forti rischiano di apparire inevitabili.
La violenza perde allora il proprio carattere eccezionale.
Non ha bisogno di manifestarsi attraverso un'aggressione fisica.
Può assumere la forma di una pratica amministrativa, di un rifiuto espresso con cortesia o di una richiesta formulata da una posizione di autorità.
Il punto decisivo non è soltanto ciò che viene fatto.
È il modo in cui l'ambiente sociale permette di interpretarlo.
Se un uomo rispettabile agisce entro procedure riconosciute, la sua condotta gode di una presunzione di correttezza.
Chi subisce il danno deve invece dimostrare che quella correttezza è soltanto apparente.
La differenza fra le due posizioni è enorme.
Una parte dispone del prestigio necessario per essere creduta.
L'altra deve conquistare persino il diritto di essere ascoltata.

La solidarietà imperfetta degli esclusi

Huysmans non costruisce tuttavia un universo nel quale ogni relazione umana sia riducibile all'interesse.
In *Un Dilemme* compare anche una forma diversa di rapporto sociale.
Madame Champagne, la cartolaia che cerca di aiutare Sophie, appartiene a un mondo distante da quello di Le Ponsart.[5]
Non possiede la medesima cultura giuridica, non dispone di un patrimonio importante e non gode di un'autorità professionale paragonabile a quella del notaio.
La sua iniziativa nasce da una concezione immediata della giustizia.
Una donna in difficoltà deve essere aiutata.
Non occorre conoscere l'intero Codice civile per riconoscere la sofferenza di una persona.
Ma Huysmans non idealizza completamente neppure questa figura.
Madame Champagne è curiosa, vanitosa, incline al pettegolezzo. La prospettiva di affrontare un personaggio autorevole le offre anche l'occasione di sentirsi importante.
La sua generosità convive con il desiderio di riconoscimento.
Questo intreccio è significativo.
La solidarietà non viene rappresentata come una virtù pura, esercitata da individui moralmente perfetti.
Può nascere da persone comuni, piene di debolezze e contraddizioni.
Ciò non la rende necessariamente meno autentica.
Anzi, il contrasto con Le Ponsart acquista maggiore forza proprio perché Huysmans rinuncia a costruire una contrapposizione troppo semplice fra buoni e cattivi.
La cartolaia non è superiore al notaio per intelligenza o cultura.
Lo è, almeno nel suo impulso iniziale, nella capacità di riconoscere una responsabilità verso qualcuno che soffre.
Il racconto pone così una domanda che non riguarda soltanto il diritto.
Che valore possiede la competenza quando viene separata dalla compassione?
E che valore possiede una compassione sincera quando non dispone degli strumenti necessari per diventare efficace?

Da Folantin a Le Ponsart: due risposte alla stessa società[6]

Il confronto con *À vau-l'eau* permette di ampliare l'interpretazione di *Un Dilemme*.
Jean Folantin e Le Ponsart sembrano, a prima vista, personaggi radicalmente differenti.
Il primo è un piccolo impiegato deluso, incapace di trovare soddisfazione nella vita quotidiana.
Il secondo è un professionista autorevole, economicamente agiato, capace di orientare le circostanze a proprio vantaggio.
Folantin subisce continuamente la propria esistenza.
Le Ponsart cerca di dominarla.
Ma entrambi appartengono a un mondo nel quale il valore delle esperienze viene frequentemente misurato attraverso il rapporto fra desiderio, denaro e soddisfazione.
Folantin soffre perché non riesce ad acquistare il benessere che immagina.
Le Ponsart possiede le risorse necessarie per procurarsi molti piaceri, ma continua a considerare il denaro un bene da difendere quasi ossessivamente.
Il primo è prigioniero della scarsità.
Il secondo della paura della perdita.
Uno sperimenta la frustrazione del consumo insufficiente.
L'altro trasforma la conservazione della ricchezza in una finalità permanente.
Sarebbe eccessivo sostenere che Huysmans costruisca deliberatamente i due personaggi come figure speculari.
Ma il confronto rivela una parentela significativa.
La disponibilità economica non coincide necessariamente con la libertà interiore.
Il denaro può mancare al punto da rendere difficile la soddisfazione dei bisogni.
Può anche essere posseduto in quantità sufficiente senza liberare l'individuo dall'ansia e dall'insoddisfazione.
In entrambi i casi, l'esistenza rischia di restringersi attorno alla gestione delle proprie necessità.
La differenza fondamentale riguarda le conseguenze sociali.
Folantin tende a rivolgere contro sè stesso la propria delusione.
Le Ponsart dispone invece del potere necessario per trasferire sugli altri il costo delle proprie decisioni.
È qui che la sofferenza privata si trasforma in questione morale.

Dagli *Schizzi parigini* al mercato delle apparenze

Anche i *Croquis parisiens* contribuiscono a comprendere questo universo.[7]
Negli schizzi dedicati agli spettacoli, ai luoghi di consumo e alla vita urbana, Huysmans osserva continuamente la distanza fra ciò che le cose promettono e ciò che realmente offrono.
La raffinatezza può nascondere cattivo gusto.
L'eleganza può convivere con la volgarità.
La pubblicità può attribuire qualità immaginarie a prodotti mediocri.
La città moderna è attraversata da una proliferazione di immagini destinate a suscitare desiderio.
Il valore degli oggetti non dipende soltanto dalle loro caratteristiche materiali.
Dipende anche dalla rappresentazione che li accompagna.
Questa dinamica trova un corrispettivo nelle relazioni sociali.
La rispettabilità funziona, in un certo senso, come un'immagine pubblicitaria dell'individuo.
Promette affidabilità, competenza e rettitudine.
Ma non garantisce che tali qualità siano effettivamente presenti.
L'abito, il titolo professionale, il prestigio familiare e la frequentazione degli ambienti influenti diventano segni attraverso i quali una persona viene riconosciuta e giudicata.
Huysmans mostra una società nella quale l'apparenza non è semplicemente un inganno occasionale.
È uno degli strumenti ordinari attraverso cui si distribuiscono considerazione e potere.
La critica alla merce e quella alla rispettabilità non coincidono perfettamente.
Ma entrambe interrogano la distanza fra valore dichiarato e realtà effettiva.
È questa distanza che lo scrittore esplora con particolare accanimento.

L'ipocrisia è sempre consapevole?

La parola *ipocrisia* suggerisce generalmente un comportamento deliberato.
L'ipocrita conosce la differenza fra ciò che mostra e ciò che è.
Nasconde intenzionalmente le proprie convinzioni o i propri interessi dietro una facciata moralmente accettabile.
Ma i personaggi di Huysmans permettono di interrogare una possibilità più complessa.
Che cosa accade quando una persona crede sinceramente alla propria rispettabilità?
Le Ponsart può essere calcolatore, avaro e crudele senza necessariamente riconoscere tali qualità come incompatibili con l'immagine che possiede di sè stesso.

Il suo universo morale è organizzato in modo da attribuire valore proprio ai comportamenti che gli consentono di difendere i propri interessi.
La prudenza conferma la sua intelligenza.
Il risparmio conferma la sua saggezza.
La competenza professionale conferma la sua superiorità.
Ogni circostanza può essere interpretata come una prova delle proprie qualità.
L'ipocrisia diventa allora qualcosa di più di una menzogna rivolta agli altri.[9]
Può trasformarsi in un sistema di autoassoluzione.
Il personaggio non deve necessariamente mentire a sè stesso in ogni momento.
Gli basta utilizzare criteri morali che non mettano mai seriamente in discussione il proprio vantaggio.
La critica di Huysmans acquista così una profondità psicologica particolare.
La crudeltà non deriva sempre dall'assenza completa di principi.
Può nascere anche dall'esistenza di principi applicati selettivamente, fino a rendere invisibili le contraddizioni del proprio comportamento.

Una società senza veri innocenti?

La scrittura di Huysmans è spesso caratterizzata da uno sguardo impietoso.
I personaggi vengono osservati attraverso le loro debolezze fisiche, le vanità, gli appetiti, le ambizioni e le contraddizioni.
Raramente appaiono come figure idealizzate.
Questo atteggiamento potrebbe indurre a leggere la sua narrativa come una condanna generalizzata della natura umana.
Ma una simile conclusione sarebbe troppo semplice.
In *Un Dilemme*, la rappresentazione grottesca non cancella le differenze di responsabilità.
Non tutti possiedono lo stesso potere.
Non tutti dispongono delle stesse possibilità di scelta.
Non tutti possono produrre conseguenze equivalenti sulla vita altrui.
Il fatto che una persona sia ridicola, ingenua o vanitosa non rende irrilevante la sofferenza che subisce.
E il fatto che un'altra sia intelligente, colta o professionalmente competente non rende automaticamente giuste le sue decisioni.
Huysmans separa così due questioni che la morale convenzionale tende talvolta a sovrapporre.
Il valore sociale di un individuo non coincide con il suo valore morale.
E le imperfezioni personali non annullano il diritto a essere trattati con dignità.
La sua ironia può colpire quasi tutti.
Ma non distribuisce necessariamente a tutti la medesima responsabilità.

La domanda che rimane

La società borghese rappresentata da Huysmans non è priva di regole.
Al contrario, ne possiede molte.
Regole di comportamento, di proprietà, di eredità, di prestigio, di carriera e di riconoscimento sociale.
Il problema nasce quando il rispetto di queste regole diventa sufficiente per proclamare la rispettabilità di un individuo.
La correttezza esteriore rischia allora di sostituire la responsabilità.
La reputazione prende il posto della coscienza.
Il successo diventa una prova di valore.
La ricchezza, una forma di autorità.
E chi non dispone degli strumenti necessari per entrare in questo sistema può essere considerato socialmente irrilevante, anche quando la sua sofferenza è evidente.
Le Ponsart non rappresenta soltanto un uomo avaro e calcolatore.
Rappresenta la possibilità che una società trasformi alcune qualità utili — competenza, prudenza, capacità economica — in virtù assolute, sottraendole a ogni interrogazione morale.
Il suo potere nasce anche da questa confusione.
E la domanda che Huysmans ci lascia non riguarda semplicemente la crudeltà di un individuo.
Riguarda la nostra capacità di riconoscerla quando si presenta sotto forme rispettabili.
Perché il male non si annuncia sempre attraverso un gesto violento.
Talvolta arriva ben vestito, conosce le leggi, possiede ottime referenze e viene accolto con deferenza e può esercitare la propria crudeltà senza perdere, agli occhi del mondo, la reputazione di uomo perbene.

Note

1. La satira della provincia. La rappresentazione caricaturale della provincia appartiene a una tradizione letteraria francese che attraversa il XIX secolo. Huysmans ne accentua gli aspetti legati all'avarizia, all'ambizione e al culto della reputazione. Per un'analisi specifica di *Un Dilemme*, si veda Arnaud Vareille, «*Un dilemme* (1887) ou la tentation du bonheur bourgeois», in *La Revue des lettres modernes*, 2022, n. 2, pp. 127–151. Lo studio collega la satira della borghesia alla ricerca di un'esistenza stabile.

2. Molière e *Le Bourgeois gentilhomme*. La commedia-balletto di Molière, con musica di Jean-Baptiste Lully, fu rappresentata per la prima volta nel 1670. Il protagonista, Monsieur Jourdain, tenta di acquisire i comportamenti esteriori dell'aristocrazia attraverso maestri, abiti e convenzioni mondane. Il riferimento alla trasposizione in versi che Le Ponsart sta preparando è presente nel testo originale di Huysmans e costituisce un elemento particolarmente significativo della caratterizzazione satirica.

