

Città morte nella poesia di Georges Rodenbach

Les villes sont un peu comme les femmes: elles ont leur temps de jeunesse et d'épanouissement; puis vient le déclin, et les lézardes chaque jour accrues au long des murs augmentent péniblement les rides de leur vieillesse.

*Agonie des villes*¹

Se la fama di Georges Rodenbach è dovuta quasi interamente a una città morta, Bruges², l'intera sua opera, e in particolare la produzione in versi di cui qui ci occupiamo, è percorsa dal tema delle città sofferenti, agonizzanti, morenti. Ed è, questo della sofferenza psichica, direi, ma anche fisica, l'unico tratto di una personificazione della città che si fa insistentemente identificazione con un io lirico malinconico, sofferente, moribondo.

Fin dalle prime raccolte, poi quasi "rinnegate" e giudicate dallo stesso Rodenbach acerbe, immature tanto da non comparire nem-

¹ In *Évocations*, posthumes, 1924.

² Mi riferisco naturalmente al celeberrimo romanzo *Bruges-la-morte*, Paris, Librairie Marpon et Flammarion, frontispice de Ferdinand Khnopff et 35 illustrations photographiques, publié dans «Le Figaro» du 4 au 14 Février 1892.

meno nella prima edizione postuma delle opere complete³, le città sofferenti, morenti, spesso in lutto, gettano sulle pagine le ombre dei loro immobili campanili. E proprio nelle raccolte giovanili, in particolare in *Tristesses*, questa immagine sfocata e immobile sembra nascere in opposizione all'immagine corrente in poesia, da Baudelaire in poi, di una Parigi caotica, affollata, rumorosa⁴:

Au lieu que dans Paris, la grande et sombre ville,
Où l'on heurte le pauvre et puis la femme vile,
Mendiant sous le gaz chacun à sa façon;
On vit triste, fiévreux, sans oiseau, sans verdure,
N'entendant que l'aveugle à la voix rauque et dure
Qui jette sur les ponts de pierre sa chanson⁵.

Ma se in questa strofa vediamo apparire, quasi sfilare uno dopo l'altro, tutti i personaggi che popolano i *Tableaux parisiens*, le nor-diche e anonime città morenti di Rodenbach sono perlopiù deserte. Si intravede solo l'ombra di qualche raro passante, la campana nera del vestito di una *béguine*.

³ Vorrei qui sottolineare come anche uno dei maggiori critici di Rodenbach, Pierre Gorceix, ne ignori completamente la produzione poetica precedente alla *Jeunesse blanche*. Cfr. *infra*, p. 154.

⁴ «À l'antipode de la ville tentaculaire en tant que métaphorisation du drame vécu par l'homme moderne, Rodenbach a créé le mythe de la cité médiévale [...], correspondance explicitée de la vie intérieure, subconsciente[...]», PIERRE GORCEIX, *Introduction générale à Fin de siècle et symbolisme en Belgique*, Bruxelles, éd. Complexe, 1998, p. 65. «Pour Rodenbach beauté et inutilité furent toujours synonymes; c'est pourquoi il préfère, aux villes modernes et actives, les villes anciennes et mortes, belles dans leur immobilité passive et leur silence plein de renoncements.», A. BONSON-THOMAS, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1942, p. 109.

⁵ *Infamie éternelle, II*, in *Les tristesses (1879)*. G. RODENBACH, *Œuvres poétiques*, Bruxelles, Le Cri édition, 2000, p. 798. D'ora in poi l'indicazione del numero di pagina riferito a questa edizione sarà dato, tra parentesi, direttamente nel testo, preceduta dalla sigla *Œ.P.*

Appare nel 1884 la raccolta *L'biver mondain* che paradossalmente sembra porsi, con un'epigrafe di Goncourt, sotto il segno di un realismo positivo e positivista:

Le Réalisme n'a pas l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant; il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture: artiste ce qui est joli, ce qui est élevé, ce qui est bon, et encore pour donner les aspects, et les profils des êtres raffinés et des choses riches.