3. Adolphe Thiers e la Terza Repubblica. Adolphe Thiers (1797–1877) fu una figura centrale della politica francese. Nel 1871 guidò il governo di Versailles durante la repressione della Comune di Parigi e divenne successivamente presidente della Repubblica. Il ritratto presente negli ambienti descritti da Huysmans costituisce un riferimento storico autentico; la sua funzione simbolica nell'economia del racconto rimane oggetto di interpretazione critica.

4. La rispettabilità borghese. Il termine *borghesia* non indica nell'Ottocento un gruppo perfettamente omogeneo. Comprende situazioni patrimoniali, professionali e culturali differenti. In questo capitolo viene utilizzato soprattutto per descrivere l'universo sociale dei proprietari, dei professionisti e delle famiglie economicamente consolidate rappresentato da Huysmans, evitando di attribuire a un'intera classe i comportamenti dei personaggi.

5. Madame Champagne e la solidarietà popolare. La cartolaia interviene nella vicenda di Sophie Mouveau come figura di sostegno, ma Huysmans ne sottolinea anche vanità, ingenuità e debolezze. L'accostamento fra altruismo e desideri.

6. Folantin e Le Ponsart. Il confronto tra i personaggi di À vau-l'eau e Un Dilemme è proposto dal dossier; non è un parallelismo dichiarato da Huysmans. La differenza fra disagio personale e responsabilità verso terzi rimane decisiva.

7. Il rapporto con Croquis parisiens. Il confronto riguarda consumi, spettacoli e apparenze sociali osservati negli schizzi urbani, non una teoria sistematica della merce attribuita allo scrittore.

8. Ipocrisia e autoassoluzione. La distinzione fra menzogna consapevole e autoassoluzione è una lettura psicologica contemporanea del personaggio di Le Ponsart, non una teoria formulata da Huysmans.

6 – Dal naturalismo alla decadenza

Quando descrivere il mondo non basta più, dove può rivolgersi la letteratura?



Illustrazione generata con AI

La realtà come punto di partenza

Nella seconda metà dell'Ottocento, la letteratura europea attraversa una trasformazione profonda.
Il romanzo non è più soltanto il luogo delle passioni eccezionali, delle avventure e dei grandi destini individuali.
Diventa anche uno strumento per osservare la società contemporanea, descriverne i comportamenti, studiarne le contraddizioni e rappresentare ambienti che la tradizione letteraria aveva frequentemente trascurato.
Il lavoro, la povertà, le malattie, l'alimentazione, la sessualità e le condizioni materiali dell'esistenza acquistano una centralità nuova.
La vita ordinaria diventa materia narrativa.
In Francia, questo orientamento trova una delle proprie espressioni più influenti nel naturalismo, movimento associato soprattutto alla figura di Émile Zola.
Il naturalismo eredita dal realismo l'attenzione al mondo contemporaneo, ma attribuisce particolare importanza ai condizionamenti esercitati dall'ambiente, dall'ereditarietà e dalla fisiologia sui comportamenti umani.
Il romanziere cerca di osservare gli individui come esseri inseriti in una rete di circostanze materiali e sociali.
Non pretende necessariamente che i personaggi siano esemplari.
Vuole mostrarli nelle loro contraddizioni, debolezze e dipendenze.
Joris-Karl Huysmans partecipa pienamente a questa stagione letteraria.
Con *Marthe, histoire d'une fille* del 1876, *Les Sœurs Vatard* del 1879 ed *En ménage* del 1881, affronta ambienti popolari, relazioni quotidiane e conflitti lontani dalle convenzioni del romanzo idealizzante.
Il suo interesse si rivolge alle esistenze comuni, spesso segnate da una combinazione di necessità economiche, abitudini, desideri frustrati e compromessi.
Ma già in questa adesione al naturalismo si intravede una peculiarità.

Huysmans non sembra interessato soltanto a spiegare come gli individui siano determinati dall'ambiente.
Vuole anche mostrare quanto quell'ambiente possa diventare sgradevole, soffocante, perfino intollerabile.
Non gli basta osservare il mondo.
Sembra voler costringere il lettore a sentirne gli odori, subirne i rumori e percepirne la materialità.
È in questa esasperazione della sensazione che comincia a delinearsi una strada personale.

Il rapporto con Zola: un'alleanza letteraria

Il legame con Émile Zola costituisce un elemento decisivo nella formazione dello scrittore.
Huysmans riconosce nel naturalismo una possibilità di rinnovamento.
La letteratura può finalmente abbandonare le rappresentazioni convenzionali e affrontare ciò che la società preferirebbe non vedere.
Nel 1877 pubblica alcuni articoli in difesa di Zola e del suo romanzo *L'Assommoir*, respingendo le accuse rivolte alla rappresentazione degli ambienti popolari.
Tre anni dopo partecipa al volume collettivo *Les Soirées de Médan*, pubblicato nel 1880. [1]
Il libro riunisce sei racconti di Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique e Paul Alexis.
Il contributo di Huysmans è *Sac au dos*, racconto ambientato durante la guerra franco-prussiana del 1870–1871.[1]
L'iniziativa costituisce un momento significativo di riconoscimento collettivo.
Gli autori condividono il rifiuto della retorica eroica e l'intenzione di affrontare la realtà con uno sguardo disincantato.
La guerra non appare necessariamente come il teatro della gloria nazionale.
Può essere osservata attraverso la fatica, la malattia, la confusione, la paura e la mediocrità dell'esperienza individuale.
Huysmans contribuisce a questa prospettiva con un'attenzione particolare al corpo e alle sue sofferenze.
Ma la vicinanza a Zola non comporta un'assoluta identità di interessi.
Il naturalismo non è un sistema uniforme nel quale tutti gli scrittori applicano le medesime regole.
Huysmans ne condivide alcuni presupposti, ma sviluppa una scrittura caratterizzata da un gusto sempre più marcato per l'eccezione, il grottesco, le sensazioni sgradevoli e le deformazioni prodotte dalla coscienza individuale.
La sua fedeltà all'osservazione del reale convive con una crescente insoddisfazione per i limiti che quella stessa osservazione sembra imporre.

La città non è un laboratorio neutrale

Negli *Schizzi parigini*, l'eredità naturalista appare immediatamente riconoscibile.
Huysmans osserva spettacoli, lavoratori, strade, quartieri, luoghi di consumo e ambienti degradati.
Rivolge lo sguardo verso ciò che la rappresentazione ufficiale della modernità tende a lasciare ai margini.
La città non è composta soltanto da monumenti, grandi viali e luoghi prestigiosi.
Esiste anche una Parigi di corpi stanchi, lavori ripetitivi, odori penetranti, divertimenti volgari e paesaggi feriti dall'industrializzazione.
Ma la scrittura non si limita a registrare queste realtà.
Le trasforma.
Un ambiente può diventare quasi mostruoso.
Una figura umana può essere descritta attraverso immagini animali o caricaturali.
Un odore può assumere un'importanza sproporzionata.
Un dettaglio marginale può occupare il centro dell'intera rappresentazione.
La descrizione perde così qualsiasi pretesa di neutralità assoluta.
Ciò che vediamo è sempre attraversato dalla sensibilità di chi osserva.
Il naturalismo di Huysmans contiene dunque una tensione interna.
Da una parte, l'ambizione di rappresentare il mondo concreto.
Dall'altra, la tendenza a deformarlo attraverso un linguaggio fortemente personale.
Questa contraddizione non deve necessariamente essere interpretata come un difetto.
È uno degli elementi che rendono originale la sua opera.
La realtà possiede un'esistenza indipendente dallo scrittore, ma nella pagina letteraria diventa inseparabile dal modo in cui viene percepita.
La città non è soltanto ciò che esiste.
È anche ciò che suscita disgusto, curiosità, malinconia o inquietudine.
Negli schizzi dedicati alla Bièvre, per esempio, un paesaggio industriale degradato può diventare oggetto di una contemplazione quasi poetica.
L'attenzione si sposta dalla semplice documentazione all'ambiguità estetica.

Anche ciò che è sporco, rovinato o ripugnante può possedere una forma di bellezza.
La letteratura comincia a cercare il proprio oggetto dove il gusto convenzionale non si aspetterebbe di trovarlo.

Baudelaire e la bellezza dell'inquietudine

Per comprendere questa sensibilità, occorre guardare a Charles Baudelaire.
La pubblicazione dei *Fiori del male* nel 1857 aveva contribuito a modificare profondamente il rapporto fra poesia e modernità.
Baudelaire non elimina dalla letteratura la sofferenza, la degradazione o il disgusto.
Li trasforma in materiali poetici.
L'esperienza urbana diventa un intreccio di attrazione e repulsione.
La folla può suscitare entusiasmo e solitudine.
Il lusso può convivere con la corruzione.
La bellezza può emergere da ciò che appare moralmente o fisicamente inquietante.
Nella sua scrittura, il mondo sensibile non è una superficie trasparente.
Ogni cosa può rinviare a un'altra.
Un profumo può evocare un ricordo, un colore può suggerire uno stato d'animo, un paesaggio può diventare l'immagine di una condizione interiore.
La realtà è insieme materiale e simbolica.
Huysmans non riproduce semplicemente il linguaggio di Baudelaire.
Ma condivide con lui l'interesse per le esperienze sensoriali intense e per una bellezza che non coincide necessariamente con l'armonia.
È soprattutto il rapporto fra attrazione e disgusto ad avvicinare le due sensibilità.
L'oggetto sgradevole non viene escluso dalla rappresentazione artistica.
Può diventarne il centro.
Negli *Schizzi parigini*, questa possibilità emerge continuamente.
Gli spettacoli della città vengono descritti attraverso un linguaggio che ne accentua le contraddizioni.
La materia urbana può apparire simultaneamente affascinante e repellente.
La scrittura si avvicina così a una domanda che diventerà centrale nella cultura decadente.
La bellezza deve necessariamente essere associata alla salute, all'equilibrio e alla perfezione?
Oppure può manifestarsi anche nella malattia, nell'artificio e nella decomposizione?[2]

Folantin: quando il mondo esterno perde valore

Con *À vau-l'eau*, pubblicato nel 1882, la tensione fra osservazione della realtà e crisi della percezione diventa ancora più evidente.
Jean Folantin appartiene a un ambiente sociale definito.
È un piccolo impiegato, dispone di risorse economiche limitate e conduce una vita dominata da abitudini ripetitive.
Le sue condizioni materiali sono descritte con precisione.
Il romanzo conserva quindi una solida base naturalista.
Eppure il suo centro non è semplicemente l'ambiente.
È il modo in cui Folantin lo vive.
Ogni esperienza viene filtrata attraverso una sensibilità che tende a ricondurre il mondo a una conferma del proprio pessimismo.
Qui la narrazione assume un carattere particolare.
Le circostanze esterne continuano a essere importanti, ma non bastano più a spiegare l'intera esperienza.
Il problema si trasferisce nella coscienza.
Folantin non è soltanto un individuo che vive male.
È un individuo che fatica sempre di più a immaginare la possibilità di vivere diversamente.
Il rapporto fra desiderio e realtà diventa quindi il vero oggetto del racconto.
Non è difficile riconoscere in questa figura un antecedente, per alcuni aspetti, di Jean des Esseintes, protagonista di *À rebours*.[3]
Entrambi sperimentano un'insoddisfazione radicale nei confronti del mondo.
Ma le loro risposte sono differenti.
Folantin continua a cercare qualche sollievo nelle risorse ordinarie della città.
Des Esseintes tenterà invece di costruire un universo artificiale, organizzato secondo le proprie preferenze estetiche.
Il primo cerca una cena accettabile.
Il secondo prova a trasformare l'intera esistenza in una composizione artistica.
La distanza sociale ed economica fra i due è enorme.

Ma entrambi si confrontano con la medesima difficoltà: l'incapacità di trovare nella realtà una soddisfazione proporzionata al desiderio.
Il passaggio dall'uno all'altro non è semplicemente un cambiamento di personaggio.
È una trasformazione della domanda letteraria.
Non soltanto: perché il mondo è insoddisfacente?
Ma anche: è possibile sostituirlo con un mondo costruito dalla coscienza?

À rebours: la frattura del 1884

Nel 1884 Huysmans pubblica *À rebours*, generalmente considerato uno dei testi fondamentali della letteratura decadente.
Il protagonista, Jean des Esseintes, è un aristocratico raffinato e nevrotico, profondamente disgustato dalla società contemporanea.
Decide di isolarsi e di organizzare la propria esistenza attraverso una selezione estrema di libri, opere d'arte, profumi, colori e oggetti.
Il mondo esterno viene respinto.
Al suo posto compare un ambiente artificiale, concepito come prolungamento della sensibilità individuale.
La trama tradizionale perde gran parte della propria importanza.
La narrazione si concentra sulle preferenze estetiche, sulle associazioni mentali, sulle esperienze sensoriali e sulle riflessioni del protagonista.
L'opera rappresenta un momento di rottura rispetto alle aspettative del romanzo naturalista.
Ma sarebbe inesatto considerarla un'abbandono completo di ogni attenzione alla realtà materiale.
Il corpo di des Esseintes rimane fondamentale.
La malattia, l'alimentazione, i disturbi nervosi e le reazioni fisiologiche continuano a condizionare la sua esistenza.
La differenza riguarda il rapporto fra queste condizioni e il mondo.
Nelle opere precedenti, l'ambiente esterno imponeva continuamente la propria presenza.
In *À rebours*, il protagonista tenta di ridurla al minimo.
Vuole scegliere ciò che vede, sente, legge e contempla.
L'artificio diventa una difesa contro la volgarità del reale.
Ma proprio questa aspirazione rivela un paradosso.
Più l'individuo cerca di sottrarsi al mondo, più diventa dipendente dalla propria sensibilità.
La costruzione di un universo perfettamente controllato non garantisce la felicità.
Può trasformarsi in una nuova prigione.
Il romanzo introduce così una delle questioni centrali della decadenza letteraria.
La ricerca di una bellezza assolutamente individuale può salvare l'uomo dall'insoddisfazione?
Oppure rappresenta soltanto una forma più sofisticata della medesima impossibilità di vivere?

Che cosa significa davvero «decadenza»?

Il termine *decadenza* è stato utilizzato in modi differenti.
Può designare una fase di presunto declino storico o culturale.
Può riferirsi a un atteggiamento morale considerato corrotto.
Ma nella storia letteraria della seconda metà dell'Ottocento assume anche un significato specificamente estetico.
La sensibilità decadente mette in discussione il primato della naturalezza, dell'equilibrio e della rappresentazione oggettiva.
Attribuisce importanza all'artificio, alle sensazioni eccezionali, alla raffinatezza stilistica e agli stati psicologici complessi.
La malattia, la stanchezza, la nevrosi e il disgusto diventano possibili strumenti di conoscenza.
La bellezza può apparire inseparabile da ciò che è fragile, estremo o destinato a dissolversi.
Tuttavia, decadente e simbolista non sono termini perfettamente equivalenti.
Il simbolismo privilegia, nelle sue diverse manifestazioni, le suggestioni, le corrispondenze e la capacità dell'arte di evocare ciò che non può essere espresso attraverso una rappresentazione diretta.
La decadenza letteraria tende invece a essere associata anche all'esasperazione dell'individualismo estetico, al gusto per l'artificio e alla coscienza della crisi.
I due orientamenti condividono autori, ambienti e sensibilità, ma non costituiscono un'unica scuola dotata di regole uniformi.
Anche la posizione di Huysmans resiste a classificazioni troppo rigide.
À rebours diventa un riferimento del decadentismo.
Ma lo scrittore continuerà a modificare profondamente i propri interessi.
Non rimarrà confinato nell'estetismo.

La sua ricerca lo condurrà verso altre forme di inquietudine, fino all'esplorazione religiosa e spirituale.
Questa evoluzione impedisce di identificare l'intera sua opera con una sola stagione letteraria.[4]

Il problema dell'artificio

Nella cultura decadente, l'artificio non rappresenta necessariamente una falsificazione.
Può diventare il segno della superiorità dell'elaborazione artistica rispetto alla semplice spontaneità.
Un giardino progettato, un profumo composto, una stanza decorata o una biblioteca accuratamente selezionata possono esprimere una sensibilità più complessa di quella offerta dalla natura non trasformata.
L'opera d'arte non deve limitarsi a imitare il mondo.
Può creare un'esperienza autonoma.
Ma Huysmans non presenta questa possibilità come una soluzione indiscutibile.
L'universo costruito da des Esseintes nasce anche da una profonda incapacità di accettare l'esistenza comune.
L'artificio è insieme conquista estetica e sintomo di fragilità.
Questa ambivalenza permette di rileggere alcuni aspetti delle opere precedenti.
Folantin cerca continuamente di migliorare la propria esistenza attraverso piccoli cambiamenti materiali: un ristorante diverso, un nuovo servizio, qualche oggetto domestico.
La sua aspirazione è modesta, ma il meccanismo è riconoscibile.
L'ambiente deve essere modificato affinché l'individuo possa finalmente sentirsi a proprio agio.
In des Esseintes, questo desiderio assume una dimensione estrema.
Non basta più trovare un luogo migliore.
Occorre costruire un mondo alternativo.
La distanza è immensa, ma la tensione di fondo presenta una significativa continuità.
In entrambi i casi, l'uomo tenta di intervenire sulle cose per correggere una sofferenza che non dipende soltanto dalle cose.
E in entrambi i casi emerge il dubbio che il disagio non possa essere eliminato attraverso una semplice riorganizzazione dell'ambiente.

Un Dilemme: un'opera che complica le classificazioni

La posizione di *Un Dilemme* nella storia letteraria di Huysmans è particolarmente interessante.
Il racconto apparve in rivista nel 1884, lo stesso anno di *À rebours*, mentre l'edizione autonoma uscì nel 1887.[5]
La coincidenza cronologica mette in guardia contro una ricostruzione troppo lineare dell'evoluzione dello scrittore.
Non possiamo immaginare che Huysmans abbia semplicemente chiuso una fase naturalista per entrare, senza ritorni o sovrapposizioni, in quella decadente.
Le due sensibilità convivono.
Un Dilemme conserva un'ambientazione sociale riconoscibile.
Il denaro, il diritto, la condizione femminile e il funzionamento delle istituzioni sono elementi fondamentali della vicenda.
La costruzione dei personaggi utilizza ampiamente gli strumenti della satira e della caricatura.
Il racconto non potrebbe essere descritto correttamente come un'opera decadente nel senso attribuito a *À rebours*.
E tuttavia, anche qui, la rappresentazione del mondo possiede un'intensità deformante.
Le Ponsart non è soltanto un professionista avaro.
Diventa quasi l'incarnazione di una razionalità svuotata di responsabilità morale.
L'ambiente provinciale non è semplicemente descritto.
Viene sottoposto a un processo di esasperazione grottesca.
L'osservazione sociale si trasforma in una visione profondamente pessimistica dei rapporti umani.
In questa prospettiva, il racconto testimonia non tanto l'appartenenza a una scuola quanto la complessità di uno scrittore capace di utilizzare procedimenti differenti nello stesso periodo.
Il naturalismo continua a offrirgli strumenti efficaci.
Ma non esaurisce più le sue possibilità espressive.

La prefazione retrospettiva: Huysmans giudica Huysmans

Circa vent'anni dopo la pubblicazione di *À rebours*, Huysmans torna sul proprio romanzo e ne ricostruisce il significato nella propria vicenda letteraria.
La sua prefazione rappresenta un documento di grande interesse.
Lo scrittore riconosce al naturalismo il merito di aver introdotto personaggi credibili in ambienti descritti con precisione.
Ma giudica ormai insufficienti le possibilità offerte da quella formula.

Secondo la sua ricostruzione, la rappresentazione della vita comune aveva finito per ripetersi, restringendo progressivamente lo spazio dell'invenzione.
L'autore avvertiva la necessità di superare i confini del romanzo tradizionale.
Voleva introdurvi, con maggiore libertà, arte, scienza, storia e riflessione.[6]
Ricorda anche una conversazione con Zola successiva alla pubblicazione di *À rebours*.
Secondo il suo racconto, Zola gli rimproverò di aver inferto un colpo al naturalismo e lo invitò a tornare verso la rappresentazione dei costumi contemporanei.
L'episodio è significativo, ma richiede una cautela.
Non possediamo qui una registrazione indipendente della conversazione.
Disponiamo del ricordo che Huysmans ne offre molti anni dopo.
Inoltre, quando scrive questa prefazione, l'autore ha già attraversato trasformazioni intellettuali e spirituali profonde.
La sua interpretazione del passato è inevitabilmente influenzata dal percorso successivo.
La testimonianza non deve quindi essere utilizzata come prova che la rottura con il naturalismo fosse interamente consapevole e programmata fin dall'inizio.
Al contrario, Huysmans insiste sul carattere non premeditato di *À rebours*.
L'opera gli appare, retrospettivamente, come il risultato di una necessità artistica avvertita prima ancora di essere formulata in un programma.
Questa dichiarazione è importante.
La storia della letteratura viene spesso raccontata attraverso successioni ordinate di movimenti e scuole.
Ma gli scrittori non vivono necessariamente la propria evoluzione secondo categorie già definite.
Possono cercare qualcosa senza sapere ancora che cosa.
Possono allontanarsi da un modello prima di averne individuato un'alternativa.
La trasformazione di Huysmans appartiene anche a questa dimensione di incertezza.

Il linguaggio come rivolta

Un elemento di continuità attraversa le diverse fasi della sua produzione: il rapporto con la lingua.
Huysmans possiede una scrittura riconoscibile per l'energia delle immagini, l'attenzione alle sensazioni e il gusto per il vocabolario raro o sorprendente.
Le sue descrizioni possono accumulare dettagli fino a produrre un effetto di saturazione.
La frase può diventare aspra, ironica, aggressiva.
Gli oggetti vengono sottratti alla familiarità quotidiana attraverso paragoni inattesi.
La lingua non serve soltanto a rendere il mondo comprensibile.
Serve anche a mostrarne gli aspetti più sgradevoli, anomali o contraddittori.
Questa caratteristica attraversa tanto le opere naturaliste quanto quelle successive.
Cambiano gli oggetti della rappresentazione.
Rimane l'esigenza di sottoporli a una trasformazione stilistica.
Negli *Schizzi parigini*, la forza del linguaggio nasce frequentemente dall'urto fra l'osservazione minuta e l'immagine grottesca.
In *À vau-l'eau*, il disgusto del protagonista invade il lessico della descrizione.
In *Un Dilemme*, la caricatura rivela la distanza fra la rispettabilità dei personaggi e la meschinità dei loro comportamenti.
In *À rebours*, la medesima attenzione alla precisione sensoriale si rivolge a oggetti raffinati, combinazioni artificiali e preferenze estetiche estreme.
Lo stile diventa così un luogo di continuità più profondo delle etichette letterarie.
Huysmans può cambiare prospettiva senza cessare di essere riconoscibile.
La sua originalità non dipende soltanto dai temi affrontati.
Dipende dal modo in cui il linguaggio li trasforma.