DE GONCOURT (*Œ.P.*, p. 905)

Fid è qui che compare il primo poema interamente ispirato a una città. Si tratta del *Paysage de la ville*, dedicato al fratello amico Verhaeren, che un decennio dopo sarà l'acclamato poeta delle *Villes tentaculaires*. Se l'incipit mette in scena un topos della poesia moderna, quello del *flâneur*, ancora di stampo baudelairiano,

Le soir, quand je m'en vais vers le faubourg voisin,
Je longe un quai très vieux aux gothiques façades,
Qui, par les jours d'automne embrumés et maussades,
M'apparaît, pittoresque et noir comme un fusain (*Œ.P.*, p. 932).

È completamente assente dal poema un elemento fondamentale della moderna rappresentazione della città, la folla. Il tempo è qui inteso come una forza ostile che consuma, invecchia, cancella la bellezza, rende opaca l'arte, utilizzando come strumenti, o come armi, degli elementi naturali. La vegetazione, unica macchia di colore in un'infinita scala di grigi, si inserisce impropriamente, quasi a sottolinearne ironicamente la decadenza, in quella che era stata a suo tempo una ricchissima flora artificiale. La pioggia pare quasi mandata dall'alto, con un intervento moralizzatore, a spegnere il riso irriverente sulla bocca dei satiri scolpiti.

Les maisons qui sont là sont toutes très anciennes
Et même sembleraient closes depuis longtemps
Si l'on n'y voyait pas défailir par instants,
La lueur d'une lampe à travers les persiennes.

.....

La pierre se contourne en des floritures
Où tout un ancien art défunt triomphe encor
Et, comme pour un peu rajeunir ce décor,
S'unif l'herbe vivante aux bouquets des sculptures.

Aux murs vert-de-grisés, cartouches, écussons
Déjà presque effacés, redeviennent ébauches;
Les satyres de pierre y cessent leurs débauches
Et la pluie a rongé leurs nires polissons (CE.P., pp. 932-3).

Non se ne conosce la data di composizione ma uno scritto in prosa, *Agonie de villes*, pubblicato postumo nel 1924, sembra riprendere una a una le immagini di città morenti infilate come perle nella collana della produzione in versi di Rodenbach. Dopo una spiegazione "storico-scientifica"⁶ della morte, a seguito di lunga agonia, di Bruges, poi soppiantata da Amsterdam nel ruolo di "Venezia del Nord", l'ultima strofa citata viene ripresa, non meno "poeticamente", nel quadro della moderna attività della *flânerie*.

Douceur de cheminer à présent dans la ville léthargique, à travers des songes et des souvenirs, au long des rues jamais droites, tous jours capricieuses, ménageant, à chaque pas de lente flânerie, une surprise et un imprévu. Oh! les façades anciennes et rares, avec des bouquets sculptés qui se fanent, des cartouches où des satyres se débandent dans l'effritement de la pierre, des têtes de femmes dont la pluie et la poussière ont défleuri la bouche⁷.

⁶ «Un jour, en 1475, la mer du Nord brusquement se retira, du coup le Zwyn fut tari, sans qu'on ait jamais pu le désensabler ou y rétablir une circulation d'eau; et Bruges, dorénavant éloignée de cette vaste mamelle de la mer qui avait nourri ses enfants, commença à s'anémier, et depuis quatre siècles elle agonise.»

⁷ Per il testo delle *Agonies*, non raccolte nelle opere complete, che non comprendono scritti postumi, si rimanda all'ottimo sito internet dedicato allo scrittore, curato da Joël Gofflin. <http://users.belgacom.net/rodenbach>.

E in mezzo a questa architettura che si spegne, nessun rumore «rassourlissant», niente clamori, buio e silenzio, rotto soltanto da qualche debole rumore che, verso la fine del poema, si fa sempre più flebile fino a spegnersi:

Le courant fait le bruit du satin que l'on froisse
En venant se frotter aux arches du vieux pont,
Et les cloches, dans l'ombre où nul ne leur répond,
Ont tu leur chant d'airain aux clochers de paroisse.