Il rischio delle interpretazioni retrospettive

Ogni grande trasformazione letteraria induce a cercarne le anticipazioni nelle opere precedenti.
Dopo *À rebours*, è naturale rileggere Folantin come un possibile antecedente di des Esseintes.
Dopo l'evoluzione spirituale dello scrittore, è possibile individuare nella sua insoddisfazione per il mondo materiale una domanda che finirà per assumere anche una dimensione religiosa.
Ma queste letture devono essere formulate con prudenza.
Un'opera non possiede necessariamente un significato definitivo stabilito da ciò che l'autore scriverà molti anni dopo.

Gli *Schizzi parigini* devono essere compresi anzitutto come una raccolta di prose nate dall'osservazione della modernità urbana.
À vau-l'eau è un racconto sull'esistenza frustrata di un piccolo impiegato.
Un Dilemme è una satira feroce del potere economico, della rispettabilità e delle disuguaglianze sociali.
Questi testi non sono semplici preparazioni a un capolavoro successivo.
Possiedono una propria autonomia.
Il loro valore non dipende dal fatto di annunciare *À rebours*.
Al contrario, proprio la loro autonomia consente di riconoscere meglio la complessità dell'evoluzione di Huysmans.
Nello stesso scrittore convivono interessi differenti: l'osservazione sociale, la satira, l'inquietudine psicologica, la ricerca estetica e, in seguito, l'interrogazione spirituale.
La trasformazione non consiste nel cancellare una sensibilità per sostituirla con un'altra.
Consiste nel modificare continuamente il rapporto fra queste componenti.

La domanda che rimane

Il percorso di Huysmans pone una questione fondamentale.
Che cosa deve fare uno scrittore quando la realtà che osserva non gli sembra più sufficiente?
Può continuare a descriverla, cercando nuovi ambienti e nuove situazioni.
Può rivolgersi verso l'interiorità, esplorando il modo in cui la coscienza trasforma l'esperienza.
Può cercare nella bellezza una forma di riscatto.
Oppure può arrivare a interrogare ciò che sembra oltrepassare il mondo materiale.
Huysmans attraversa, in momenti differenti, queste possibilità.
Ma il passaggio dal naturalismo alla decadenza non rappresenta semplicemente l'abbandono della realtà.
È anche il risultato di un confronto portato fino alle sue conseguenze più radicali.
Lo scrittore ha osservato gli ambienti popolari, la città, il lavoro, il denaro, la malattia e il corpo.
Ha descritto il desiderio e le sue frustrazioni.
Ha mostrato le contraddizioni della rispettabilità e l'indifferenza dei rapporti sociali.
E proprio questa attenzione minuziosa al mondo sembra condurlo verso una domanda ulteriore.
Se conosciamo sempre meglio i meccanismi dell'esistenza, perché non riusciamo necessariamente a viverla meglio?
La precisione della descrizione non garantisce una risposta.
La conoscenza delle cause non elimina automaticamente il dolore.
La rappresentazione della realtà non coincide con la possibilità di attribuirle un significato.
Forse è qui che si colloca il passaggio più profondo dell'opera di Huysmans.
Non nella semplice opposizione fra realismo e artificio.
Non nell'abbandono di una scuola per aderire a un'altra.
Ma nella scoperta che il mondo, per quanto attentamente osservato, può continuare a lasciare insoddisfatte le domande fondamentali dell'individuo.
La letteratura diventa allora qualcosa di più di uno specchio.
Diventa il luogo nel quale l'uomo interroga la distanza fra ciò che esiste e ciò di cui sente il bisogno.
Ed è proprio questa distanza, mai definitivamente colmata, a rendere Huysmans uno degli scrittori più inquieti della modernità.

Note

1. Huysmans e *Les Soirées de Médan*. Il volume collettivo fu pubblicato da Georges Charpentier nel 1880 e riuniva sei racconti ambientati durante la guerra franco-prussiana. Huysmans vi contribuì con *Sac au dos*, alle pp. 109–147 dell'edizione originale. Il libro è comunemente considerato un momento importante nell'affermazione pubblica del gruppo naturalista vicino a Zola.

2. Baudelaire e l'estetica del moderno. Charles Baudelaire (1821–1867) pubblicò la prima edizione dei *Fleurs du mal* nel 1857. La sua riflessione sulla modernità e sulla rappresentazione del brutto e del transitorio contribuisce a comprendere la sensibilità di Huysmans. Il confronto proposto nel capitolo è critico: non implica che ogni immagine degli *Schizzi parigini* derivi direttamente da un testo baudelairiano.

3. Folantin e des Esseintes. Il confronto fra i protagonisti di *À vau-l'eau* e *À rebours* è una chiave critica ampiamente praticabile, ma non implica che il primo personaggio sia stato concepito esclusivamente come preparazione al secondo. Le differenze di classe, reddito e comportamento rimangono determinanti.

4. Decadentismo e simbolismo. Le denominazioni *decadente* e *simbolista* indicano orientamenti in parte sovrapposti, ma non equivalenti. La storia di questi movimenti è complessa e comprende autori che rifiutavano o utilizzavano in modi diversi tali definizioni. *À rebours* (1884) è un riferimento fondamentale della sensibilità decadente, senza per questo esaurire l'intera produzione letteraria di Huysmans.

5. La cronologia di *Un Dilemme*. Il racconto apparve sulla *Revue indépendante* nel settembre e ottobre 1884. La pubblicazione autonoma presso Tresse & Stock risale al 1887. La sua contemporaneità con *À rebours* impedisce di costruire una separazione cronologica netta fra una fase esclusivamente naturalista e una esclusivamente decadente.

6. La prefazione retrospettiva ad *À rebours*. Huysmans scrisse una prefazione «vent'anni dopo il romanzo», pubblicata nelle successive edizioni dell'opera. Vi ricostruisce il rapporto con il naturalismo e ricorda una conversazione con Zola avvenuta dopo la pubblicazione del romanzo. La testimonianza è particolarmente rilevante per la storia intellettuale dell'autore, ma deve essere letta come una ricostruzione memoriale, non come una trascrizione contemporanea dell'episodio.

7- Può esistere un noir senza delitto?

La crudeltà ordinaria, il pessimismo e le zone d'ombra della modernità.



Illustrazione generata con AI

Il delitto non è l'unica forma del male

Quando pensiamo al noir, immaginiamo frequentemente un delitto.
Un cadavere, una strada deserta, un individuo sospetto, un'indagine destinata a rivelare una verità nascosta.
Sono immagini che appartengono a una tradizione letteraria e cinematografica ormai riconoscibile.
Ma identificare il noir esclusivamente con il crimine significa trascurare una parte importante della sua capacità di interrogare l'esistenza.
Ciò che rende inquietante una storia non è necessariamente l'evento violento attorno al quale si costruisce.
Può essere il mondo che quell'evento rivela.
Un mondo nel quale le relazioni sono dominate dall'interesse, le istituzioni non garantiscono sempre giustizia e gli individui scoprono di possedere un controllo molto limitato sul proprio destino.
In questa prospettiva, il delitto rappresenta una possibilità narrativa, non l'unica.
La violenza può assumere forme meno appariscenti.

Può manifestarsi attraverso l'indifferenza, il ricatto economico, l'umiliazione, la solitudine o l'impossibilità di ottenere ascolto.
Può persino essere esercitata da persone che non infrangono apertamente alcuna norma.
È qui che la narrativa di Joris-Karl Huysmans diventa particolarmente interessante.
Nelle tre opere riunite in questo volume non troviamo un'organizzazione narrativa fondata sulla soluzione di un mistero criminale.
Non è questo il loro scopo.
Troviamo invece un'indagine continua su ciò che rende l'esistenza insoddisfacente, ingiusta o moralmente degradante.
Huysmans non cerca necessariamente un colpevole da smascherare.
Osserva una società nella quale il male può diventare parte delle abitudini.
E quando il male assume la forma dell'ordinario, può risultare molto più difficile riconoscerlo.

Prima del noir: una necessaria distinzione storica

Il termine *noir*, nel significato con cui viene oggi utilizzato per indicare una particolare tradizione narrativa e cinematografica, appartiene a una storia successiva a Huysmans.
Nella Francia del XIX secolo esistevano già narrazioni criminali, romanzi giudiziari e letteratura poliziesca in formazione.
Il termine *roman noir* aveva inoltre precedenti legati alla narrativa gotica e alle storie di terrore.
Ma queste tradizioni non coincidono automaticamente con ciò che il Novecento chiamerà noir.
La denominazione *film noir* si afferma nella critica cinematografica francese nel 1946, quando alcuni studiosi individuano in una serie di film statunitensi un universo narrativo caratterizzato da pessimismo, violenza, ambiguità morale e instabilità dell'esperienza.[1]
Il termine viene associato anche alla *Série noire*, collana di narrativa criminale fondata da Marcel Duhamel per Gallimard nel 1945.
Questa evoluzione storica impone una precauzione fondamentale.
Non possiamo sostenere che Huysmans intendesse scrivere opere noir.
Non possiamo neppure attribuirgli una posizione diretta all'interno di un movimento che, nel significato oggi prevalente, non esisteva ancora.
Possiamo però domandarci se la sua narrativa presenti aspetti che il lettore contemporaneo riconosce come affini alla sensibilità noir.
Il pessimismo.
La vulnerabilità individuale.
La distanza fra legalità e giustizia.
L'oscurità morale degli ambienti rispettabili.
La città come luogo di estraneità.
La difficoltà di distinguere nettamente vittime, responsabili e semplici spettatori.
La risposta non dipende dalla presenza di un particolare meccanismo narrativo.
Dipende dalla qualità dello sguardo.
In questo dossier, dunque, la parola *noir* non identifica il genere originario delle tre opere.[2]
Definisce la prospettiva critica attraverso la quale proponiamo di rileggerle.

Folantin e il delitto che non avviene

Jean Folantin, protagonista di *À vau-l'eau*, non è un investigatore.[3]
Non è un assassino.
Non è neppure la vittima di un crimine chiaramente identificabile.
È un piccolo impiegato che trascorre le giornate fra lavoro, pasti deludenti e tentativi sempre più incerti di migliorare la propria esistenza.
Perché, allora, la sua vicenda può essere letta attraverso una sensibilità vicina al noir?
Perché la narrazione rappresenta un individuo progressivamente privato della fiducia nelle proprie possibilità.
Folantin vive in una città enorme, popolata, ricca di commerci, servizi, ristoranti e spettacoli.
Eppure questa abbondanza non si traduce in un ampliamento della sua libertà.
Ogni nuova possibilità sembra condurlo verso una delusione.
Ogni tentativo di cambiamento rafforza l'impressione che non esista una vera via d'uscita.
Non c'è un antagonista riconoscibile.
Nessuno organizza deliberatamente la sua rovina.
La forza avversa è più difficile da definire.

Nasce dall'incontro fra condizioni materiali insufficienti, aspettative frustrate, fragilità fisica e un carattere sempre meno disposto a concedere fiducia al mondo.
Il protagonista è contemporaneamente vittima e partecipe del proprio isolamento.
Questa ambiguità costituisce uno dei punti di contatto con la sensibilità noir.
L'infelicità non dipende da un'unica causa.
Non esiste una spiegazione capace di assolvere completamente l'individuo o di condannare definitivamente la società.
La realtà appare come una rete di circostanze nella quale ogni tentativo di liberazione può trasformarsi in un nuovo vincolo.
Folantin non viene sconfitto in uno scontro decisivo.
La sua resistenza si consuma lentamente.
È la sconfitta senza battaglia.
E forse proprio per questo risulta così riconoscibile.

La città come luogo dell'estraneità

Una parte fondamentale dell'immaginario noir è associata alla città.
Strade, alberghi, locali notturni, uffici, camere ammobiliate e luoghi di passaggio diventano scenari nei quali gli individui si incontrano senza conoscersi veramente.
Ma la città non è soltanto uno sfondo.
È un ambiente che può accentuare la vulnerabilità.
La folla garantisce la vicinanza fisica, non necessariamente la solidarietà.
La moltiplicazione delle opportunità non elimina la solitudine.
La circolazione del denaro mette in relazione persone che possono rimanere profondamente estranee le une alle altre.
Negli *Schizzi parigini*, Huysmans osserva continuamente questo mondo.[4]
Le Folies-Bergère rappresentano la città dello spettacolo.
Le strade e i quartieri popolari mostrano il lavoro, le disuguaglianze e la materialità dell'esistenza.
La Bièvre rivela un paesaggio nel quale lo sviluppo produttivo ha lasciato tracce di degrado.
Ma nessuno di questi ambienti è riducibile a un semplice scenario oscuro.
La sua Parigi non è una città interamente corrotta.
È una città contraddittoria.
Proprio questa contraddizione rende possibile una lettura noir non superficiale.
Il noir non coincide necessariamente con l'assenza di luce.
Può nascere dal contrasto fra ciò che la città promette e ciò che effettivamente offre.
Le insegne annunciano divertimento.
I ristoranti promettono piacere.
La modernizzazione urbana suggerisce progresso.
Le istituzioni rappresentano ordine.
Eppure, dietro ciascuna di queste promesse, può emergere un'esperienza diversa.
L'individuo scopre che l'organizzazione della società non coincide automaticamente con il proprio benessere.
La modernità rende possibili nuove forme di vita.
Non garantisce che siano migliori.

Guardare non significa giudicare

Negli *Schizzi parigini* non esiste un investigatore incaricato di scoprire un segreto.
Esiste però uno sguardo che osserva, interpreta e porta alla luce ciò che l'apparenza tende a nascondere.
Huysmans esamina i corpi, gli abiti, le abitudini, i mestieri, gli odori e gli ambienti.
L'attenzione ai dettagli produce spesso un effetto di rivelazione.
Un luogo destinato al divertimento può apparire grottesco.
Un paesaggio degradato può rivelare una bellezza malinconica.
Una figura marginale può diventare il centro di un'intera composizione.
Il procedimento ricorda, per alcuni aspetti, la funzione dello sguardo investigativo.
Si osservano i particolari.
Si cercano contraddizioni.
Si mette in dubbio l'immagine ufficiale delle cose.
Ma la somiglianza termina qui.
Lo scrittore non ricostruisce necessariamente una verità oggettiva nascosta dietro le apparenze.
La sua percezione è personale, selettiva, talvolta spietata.

Il disgusto può deformare il giudizio.
L'ironia può trasformarsi in caricatura.
Le immagini grottesche possono rivelare un ambiente, ma anche denunciare i pregiudizi di chi lo descrive.
Una lettura critica deve quindi mantenere una doppia attenzione.
Da una parte, riconoscere la capacità di Huysmans di individuare le contraddizioni della società contemporanea.
Dall'altra, non attribuire alla sua voce narrativa un'autorità morale assoluta.
Il suo sguardo non è innocente.[7]
Ed è proprio questa mancanza di innocenza a renderlo interessante.
L'osservatore non si trova al di fuori del mondo che giudica.
Ne condivide sensibilità, gerarchie, gusti e contraddizioni.

Un Dilemme: il male con le carte in regola

Se *À vau-l'eau* rappresenta una sconfitta senza antagonista, *Un Dilemme* introduce una forma di sopraffazione molto più riconoscibile.
Il notaio Le Ponsart possiede conoscenze, prestigio e potere economico.
Sophie Mouveau si trova in una posizione di vulnerabilità.
Il conflitto non nasce da un delitto spettacolare.
Nasce dall'uso di strumenti socialmente legittimi per perseguire finalità profondamente discutibili.
Il diritto, la proprietà e la rispettabilità diventano gli elementi attraverso cui si esercita una pressione.
La caratteristica più inquietante della vicenda è la distanza fra forma e sostanza.
Le decisioni possono essere presentate come regolari.
Il linguaggio può rimanere educato.
L'ambiente può conservare tutte le apparenze della rispettabilità.
Eppure, dietro questa superficie, si sviluppa una relazione nella quale l'individuo più debole dispone di possibilità sempre più limitate.
Il lettore si trova così davanti a un interrogativo tipicamente associabile all'universo morale del noir.
Che cosa accade quando la legge non coincide con la giustizia?
La domanda non implica che ogni comportamento di Le Ponsart sia automaticamente conforme al diritto.
Come abbiamo visto nel capitolo dedicato al Codice civile, occorre distinguere fra il contenuto effettivo delle norme e l'interpretazione interessata che ne propone il personaggio.[6]
Ma proprio questa distinzione rende il racconto ancora più significativo.
La competenza giuridica non garantisce un comportamento moralmente corretto.
Può essere utilizzata per difendere un diritto.
Oppure per sfruttare la vulnerabilità di chi non possiede strumenti equivalenti.
Il male non nasce necessariamente dall'assenza delle istituzioni.
Può manifestarsi anche all'interno del loro funzionamento.
È questo uno degli aspetti più moderni di *Un Dilemme*.
La minaccia non proviene da un individuo estraneo all'ordine sociale.
Proviene da qualcuno che ne occupa una posizione autorevole.

Il vero potere è poter definire la situazione

Nelle storie criminali tradizionali, il potere può essere rappresentato attraverso la forza fisica.
Chi possiede un'arma, controlla un territorio o dispone di complici può imporre la propria volontà.
In *Un Dilemme*, il potere assume una forma diversa.[6]
Le Ponsart dispone della capacità di definire le circostanze.
Può stabilire quali aspetti di una relazione siano giuridicamente rilevanti.
Può interpretare documenti.
Può presentare determinate possibilità come realistiche e altre come impossibili.
Può trasformare una richiesta di giustizia in una questione amministrativa.
Questa facoltà è particolarmente importante perché influenza anche il modo in cui l'interlocutore comprende la propria condizione.
Chi possiede il controllo delle informazioni può contribuire a delimitare l'orizzonte delle decisioni altrui.
La persona vulnerabile non è necessariamente costretta attraverso una minaccia esplicita.
Può essere indotta a considerare inevitabile una soluzione che risponde soprattutto all'interesse di chi la propone.
Il racconto anticipa, sul piano delle situazioni narrative e non della terminologia teorica, interrogativi che diventeranno centrali nelle riflessioni moderne sul potere.
La libertà non dipende soltanto dall'assenza di coercizione fisica.

Dipende anche dalla possibilità di comprendere le alternative, accedere alle informazioni e sottrarsi a rapporti profondamente diseguali.
È questa struttura a conferire alla vicenda un'intensità che una semplice contrapposizione fra innocenza e malvagità non riuscirebbe a esprimere.
Il potere più efficace non è sempre quello che proibisce.
Talvolta è quello che decide quali possibilità possano essere prese in considerazione.

La crudeltà ordinaria

Il termine *crudeltà* evoca frequentemente un'intenzione esplicita di provocare sofferenza.
Ma nella narrativa di Huysmans il comportamento crudele può assumere forme più ambigue.
Non sempre nasce dal piacere di far male.
Può derivare dall'indifferenza.
Dalla vanità.
Dall'avidità.
Dall'incapacità di attribuire alla vita altrui la medesima importanza che si attribuisce alla propria.
Le Ponsart può ridurre una persona a un problema patrimoniale senza percepirsi necessariamente come un persecutore.
I frequentatori degli ambienti urbani possono contribuire a situazioni di sfruttamento senza interrogarsi sulle condizioni di chi li serve o li intrattiene.
Folantin può consumarsi nel proprio isolamento senza che nessuno abbia deliberatamente scelto di infliggergli quella sofferenza.
Sono situazioni molto diverse.
Non devono essere moralmente equiparate.
La condizione di Folantin non è identica alla vulnerabilità di Sophie, e il disagio osservato negli *Schizzi parigini* non ha sempre una causa individuale riconoscibile.
Ma le tre opere possono essere accostate attorno a un problema comune.
Quanto dolore può produrre una società senza che qualcuno ne assuma pienamente la responsabilità?
Il quesito sposta l'attenzione dall'eccezione alla normalità.
Non si tratta soltanto di individuare comportamenti apertamente criminali.
Si tratta di comprendere come l'abitudine possa rendere accettabili situazioni che, osservate senza il filtro delle convenzioni, apparirebbero intollerabili.
Il carattere inquietante della quotidianità nasce proprio da questa possibilità.
Le persone possono continuare a lavorare, acquistare, divertirsi e rispettare le forme sociali mentre attorno a loro si consumano sofferenze che nessuno ritiene necessario affrontare.

Il pessimismo non è una sentenza definitiva

Una lettura in chiave noir rischia, tuttavia, di attribuire a Huysmans un pessimismo uniforme.
Il pericolo è trasformare tutte le sue opere nella dimostrazione di una stessa tesi: il mondo è corrotto, gli esseri umani sono egoisti e nessuna forma di riscatto è possibile.
Ma questa interpretazione eliminerebbe molte delle ambiguità che rendono interessante lo scrittore.
Folantin è un personaggio comico oltre che doloroso.
La sua insoddisfazione dipende anche dal carattere e dall'incapacità di modificare il proprio rapporto con gli altri.
Negli *Schizzi parigini*, il degrado può convivere con un'intensa percezione della bellezza.
L'osservazione della città non produce soltanto disprezzo.
Può generare curiosità, attrazione e perfino una forma di tenerezza per i luoghi marginali.
In *Un Dilemme*, la satira della rispettabilità non cancella completamente la possibilità di riconoscere gesti di solidarietà.
La stessa Madame Champagne, con tutte le sue debolezze, testimonia che la capacità di interessarsi alla sorte altrui non appartiene necessariamente alle persone più colte o influenti.
Il pessimismo di Huysmans non è dunque una formula da applicare indistintamente a ogni episodio.
È una tensione.
Una disposizione dello sguardo che porta continuamente alla luce l'insufficienza delle cose, ma che proprio per questo conserva una particolare sensibilità verso ciò che potrebbe avere valore.
Il disgusto presuppone un'aspettativa.
La delusione rivela che si era sperato in qualcosa.
La critica della crudeltà implica che sia ancora possibile distinguere comportamenti diversi.
Un mondo completamente privo di valori non offrirebbe neppure le ragioni per denunciarne la degradazione.