Peu de passants et rien que la vague rumeur
D'un chariot lointain, là-bas, dans une rue;
Rien qu'une triste plainte incessamment décriue
Comme le souffle lent d'une ville qui meurt! (CE.P., p. 933)

Nell'ultimo verso si assiste per la prima volta nella poesia di Rodenbach alla personificazione della città, il cui respiro si estingue in un'agonia solitaria, in una sorta di abbandono, di desertificazione. La città sta perdendo lentamente, con la vita, la vitalità dell'arte barocca che l'adornava.

Altrove è la città, con le sue strade ma anche con le sue camere, altro topos della poesia moderna ampiamente rivisitato da Rodenbach⁸, a dare la morte, a soffocare una flora prorompente. Se infatti

QUAND les roses gâtés d'avril sont reparues
La ville s'endimanche et les Marchés aux fleurs,
Mettant sur les pavés leur gloire de couleurs,
Sont comme la toilette odorante des rues.

[...]

⁸ Per il tema della "chambre" nella poesia di Rodenbach cfr. AURORA BOBACZEK, *Architecture d'intérieur: le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach*, in *Le Monde de Rodenbach*, études et documents réunis par Jean Pierre Bertrand, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1999, pp. 57-72.

C'est charmant et joyeux ces vitrines roulantes
Dont le feuillage vert flambe dans le matin;
Et le long des trottoirs s'improvise un jardin
Où chuchote en tremblant tout un peuple de plantes

(*CE.P.*, pp. 956-7)

e l'atmosfera di tutta la poesia, *Marchés aux fleurs*, è sorprendentemente euforica, se la città si riempie di colori esageratamente vivaci, addirittura chiassosi e dalla flora si elevano voci, richiami anche qui eccessivi, tanto da suonare striduli, tutto questo movimento vitale si conclude, malinconicamente, negli interni opprimenti e quasi inquietanti della città.

[...] Partout, dans les salons,

Sur chaque cheminée, au coin des étagères,

Dans des vases de cuivre ou des coupes légères

Loin du jardin natal d'où nous les exilons,

Elles vont devenir pour un jour nos amies

Et vivre près de nous leurs suprêmes moments,

Et nous, nous serons doux, affectueux, aimants,

Soulagéant d'un peu d'eau leurs lentes agonies!⁹ (*CE.P.*, pp. 957-8)

La città, con i suoi crudeli abitanti, diventa luogo di esilio e di agonia, in una parola uccide la natura che ha cercato di coprire, per l'«espace d'un matin», l'intrinseca violenza.

⁹ Direi che si può applicare a questi versi il commento di Federico Olivero (*Georges Rodenbach*, «Poet Lore», 27:6, nov.-dec. 1916, p. 654) a due versi peraltro simili, tratti dal *Règne du silence* («Bouquet dépérissant de fleurs qu'on croyait saüves/Encor pour tout un jour dans la pitié de l'eau»): «The subdued melodies of his verse seem to re-echo airs unutterably sad [...] they are the dirge of moribund flowers». Olivero sostiene che all'altezza di questa raccolta, che precede di un solo anno *Bruges-la-Morte*, sarebbe rintracciabile una doppia influenza, verlainiana e mallarmea e che questi versi proverebbero, nonostante la «painstaking care» con cui sono composti, una prevalenza della prima, da rintracciarsi nella loro semplice musicalità.

Solo i sogni, che si confondono con remoti ricordi di un passato felice, rianimano una città morta, o meglio la città morta per eccellenza, Venezia, in un'altra raccolta «minore», pubblicata sempre nel 1884, *Vers d'amour*.

V

Mon cœur avait en lui les douleurs de Venise
Une Ville déchue, une ville qui meurt,

Une ville où le soir lentement s'éternise

La voix d'or du passé dont s'éteint la rumeur,

Une ville de rêve où des canaux prolongent

Leur chemin de silence et de froide douleur

Entre des quais de pierre abandonnés qui songent

Et mettent dans l'eau sombre un peu de leur pâleur.

Mais voici que soudain, la cité de mon Âme

A reconquis son faste et soit orgueil ancien

Quand vous avez relui, faits d'amour et de flamme,

Solt-il roux, toison d'or, drapeau vénitien!

Et, mes rêves, baignées (*sic*) du feu des girandoles,

Ont repincé le luth sous la lune en halo,

Et j'ai senti le soir des fuites de gondoles

Qui passaient sur mon cœur étoilé comme l'eau!

Come dimostrano gli ultimi due esempi, le raccolte giovanili mi pare presentino sempre, accanto alle immagini di città morte o agonizzanti, un contraltare positivo: un'atmosfera allegra, una tavolozza colorata sullo sfondo grigio della città in *Marché aux fleurs* o lo scintillio di stelle sognate sull'acqua di una Venezia che sontuosamente riporta in auge i fasti di un tempo. Come se queste immagini urbane fossero sì, come si diceva in apertura, proiezioni di un io malinconico, ma portassero dentro di sé il barlume di un ricordo del

passato o di un sogno proiettato in avanti, nel futuro. È che lo spleen di Rodenbach, come in Baudelaire, è un'angoscia legata al presente, all'*bic et nunc* di una realtà dolorosa e resa sempre più opprimente dall'irrimediabile allontanarsi di un passato che fa subentrare il rimpianto al ricordo e dall'inafferrabilità di un futuro che fugge sempre in avanti.

Tandis que je rêve, les souvenirs de mon enfance et de ma jeunesse me reviennent un à un, doux, calmes, riants, comme des îles de fleurs sur ce gouffre de pensées noires et confuses qui tourbillonnent dans mon cerveau.

VICTOR HUGO (CE.P., p. 979)

E questo passo di Hugo, posto ad epigrafe della *Jeunesse blanche*, del 1885, situa indubbiamente la raccolta sotto il segno di un passato che, attraverso il sogno, come le stelle riflesse dai canali veneziani, sparge barlumi di luce bianca sul *gouffre* del presente doloroso. Raccolta, quindi, di stampo esplicitamente autobiografico, come conferma immediatamente il prologo:

[...]
Jeunesse! Enfance! attrait des choses disparues;
Astres du ciel plus clairs dans l'étrang bleu du cœur!
Chanson d'orgue criard dont toute la langueur
Expire en sons blessés dans le lointain des rues.

Je veux vous évoquer la ville aux pignons noirs,
Vieille ville flamande où les paroisses proches,
Lorsque j'étais enfant, faisaient pleurer leurs cloches
Comme un adieu de ceux qui mouraient dans les soirs!

[...] (CE.P., pp. 981-2)

Tanto che Pierre Gorceix riconosce alla *Jeunesse Blanche* il ruolo fondativo di quella che chiama «une poétique fondée sur l'éloigne-

ment»¹⁰. Più in generale, l'eloignement a questa altezza solo temporale ma che, vorrei aggiungere, si farà anche spaziale al punto che la poetica della distanza raggiungerà la sua massima realizzazione nell'ultima raccolta, *Mourir du ciel natal*, composta interamente a Parigi¹¹. E se Gorceix interpreta questa posizione come una sorta di anti-realismo di stampo romantico, che troverebbe addirittura le sue radici in Novalis, io vorrei andare un po' oltre su questa strada e leggere, anche alla luce delle raccolte giovanili, questa fuga nel mondo dei ricordi – e dei sogni, appunto – come un tentativo fallito di raggiungere quello che Baudelaire chiamava l'Idéal.

Or comment entrer dans l'Idéal? Comment échapper au spleen? *Spleen et Idéal*, c'est le titre d'une partie importante des *Fleurs du mal*: c'est la devise même de la vie du poète, et comme les deux rives entre lesquelles sa pensée a gémi¹².

Queste righe di un saggio di Rodenbach sul poeta delle *Fleurs* in cui, nell'interpretazione di Baudelaire come «poète catholique», non è difficile scorgere una profonda identificazione con il «maestro»¹³, dicono mirabilmente quella dolorosa sensazione di affogamento, di soffocamento in un presente, in uno spleen terribilmente equidistante dalle rive del passato e del futuro. Non solo una presa di distanza,

¹⁰ P. GORCEIX, *Introduction à La jeunesse blanche*, in *Fin de siècle...*, cit., p. 360.