Una parentela, non una discendenza

Sarebbe suggestivo presentare Huysmans come un precursore diretto del noir novecentesco.[7]
Ma una simile affermazione richiederebbe prove storiche che il semplice confronto fra le opere non può fornire.
Per dimostrare una discendenza letteraria occorrerebbe ricostruire letture, influenze documentate, circolazione dei testi e rapporti effettivi fra autori.
Non basta riconoscere atmosfere simili.
Due opere separate da decenni possono condividere un'immagine pessimistica della società senza che la seconda derivi dalla prima.
Il nostro accostamento deve quindi rimanere sul piano della comparazione critica.
Huysmans e il noir moderno possono affrontare interrogativi affini attraverso forme narrative differenti.
La sfiducia nelle apparenze.
La vulnerabilità dell'individuo.
Il potere economico.
La violenza nascosta dietro la normalità.
La città come spazio di incontri e separazioni.
Sono problemi che attraversano epoche diverse, assumendo ogni volta caratteristiche specifiche.
In Huysmans appartengono alla società francese della fine dell'Ottocento, alla crisi del naturalismo e all'emergere di una nuova sensibilità letteraria.
Nel noir novecentesco si intrecceranno con condizioni storiche, politiche e culturali differenti.
Il confronto non deve annullare queste distanze.
Deve renderle produttive.
La domanda non è se Huysmans abbia inventato il noir.
È se il noir, come sensibilità contemporanea, possa aiutarci a riconoscere aspetti delle sue opere che una classificazione esclusivamente storico-letteraria rischierebbe di lasciare in secondo piano.

Perché THE BLACK DOSSIER?

La scelta del titolo **THE BLACK DOSSIER** nasce da questa interpretazione.[8]
Non pretende di trasformare *À vau-l'eau* in un romanzo criminale.
Non presenta *Un Dilemme* come una detective story.
Non riduce gli *Schizzi parigini* a una successione di ambienti oscuri.
Il dossier propone piuttosto un'indagine sulle zone d'ombra della modernità.
Il termine *black* richiama l'esistenza di un lato oscuro, non necessariamente criminale, dell'esperienza umana.
Il termine *dossier* suggerisce un metodo: raccogliere elementi, confrontare documenti, ricostruire contesti, interrogare i comportamenti.
L'obiettivo non è risolvere un mistero costruito artificialmente.
È comprendere ciò che i testi rivelano quando vengono messi in relazione con la storia, la filosofia e le trasformazioni sociali del loro tempo.
Le tre opere diventano così tre prospettive su un medesimo problema.
Negli *Schizzi parigini*, osserviamo la città e le sue contraddizioni.
In *À vau-l'eau*, entriamo nella coscienza di un uomo che non riesce più a trovare soddisfazione nell'esistenza.
In *Un Dilemme*, incontriamo il potere esercitato attraverso il prestigio, il denaro e gli strumenti del diritto.
Non sono tre capitoli di un unico romanzo.
Sono tre opere autonome, che possono però essere accostate attraverso una domanda comune.
Che cosa accade quando la civiltà materiale si sviluppa più rapidamente della capacità di riconoscere i bisogni e la dignità degli individui?
Il noir, in questo contesto, non rappresenta una risposta.
È il nome contemporaneo che scegliamo per uno sguardo disposto a esplorare tale contraddizione.

La domanda che rimane

Un delitto interrompe la normalità.
Attira l'attenzione.
Richiede una spiegazione.
Produce, almeno in linea di principio, la necessità di individuare responsabilità.
Ma che cosa accade quando la sofferenza non interrompe nulla?
Quando un uomo continua a vivere senza speranza, una donna deve difendersi da un potere sproporzionato o un'intera città convive con il degrado senza considerarlo un'anomalia?
Non sempre esiste un'indagine.
Non sempre viene formulata un'accusa.

Non sempre qualcuno pretende una risposta.
La vita continua.
È forse questa la forma più inquietante della crudeltà ordinaria.
La possibilità che qualcosa di profondamente ingiusto o doloroso si consumi senza assumere l'aspetto di un avvenimento eccezionale.
Huysmans possiede una straordinaria capacità di osservare questi processi.
Non offre necessariamente consolazioni.
Non costruisce un ordine morale nel quale ogni responsabilità viene riconosciuta e ogni sofferenza trova una compensazione.
Lascia spesso il lettore davanti all'insufficienza delle soluzioni disponibili.
Ma proprio questa assenza di rassicurazione permette alle sue opere di conservare una forza particolare.
Il male non ha sempre bisogno di un assassino.
Può abitare nelle abitudini, nelle convenzioni, nelle omissioni e nell'indifferenza.
Può nascondersi dietro una professione rispettabile.
Può confondersi con il normale funzionamento della società.
Può persino manifestarsi senza che nessuno abbia deciso consapevolmente di provocarlo.
Se il noir ci insegna a diffidare delle apparenze, Huysmans ci costringe a compiere un passo ulteriore.
A diffidare della normalità quando diventa una giustificazione sufficiente.
Perché ciò che accade ogni giorno non è necessariamente giusto e ciò che non viene considerato un delitto può comunque raccontare una storia di sopraffazione.

Note

1. Le origini del termine *noir*. Nella critica cinematografica francese, la denominazione *film noir* si affermò nel 1946, soprattutto attraverso gli interventi di Nino Frank e Jean-Pierre Chartier. Il termine fu collegato a film statunitensi caratterizzati da crimine, pessimismo e ambiguità morale. Il suo significato si è successivamente ampliato, anche in ambito letterario. La presenza di precedenti ottocenteschi del termine *roman noir* non autorizza a considerare identiche queste differenti tradizioni.

2. Il noir come sensibilità. La definizione del noir rimane discussa. Può essere trattato come genere, ciclo cinematografico, stile o sensibilità narrativa. In questo dossier viene utilizzato in senso interpretativo, privilegiando l'incertezza morale, la vulnerabilità dei personaggi e la critica delle apparenze. Questa definizione non sostituisce la classificazione storica delle opere di Huysmans.

3. Il contesto di *À vau-l'eau*. Il racconto fu pubblicato a Bruxelles da Henry Kistemaeckers nel 1882. La vita quotidiana di Jean Folantin, impiegato ministeriale, è rappresentata attraverso la ricerca di pasti accettabili, il disagio fisico, la solitudine e l'insoddisfazione. L'accostamento alla sensibilità noir è una proposta critica contemporanea, non una classificazione attestata nell'epoca dell'autore.

4. La città nei *Croquis parisiens*. La prima edizione degli *Schizzi parigini* fu pubblicata da Henri Vaton a Parigi nel 1880; la raccolta venne ampliata nel 1886. Le osservazioni dedicate agli spettacoli, ai quartieri popolari e ai paesaggi degradati consentono un confronto con l'immaginario della città moderna, ma non trasformano le prose di Huysmans in racconti criminali.

5. *Un Dilemme* e la violenza istituzionale. Il racconto, apparso nel 1884 e pubblicato autonomamente nel 1887, mette in scena un conflitto nel quale conoscenze giuridiche e disuguaglianza economica assumono un'importanza decisiva. L'espressione *violenza istituzionale* è impiegata come categoria interpretativa attuale, non come termine utilizzato dallo scrittore.

6. Legalità e responsabilità. Le affermazioni giuridiche formulate dai personaggi di *Un Dilemme* non devono essere considerate automaticamente una descrizione imparziale del diritto vigente. Il confronto con gli articoli storici del Codice civile francese, sviluppato nel capitolo 4, permette di distinguere la norma dall'uso interessato che ne viene fatto nella vicenda.

7. La nozione di precursore. Definire un autore *precursore* di un movimento successivo può significare riconoscere affinità tematiche o formali; non dimostra, di per sé, un'influenza storica diretta. In assenza di una ricostruzione documentata della ricezione di Huysmans da parte degli autori noir, il presente dossier si limita a proporre una comparazione.

8. Il significato editoriale di THE BLACK DOSSIER. La denominazione identifica il progetto contemporaneo di lettura, contestualizzazione e presentazione delle tre opere. Non costituisce un titolo originale di Huysmans né una definizione storica del genere a cui appartengono. L'impostazione in chiave noir va distinta sia dai testi francesi originali sia dagli interventi di adattamento e ristrutturazione dell'edizione italiana.

8- Che cosa rimane dell'uomo moderno?

Quando il progresso cambia il mondo, cambia anche la capacità degli uomini di vivere insieme?



Una modernità senza promessa di felicità

Alla fine dell'Ottocento, la società europea ha già conosciuto trasformazioni profonde.
Le città si sono ampliate. Le infrastrutture hanno modificato il paesaggio. La produzione industriale ha moltiplicato le merci. Il commercio ha creato nuove occasioni di consumo. Le istituzioni amministrative hanno assunto un'importanza crescente nell'organizzazione della vita collettiva.
Il progresso materiale non è soltanto un'aspirazione.
È un'esperienza quotidiana.
Eppure, nella narrativa di Joris-Karl Huysmans, questa trasformazione non coincide con una promessa di felicità.
La città può diventare più grande senza diventare più accogliente.
L'offerta di beni e servizi può aumentare senza soddisfare i desideri.
La legge può regolare con precisione i rapporti patrimoniali senza assicurare che ogni individuo venga trattato con giustizia.
La cultura può diffondersi senza modificare necessariamente il comportamento morale di chi la possiede.
È questa distanza fra organizzazione sociale e benessere umano a collegare le tre opere riunite nel nostro volume.
Negli *Schizzi parigini*, Huysmans osserva una città che cambia e che rivela, proprio nelle sue trasformazioni, contraddizioni spesso trascurate.
In *À vau-l'eau*, Jean Folantin cerca inutilmente nelle risorse della vita ordinaria una soddisfazione capace di durare.
In *Un Dilemme*, il potere economico e la competenza giuridica entrano in rapporto con la vulnerabilità di chi non dispone delle medesime possibilità.
Non siamo davanti a tre dimostrazioni di una stessa teoria.
Ogni opera possiede un'identità propria.
Ma il loro accostamento permette di riconoscere un problema comune.

La civiltà può sviluppare strumenti sempre più sofisticati senza garantire che gli individui imparino a utilizzarli per vivere meglio.
Il progresso modifica ciò che possiamo fare.
Non determina automaticamente ciò che scegliamo di fare.

La città possiede una memoria che il progresso può cancellare

Negli *Schizzi parigini*, la città appare come un organismo complesso.
I luoghi dello spettacolo convivono con i quartieri popolari.
Le attività commerciali occupano gli spazi della socialità.
Il lavoro lascia tracce sui corpi e sul paesaggio.
L'industria trasforma gli ambienti naturali.
Nulla rimane completamente separato.
La città è una rete di relazioni materiali nella quale l'esistenza di alcuni dipende continuamente dalle attività di altri.
Ma questa interdipendenza non produce necessariamente solidarietà.
L'uomo che frequenta un locale elegante può ignorare le condizioni di chi vi lavora.
Chi acquista un prodotto può non interrogarsi sulle persone che lo hanno realizzato.
Chi attraversa un quartiere può osservare il degrado senza domandarsi quali processi lo abbiano prodotto.
Huysmans porta alla luce questa distanza.
La città è piena di attività umane, ma non sempre le riconosce come tali.
Le vite diventano funzioni.
Le persone vengono identificate attraverso il lavoro, l'aspetto, la posizione sociale e l'utilità che possiedono per gli altri.
Anche il paesaggio sembra partecipare a questa riduzione.
La Bièvre, osservata nei *Croquis parisiens*, è un esempio particolarmente significativo.[1]
Il corso d'acqua, segnato dalle attività produttive, non è soltanto un elemento geografico.
Diventa il luogo nel quale si incontrano trasformazione economica, degrado ambientale e memoria urbana.
Huysmans riesce a individuarvi una bellezza inquieta, lontana dalle rappresentazioni convenzionali della natura.
La bellezza non cancella la ferita.
La rende visibile.
Ma in questa attenzione per ciò che scompare possiamo riconoscere qualcosa di più della nostalgia.
La città possiede una memoria composta da luoghi, mestieri, abitudini e relazioni.
Quando questi elementi vengono eliminati o trasformati, non scompare soltanto una configurazione architettonica.
Può scomparire anche un modo di riconoscersi nello spazio.
Il cambiamento urbano non è dunque soltanto una questione tecnica.
Interroga il rapporto fra le persone e il mondo nel quale hanno costruito la propria esistenza.