¹¹ Scrive Rodenbach a proposito di questa distanza: «Paris donne le recul, crée la nostalgie. Or, on peut dire de tout art qu'il provient d'une nostalgie, du désir de vaincre l'absence, de faire se survivre et de conserver pour soi ce qui bientôt sera perdu ou ne sera plus», «Revue encyclopédique», 15 avril 1893, citato in A. BOBSON-THOMAS, *op. cit.*, p. 107.

¹² G. RODENBACH, *L'élite. Écrivains – Orateurs Sacrés – Peintres – Sculpteurs*, Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1899, p. 17.

¹³ «Dans la *Jeunesse blanche*, on sent le souvenir des *Fleurs du mal* derrière chaque pièce, chaque vers; mais on sent aussi que l'imitation n'est pas livresque, qu'elle est sincère, qu'elle est l'effet d'une concordance, d'une harmonie préétablie entre l'âme du maître et celle du disciple.» F. GREGI, *Georges Rodenbach*, «La Revue de Paris», 1901, p. 219.

dunque, ma anche un avvicinamento, una tensione verso qualcosa che, nel caso di Rodenbach, è talmente astratto da essere indefinibile, indescrivibile, indicibile perfino con un linguaggio metaforico. Si tratta di quell'altrove che i poeti moderni hanno sempre rappresentato utilizzando la metafora dell'esotismo orientale o nordico.

Prima di affrontare le raccolte successive occorre citare ancora un poema della *Jeunesse blanche*, l'unico testo in versi in cui città e io lirico sono entità distinte ma strettamente legate da una dolente analogia: una nave, metafora dell'io annullato e disperso nella solitudine, affonda nei canali immobili «d'une ville qui meurt».

SEUL

Vivre comme en exil, vivre sans voir personne
 Dans l'immense abandon d'une ville qui meurt,
 Où jamais on n'entend que la vague rumeur
 D'un orgue qui sanglote ou du Beffroi qui sonne.

Se sentir éloigné des âmes, des cerveaux
 Et de tout ce qui porte au front un diadème;
 Et, sans rien éclairer, se consumer soi-même
 Tel qu'une lampe vaine au fond de noirs caveaux.

Être comme un vaisseau qui rêvait d'un voyage
 Triomphal et joyeux vers le rouge équateur
 Et qui se heurte à des banquises de froidéur,
 Et se sent naufrager sans laisser un sillage.

Oh! vivre ainsi! tout seul, tout seul! voir se flétrir
 La blanche floraison de son Âme divine,
 Dans le dédain de tous et sans qu'aucun devine,
 Et seul, seul, toujours seul, se regarder mourir! (GE.P., p. 1011)

È del 1887 una lettera di Georges Rodenbach a Camille Lemonnier in cui a mio parere è rintracciabile una vera e propria "poetica

della città", in cui sono esplicitate alcune idee che vedremo affermarci e precisarsi nella produzione "matura":

[...] la lecture m'est arrivée ici, en Hollande, où je vais depuis des semaines délicieusement au hasard, suivant le geste des moulins, non pas dans ces grandes villes classiques, qui sont comme les Beethoven de la géographie, mais dans les petits coins ignorés, perdus, silencieux, de lumière délicate et aquarillée que je suis seul à aimer. C'est délicieux et j'éprouve, comme tu l'as tenté toi-même aussi sans doute, l'oubli des littératures et le seul désir d'affiner dans le rêve la sensation des choses vues¹⁴. Il me semble qu'un grand artiste qui voyagerait toujours aboutirait au dédain pour toute transcription matérielle et sensible de son Art et se contenterait de visions intérieures réfléchissant au miroir de lui-même la beauté des ciels [sic] et des paysages traversés¹⁵.

L'operazione compiuta dall'artista è quindi, per Rodenbach, l'atto simbolista per eccellenza, quello che rende astratto fino all'irrealità del sogno l'oggetto, in questo caso il paesaggio osservato. È, insomma, il portare alle estreme conseguenze il gesto poetico del *flâneur* del *Cygne* di Baudelaire: «Tout pour moi devient allégorie».

Solo di un anno precedente la pubblicazione di *Bruges-la-morte*, *Le règne du silence* è unanimemente considerata dalla critica la raccolta più compiuta e riuscita dell'intero corpus in versi dell'autore belga.