Folantin e la perdita dell'orizzonte

Jean Folantin vive questa trasformazione da una posizione particolare.
Non è un grande proprietario.
Non è un imprenditore.
Non è neppure un uomo completamente escluso dalla vita economica.
Possiede un impiego e un reddito modesto, ma stabile.
Partecipa alla società attraverso il lavoro e il consumo.
Eppure si sente progressivamente estraneo al mondo che lo circonda.
Nella Parigi modernizzata, anche gli spazi perduti o trasformati contribuiscono al suo disagio. Il ricordo dei quartieri più raccolti e delle vecchie botteghe si oppone all'impressione di anonimato suscitata dai nuovi ambienti urbani.[2]
Ma la sua insoddisfazione supera la nostalgia.
Folantin non riesce più a trasformare le possibilità in speranze.
Può cambiare ristorante, ma non crede davvero di trovare ciò che cerca.
Può immaginare una vita domestica differente, ma ne prevede immediatamente gli inconvenienti.
Può tentare di frequentare altre persone, ma considera sempre più difficile sopportarne la compagnia.
La sua esistenza è dominata da una contraddizione.
Desidera che qualcosa cambi.
Ma tende a interpretare ogni cambiamento come una futura delusione.
La sua condizione ci porta davanti a una domanda che non appartiene esclusivamente all'Ottocento.
Che cosa accade quando un individuo conserva formalmente la libertà di scegliere, ma perde la fiducia nel valore delle proprie scelte?

La possibilità materiale non coincide sempre con la possibilità psicologica.
Un'alternativa può esistere senza apparire desiderabile.
Un'occasione può essere disponibile senza suscitare entusiasmo.
L'esistenza può offrire un certo numero di possibilità e, nello stesso tempo, sembrare completamente chiusa.
Huysmans rende questa esperienza particolarmente intensa perché non la trasforma in una grande tragedia.
Folantin non pretende di cambiare il mondo.
Vorrebbe soltanto rendere meno sgradevole il proprio angolo di esistenza.
La modestia delle sue aspirazioni aumenta la forza della rappresentazione.
Quando persino un desiderio elementare appare destinato alla frustrazione, il problema non riguarda più soltanto ciò che manca.
Riguarda la capacità stessa di attendersi qualcosa dalla vita.

Quando la sicurezza diventa una prigione

Il caso di Le Ponsart presenta una contraddizione quasi opposta.
Il notaio di *Un Dilemme* possiede molte delle condizioni materiali che mancano a Folantin.
Dispone di una posizione professionale riconosciuta, di risorse economiche e di una rete di relazioni sociali.
Può orientare le situazioni.
Può difendere i propri interessi.
Può esercitare un'influenza concreta sulla vita altrui.
Ma questa superiorità non produce necessariamente una maggiore apertura verso il mondo.
Al contrario, il personaggio sembra organizzare la propria esistenza attorno alla conservazione del vantaggio acquisito.
Ciò che possiede diventa qualcosa da proteggere.
Ciò che potrebbe perdere assume un'importanza superiore a ciò che potrebbe condividere.
La prudenza, separata dalla responsabilità morale, si trasforma in una forma di chiusura.
Le Ponsart appare tanto più sicuro della propria posizione quanto meno disposto a riconoscere le necessità di chi si trova fuori dal suo universo sociale.
Il confronto con Folantin rivela dunque due differenti rapporti con la paura.[2]
Folantin teme soprattutto la delusione.
Le Ponsart teme soprattutto la perdita.
Il primo finisce per ridurre le proprie aspirazioni.
Il secondo restringe il proprio orizzonte morale.
Non si tratta di considerare equivalenti le due condizioni.
Folantin, con le sue debolezze, produce soprattutto sofferenza nella propria esistenza.
Le Ponsart dispone di un potere che può incidere direttamente su quella degli altri.
La differenza è decisiva.
Il disagio personale non rappresenta automaticamente una responsabilità morale verso terzi.
Il potere, invece, introduce sempre la questione dell'uso che ne viene fatto.
In questo senso, *Un Dilemme* aggiunge qualcosa di fondamentale alla rappresentazione dell'uomo moderno.
Non basta domandarsi se un individuo sia felice.
Occorre domandarsi quali conseguenze producano sugli altri i tentativi attraverso cui cerca di proteggere la propria felicità.

La libertà non consiste soltanto nel poter scegliere

Le tre opere permettono di distinguere differenti livelli di libertà.
Negli *Schizzi parigini*, la posizione sociale influenza concretamente le possibilità individuali.
Il lavoro, il reddito e le condizioni materiali delimitano lo spazio delle scelte.
In *À vau-l'eau*, Folantin sperimenta una forma di limitazione interiore.
La sua diffidenza verso le possibilità offerte dall'esistenza rende sempre meno efficace la libertà di cui formalmente dispone.
In *Un Dilemme*, la disuguaglianza delle risorse economiche e delle conoscenze giuridiche altera profondamente il rapporto fra chi propone una decisione e chi è chiamato ad accettarne le conseguenze.
Sono condizioni differenti.
Ma tutte interrogano il significato effettivo della libertà.
Essere liberi non significa soltanto non ricevere un divieto.[3]
Significa anche poter comprendere le alternative, disporre di risorse sufficienti per valutarle e possedere una ragione per considerarle desiderabili.
Una scelta può essere formalmente possibile e concretamente inaccessibile.

Può essere economicamente disponibile e psicologicamente impraticabile.
Può essere legalmente valida e nascere da un rapporto profondamente squilibrato.
Huysmans non elabora una teoria sistematica della libertà.
La distinzione che proponiamo è un'interpretazione contemporanea dei conflitti rappresentati nelle sue opere.
Ma questa lettura permette di riconoscere un elemento comune.
Le società non possono essere giudicate soltanto attraverso il numero delle possibilità che dichiarano di offrire.
Occorre osservare chi può effettivamente utilizzarle.
E a quali condizioni.

La solitudine può esistere anche nei rapporti sociali

Uno degli aspetti più inquietanti della narrativa di Huysmans è la presenza di una solitudine che non coincide necessariamente con l'isolamento fisico.
Folantin vive solo.
Ma Le Ponsart, pur immerso nelle relazioni professionali e familiari, non appare per questo capace di instaurare rapporti fondati sulla comprensione dell'altro.
Negli *Schizzi parigini*, la folla urbana moltiplica gli incontri senza garantire un'autentica prossimità umana.
La solitudine assume così tre forme differenti.
Può essere la mancanza di compagnia.
Può essere l'incapacità di desiderarla.
Può essere la riduzione degli altri a strumenti, funzioni o occasioni di vantaggio.
Quest'ultima forma è particolarmente significativa.
Un individuo può essere socialmente integrato e rimanere profondamente separato dagli altri.
Può conoscere molte persone senza attribuire loro un'esistenza autonoma dalla propria.
Può esercitare un ruolo pubblico riconosciuto senza possedere un'autentica disponibilità all'ascolto.
La relazione, allora, esiste soltanto come struttura esteriore.
Manca ciò che potrebbe darle un valore umano.
Non dobbiamo però attribuire a Huysmans una visione ingenua della solidarietà.
I suoi personaggi sono spesso vanitosi, contraddittori, difficili e incapaci di comprendere pienamente se stessi.
Anche quando compiono gesti generosi, possono essere mossi da motivazioni imperfette.
Questa rappresentazione impedisce di immaginare una soluzione semplicistica.
Non esistono soltanto individui egoisti da condannare e individui altruisti da celebrare.
Esistono persone nelle quali interessi, paure e desideri di riconoscimento convivono con la possibilità di interessarsi sinceramente agli altri.
La responsabilità morale non richiede necessariamente la perfezione.
Richiede la capacità di riconoscere che l'altro non è soltanto un elemento della nostra esistenza.
Possiede una vita che non ci appartiene.

La fragilità del corpo e i limiti del controllo

Nelle opere di Huysmans, l'uomo moderno non è mai una coscienza completamente indipendente dalla materia.
Il corpo occupa una posizione centrale.[4]
Si stanca, si ammala, prova disgusto, desidera, invecchia e reagisce all'ambiente.
Negli *Schizzi parigini*, le condizioni fisiche dei lavoratori partecipano alla rappresentazione della società.
In *À vau-l'eau*, il disagio corporeo contribuisce continuamente al pessimismo di Folantin.
In *Un Dilemme*, la condizione personale di Sophie ricorda quanto il corpo possa diventare il luogo concreto sul quale si esercitano conseguenze sociali e giuridiche.
La modernità promette strumenti sempre più efficaci per amministrare il mondo.
Ma l'individuo rimane vulnerabile.
Può organizzare la propria giornata senza controllare il proprio stato d'animo.
Può acquistare servizi senza acquistare la salute.
Può invocare norme e procedure senza eliminare le conseguenze fisiche delle proprie decisioni.
Il corpo costituisce un limite all'illusione di un dominio completo sull'esistenza.
Questa presenza insistente della dimensione materiale distingue Huysmans da una rappresentazione esclusivamente astratta del pessimismo.
La sofferenza non è soltanto un'idea.
Ha una temperatura, un odore, un sapore.
Può essere avvertita nello stomaco, nelle articolazioni, nel respiro, nella stanchezza.
Il corpo rende concreta la distanza fra ciò che l'individuo vorrebbe essere e ciò che effettivamente può.
Ma proprio questa concretezza impedisce di trasformare i personaggi in semplici simboli filosofici.

Folantin non è soltanto l'incarnazione del pessimismo.
Sophie non è soltanto la personificazione dell'ingiustizia.
Le figure degli *Schizzi parigini* non sono soltanto esempi delle contraddizioni urbane.
Sono presenze narrative che acquistano forza attraverso la precisione delle loro condizioni materiali.
È questa fedeltà al particolare a conservare all'opera di Huysmans la sua intensità.

La cultura rende necessariamente migliori?