Dans ce livre maître, le poète est en pleine possession de ses moyens. Grâce au rythme magistralement assoupi de l'alexandrin et à la ductilité de la langue qu'il manie, il parvient à faire sourdre du monde ambiant et de ses motifs liés à la Flandre qu'il ressuscite par la distance, une véritable symphonie, dont les vibrations se pronon-

¹⁴ In corsivo nel testo.

¹⁵ *Lettre de Georges Rodenbach à Camille Lemonnier*, I 1887, avant le départ pour Paris, in «Épîtres», numéro spécial consacré à la mémoire de Georges Rodenbach, 23-24, XVII, nov. 1948, pp. 171-2.

gent sur la sensibilité dans les images analogiques du paysage et des choses [...] ¹⁶.

Si tratta anche della prima raccolta dotata di un "architettura", composta di sei sezioni. Una di queste porta un titolo ripreso da un poema giovanile, ma volto al plurale: *Paysages de ville*, quasi a voler sottolineare ulteriormente l'indefinitezza ¹⁷ di questi paesaggi urbani che si fanno sempre più astratti e intensamente metaforici. Scrive un critico contemporaneo a proposito del *Règne du silence*:

[...] il brosse des paysages – des paysages du Nord, aux lignes vagues, enveloppées de brouillard ¹⁸.

È che occorre ricordare che questa città, nella produzione in versi sempre rigorosamente anonima (ma su questo torneremo), pur avendo i tratti di una città esistente, è esclusivamente metafora, anche nei particolari apparentemente più insignificanti, di un io sofferente che pertanto ne è l'unico referente. Non c'è alcun tipo di realtà, geografica, topografica, architettonica, meteorologica in gioco, se non la profonda interiorità di un io lirico. Sarà il versante narrativo dell'opera di Rodenbach, di cui *Bruges-la-morte* è solo l'elaborazione più compiuta ma che comprende sette romanzi e due opere teatrali, a dare un nome a questi paesaggi, a situarli geograficamente. Proprio perché la narrazione, anche quando non comporta una posizione "realista", per dirla con Gorceix, ha bisogno di situarsi nel tempo e nello spazio, di attivare l'enciclopedia del lettore, di fornirgli punti di riferimento noti in rapporto ai quali possa "immaginare" il mondo

¹⁶ P. GORCEIX, *Introduction à Le règne du silence*, in *Fin de siècle...*, cit. p. 382.

¹⁷ Il titolo precedente, nell'*Hiver mondain*, era *Paysage de la ville*. Oltre al sostantivo al plurale, è da sottolineare la soppressione dell'articolo determinativo nel complemento di specificazione, soppressione volta anch'essa ad ottenere, appunto, un effetto di indefinitività.

¹⁸ A. BRUSSON, *La comédie littéraire: notes et impressions de littérature*, Paris, Colin, 1895, p. 82.

narrato. È questo tanto più nel caso di Rodenbach che ha costruito le sue narrazioni sulle immagini rarefatte e simboliche della sua poesia.

[...] bien que ce soit ses oeuvres de prose, plus encore que ses vers, qui l'aient fait connaître du grand public: – M. Jules Lemaitre l'a défini fort heureusement à propos de *Bruges-la-Morte*: «un homme enivré par une ville» – ce n'est pas le prosateur qui tient une place à part dans l'histoire des lettres contemporaines: il n'avait pas le grand don du romancier, la faculté merveilleuse de créer des personnages; c'est le poète ¹⁹.

Se questa previsione di Gregh, emessa a meno di dieci anni dall'uscita di *Bruges-la-Morte*, sembra non aver colto nel segno visto l'enorme successo editoriale del romanzo a fronte di una produzione poetica frequentata da pochi lettori "specializzati", la posizione di Antoine Compagnon, un secolo dopo, si fa forte di un'interpretazione della poesia di Rodenbach che ne coglie in pieno l'originalità:

On découvre là [dans sa poésie] le secret d'une poésie des correspondances que Rodenbach a poussé plus loin que la plupart des symbolistes: à partir d'un objet, d'un paysage, le poète peut évoquer ses impressions sensibles, en général impressions visuelles et auditives mêlées, et ainsi se pose l'existence d'un sujet, le je du poète. [...] Rodenbach écrit encore quelques romans, *Bruges-la-Morte* (1892), *Le carillonneur* (1895), sur les mêmes thèmes, en éléments, du silence et de l'obscurité ²⁰.