Nel percorso del dossier abbiamo incontrato anche un'altra contraddizione.
La società rappresentata da Huysmans non è priva di cultura.
Esistono libri, spettacoli, conversazioni, riferimenti artistici, istituzioni e professioni fondate su conoscenze specialistiche.
Eppure la presenza della cultura non garantisce automaticamente una maggiore sensibilità morale.
Le Ponsart può apprezzare Molière e rimanere incapace di riconoscere le contraddizioni del proprio comportamento.
Folantin possiede una sensibilità abbastanza raffinata da percepire intensamente la mediocrità, ma non riesce a trasformarla in una maggiore comprensione degli altri.
Lo stesso sguardo dello scrittore, così attento alle sfumature estetiche, può diventare spietato verso le persone e gli ambienti osservati.
Questa contraddizione pone una questione delicata.
La conoscenza ci rende necessariamente più giusti?[5]
La risposta non può essere affermativa senza condizioni.
Una persona può possedere informazioni, competenze e gusti raffinati e utilizzarli soprattutto per consolidare la propria posizione.
La cultura non è una garanzia automatica di virtù.
Ma non è neppure irrilevante.
Può offrire strumenti per riconoscere la complessità delle situazioni.
Può rendere visibili esperienze normalmente trascurate.
Può insegnare a distinguere il punto di vista personale da quello altrui.
Può mostrare che le categorie con cui giudichiamo le persone non esauriscono la loro realtà.
La letteratura possiede, in questo senso, una possibilità particolare.
Non ci obbliga soltanto a conoscere ciò che un individuo fa.
Può costringerci a confrontarci con le ragioni, le contraddizioni e le conseguenze del suo comportamento.
Non garantisce che diventeremo migliori.
Ma rende meno facile sostenere che non sapevamo.

Il valore di uno sguardo scomodo

Huysmans non è uno scrittore rassicurante.
Il suo linguaggio può essere aggressivo.
La sua ironia può diventare crudele.
Il suo disgusto può investire persone e ambienti con un'intensità che il lettore contemporaneo può giudicare eccessiva o ingiusta.
Non è necessario approvare ogni suo giudizio per riconoscere la forza delle sue opere.
Anzi, una lettura critica dovrebbe conservarne anche gli aspetti problematici.
Lo scrittore osserva la società attraverso la propria sensibilità, i propri gusti e i pregiudizi del suo tempo.
Non dispone di una posizione superiore dalla quale pronunciare sentenze definitive.
Ma possiede una capacità straordinaria di rendere visibile ciò che le convenzioni tendono a nascondere.
La mediocrità delle aspirazioni.
La fatica dei corpi.
La solitudine dentro la folla.
La distanza fra prestigio e moralità.
La crudeltà che può accompagnare comportamenti perfettamente ordinari.
L'importanza di questa osservazione non dipende dal fatto che ogni conclusione sia indiscutibile.
Dipende dalla sua capacità di disturbare interpretazioni troppo comode della realtà.
La letteratura non deve necessariamente confermare ciò che già pensiamo.
Può costringerci a riconoscere l'insufficienza delle nostre spiegazioni.
Può mostrare che una vita apparentemente ordinata contiene sofferenze invisibili.
Che un individuo socialmente rispettato può essere moralmente discutibile.
Che il progresso di una città non coincide con il benessere di tutte le persone che la abitano.

La funzione critica della letteratura nasce anche da questa capacità di mettere in crisi le equivalenze abituali.
Ricchezza e valore.
Cultura e saggezza.
Legalità e giustizia.
Libertà formale e possibilità effettiva.
Progresso materiale e felicità.
Huysmans ci invita a considerare queste coppie di termini come problemi, non come identità già dimostrate.

Tre opere, un interrogativo comune

Arrivati al termine del percorso, possiamo guardare alle tre opere senza ridurle a una formula unica.[6]
Gli *Schizzi parigini* ci hanno condotto attraverso una città popolata da figure diverse, talvolta grottesche, spesso vulnerabili, inserite in ambienti che rivelano la complessità della vita moderna.
À vau-l'eau ci ha mostrato il restringersi di un'esistenza attorno a desideri modesti, continuamente frustrati.
Un Dilemme ci ha fatto incontrare il potere della rispettabilità, del denaro e delle conoscenze giuridiche quando vengono separati dalla responsabilità verso gli altri.
La città.
L'individuo.
Il potere.
Tre prospettive che non esauriscono la complessità di Huysmans, ma permettono di interrogare una questione comune.
Come può una società organizzarsi sempre meglio e continuare a produrre solitudine, insoddisfazione e ingiustizia?
Non esiste una risposta unica.
Parte della sofferenza deriva dalle condizioni materiali.
Parte nasce dalle relazioni sociali.
Parte dipende dal carattere, dalle aspettative e dalla difficoltà di accettare i limiti dell'esistenza.
In alcune situazioni esistono responsabilità individuali chiaramente riconoscibili.
In altre, il disagio nasce da circostanze nelle quali nessuno può essere indicato come unico responsabile.
Una lettura seria deve conservare queste differenze.
Il pessimismo di Folantin non può essere confuso con la vulnerabilità di Sophie.
Il degrado della Bièvre non è identico all'egoismo di Le Ponsart.
La malinconia di un quartiere che scompare non equivale a una violazione della dignità personale.
Eppure tutti questi elementi possono essere compresi all'interno di un medesimo interrogativo sulla modernità.
Quale posto rimane all'essere umano quando l'organizzazione delle cose diventa più importante dell'esperienza delle persone?

Dopo Huysmans: ciò che ancora ci riguarda

La Francia degli anni Ottanta dell'Ottocento è molto diversa dal mondo contemporaneo.[7]
Le condizioni del lavoro sono cambiate.
I diritti delle donne hanno conosciuto trasformazioni fondamentali.
Le norme sulla famiglia e sulla filiazione sono state profondamente riformate.
La città è diventata uno spazio ancora più complesso, attraversato da tecnologie e forme di comunicazione che Huysmans non avrebbe potuto immaginare.
Sarebbe sbagliato ignorare queste differenze.
La rilevanza contemporanea delle sue opere non dipende dall'idea che nulla sia cambiato.
Dipende dalla possibilità di riconoscere problemi analoghi all'interno di condizioni storiche differenti.
Anche oggi l'abbondanza delle offerte non coincide necessariamente con la soddisfazione.
La comunicazione continua non garantisce la comprensione reciproca.
La competenza tecnica non assicura, da sola, responsabilità morale.
La correttezza formale di una procedura non elimina ogni disuguaglianza fra le persone coinvolte.
Queste analogie non autorizzano a cancellare la distanza fra Ottocento e presente.
Ci permettono però di comprendere perché un'opera letteraria possa continuare a interrogarci molto tempo dopo la sua pubblicazione.
Il suo valore non consiste soltanto nel documentare un mondo scomparso.
Consiste anche nel fornire immagini e situazioni attraverso le quali osservare diversamente il nostro.
In questo senso, le tre opere di Huysmans non appartengono al presente perché siano diventate improvvisamente contemporanee.
Vi appartengono perché alcune domande fondamentali dell'esistenza umana non sono state eliminate dal cambiamento storico.

La domanda che rimane

Che cosa rimane, dunque, dell'uomo moderno?
Rimane un individuo capace di trasformare il mondo e incapace di controllare completamente le conseguenze delle proprie trasformazioni.
Un essere che desidera sicurezza, ma può diventare prigioniero di ciò che possiede.
Che cerca il piacere e rischia di consumare la propria esistenza nell'attesa di una soddisfazione definitiva.
Che costruisce istituzioni per regolare i rapporti umani, ma può utilizzare quelle stesse istituzioni per difendere interessi particolari.
Che possiede strumenti sempre più raffinati per comunicare, senza per questo essere necessariamente capace di ascoltare.
Eppure non è questa l'unica conclusione possibile.
La forza della letteratura di Huysmans risiede anche nella possibilità di riconoscere tali contraddizioni.
Il disgusto dello scrittore può essere eccessivo.
Il suo pessimismo può apparire senza sbocco.
Le sue caricature possono risultare ingiuste.
Ma il suo sguardo conserva una capacità preziosa: impedire che il mondo venga considerato accettabile soltanto perché funziona secondo abitudini consolidate.
Osservare non significa necessariamente condannare così come comprendere non significa giustificare.
Riconoscere un problema non equivale ad averlo risolto.
Tuttavia, senza questa capacità di interrogazione, anche le forme più ordinarie di sofferenza rischiano di diventare invisibili.
Il percorso attraverso gli *Schizzi parigini*, *À vau-l'eau* e *Un Dilemme* non conduce dunque a una sentenza definitiva sulla natura umana.[8]
Ci lascia davanti a una responsabilità.
Quella di non confondere il funzionamento delle cose con il loro valore, di non attribuire automaticamente ragione a chi possiede autorità, di non considerare irrilevante una sofferenza soltanto perché non interrompe la normalità e soprattutto di non dimenticare che, dietro ogni sistema economico, giuridico o sociale, continuano a esistere persone.
Forse l'uomo moderno comincia proprio qui.
Non quando conquista finalmente il controllo del mondo, ma quando comprende che la propria libertà incontra quella degli altri e che una società non diventa veramente civile soltanto perché è capace di organizzare la vita: lo diventa nella misura in cui continua a riconoscere il valore di chi quella vita deve viverla.

Note

1. La Bièvre e la trasformazione urbana. La Bièvre, affluente della Senna, attraversava quartieri della parte meridionale di Parigi e fu progressivamente coperta e canalizzata. Lungo il suo corso si concentravano attività artigianali e industriali, fra cui concerie e tintorie. Nel testo di Huysmans, il paesaggio del fiume acquista un significato estetico e memoriale oltre che descrittivo. La sua rappresentazione non deve essere confusa con una ricostruzione scientifica della storia ambientale parigina.

2. Folantin e la Parigi modernizzata. In *À vau-l'eau*, Folantin manifesta disagio davanti alla trasformazione di quartieri e spazi urbani, rimpiangendo luoghi più raccolti e familiari. Il motivo va letto anche in rapporto agli interventi di modernizzazione avviati durante il Secondo Impero e proseguiti nei decenni successivi. La posizione del personaggio non coincide necessariamente con un giudizio complessivo dell'autore sull'urbanistica moderna.

3. La libertà come problema interpretativo. La distinzione fra possibilità formale, risorse effettive e capacità soggettiva di scegliere costituisce uno strumento critico contemporaneo utilizzato dal dossier. Non viene attribuita a Huysmans come teoria filosofica o giuridica esplicitamente formulata nelle opere.

4. Il corpo nella narrativa di Huysmans. L'attenzione alle sensazioni corporee, all'alimentazione, alla malattia e agli effetti dell'ambiente appartiene al patrimonio della narrativa naturalista, ma assume in Huysmans una particolare intensità stilistica. Il corpo non rappresenta soltanto un elemento fisiologico: partecipa alla costruzione dell'esperienza psicologica dei personaggi.

5. Cultura e responsabilità morale. Il rapporto fra competenza culturale e comportamento morale viene affrontato attraverso l'interpretazione dei personaggi, soprattutto Le Ponsart. Il capitolo non sostiene che Huysmans abbia elaborato una teoria sistematica del rapporto fra istruzione ed etica.

6. La raccolta delle tre opere. *Croquis parisiens*, *À vau-l'eau* e *Un Dilemme* apparvero originariamente come opere distinte. Nel 1905 furono raccolte in un unico volume pubblicato a Parigi da P.-V. Stock. Questo precedente bibliografico documenta l'esistenza storica di una raccolta con i tre titoli, ma non implica che l'autore li avesse concepiti fin dall'inizio come un progetto unitario.

7. La lettura contemporanea. I collegamenti con la modernità attuale sono proposti come analogie critiche. Non intendono equiparare le condizioni sociali, giuridiche ed economiche della Francia ottocentesca a quelle contemporanee.

8. La prospettiva di THE BLACK DOSSIER. La conclusione presenta una lettura interpretativa delle opere e non un manifesto filosofico attribuito a Huysmans. La scelta di concentrarsi su città, solitudine e potere appartiene all'impostazione editoriale contemporanea del dossier. La versione italiana ristrutturata e gli interventi del curatore devono rimanere distinguibili dai testi originali francesi.