Ma tuttavia non si tratta, a mio parere, di una riuscita estetica di minor valore, quale ne sia il motivo, della narrativa di Rodenbach rispetto alla sua poesia. È che sono operazioni profondamente diver-

¹⁹ F. GIRIHI, *op. cit.*, p. 218.

²⁰ A. COMPAGNON, *Georges Rodenbach*, in *Dictionnaire des littératures de langue française. XV siècle*, Paris, Encyclopaedia Universalis-Albin Michel, 1998, p. 596. Corretto dall'autore.

se, o meglio di segno opposto, come appare chiaro dall'*Avertissement a Bruges-la-Morte*:

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir. Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qu'y séjournent²¹.

In questa «étude» la città, dotata non solo dell'iniziale maiuscola ma del suo nome, Bruges, è un personaggio o meglio la protagonista, da cui tutto muove. E se in poesia, e lo vedremo ancora meglio tra poco nel *Règne du silence*, la città, figura del dolore implacabile è indefinita, indistinta, avvolta dalla nebbia, qui viene addirittura mostrata nei suoi più intimi particolari:

C'est pourquoy il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, entrecalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi [...] ²².

E in una delle prime recensioni del romanzo, si dà un'interpretazione perfettamente coerente con queste indicazioni:

«De l'influence du décor sur l'état psychologique des hommes». Ce pourrait être le sous-titre (s'il n'avait un air rébarbatif de thèse) du roman curieusement intitulé de M. Georges Rodenbach: *Bruges-la-Morte*. Et, de fait, le personnage essentiel du livre, c'est la vieille ville, endormie dans son silence [...] C'est la Ville, avec ses enveloppements, avec ses murmures, avec ses fascinations, qui agit sur

²¹ G. RODENBACH, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1892, p. I.

²² Ivi, p. II.

le héros de M. Rodenbach, qui lui suggère ses pensées et ses actes [...] ²³.

Nell'ultimo poema dei *Paysages de ville*, sezione che andrebbe citata interamente per l'attinenza al nostro tema e per mostrare il "cre-scendo", da un componimento all'altro, dello spleen che implacabilmente conduce l'io, qui spesso, metonimicamente, «mon âme» come negli *Spleen* che chiudono la sezione *Spleen et idéal* delle *Fleurs du mal* e dove, analogamente a quanto accade qui, l'«Ennui» progressivamente irrompe e finisce per piantare nel cranio dell'io il suo implacabile «drappau noir», l'identificazione del soggetto con l'anonima città mortuaria si compie attraverso una dichiarazione di fratellanza:

O ville, toi ma sœur à qui je suis pareil,
ville déchue; en proie aux cloches, tous les deux
nous ne connaissons plus les vaisseaux hasardeux
tentant comme des seins leurs voiles au soleil,
comme des seins gonflés par l'amour de la mer.

Nous sommes tous les deux la ville en deuil qui dort
et n'a plus de vaisseaux parmi son port amer,
les vaisseaux qui jadis y miraient leurs flancs d'or;
plus de bruits, de reflets... les glaives des roseaux
ont un air de tenir prisonnières les eaux,
les eaux vides, les eaux veuves, où le vent seul
chuchote comme pour les étendre en linceul...
nous sommes tous les deux la tristesse d'un port
toi, ville! toi ma sœur douloureuse qui n'as
que du silence et le regret des anciens mâts;
moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort!

* * *

Qu'importe! Dans l'eau vide on voit mieux tout le ciel,
tout le ciel qui descend dans l'eau clarifiée,

²³ Cfr. «L'année littéraire», 1892, pp. 137-8.

qui descend dans ma vie aussi pacifiée.
 Or, ceci n'est-ce pas l'honneur essentiel
 – au lieu des vaisseaux vains qui s'agitaient en elles, –
 de refléter les grands nuages voyageant,
 de redire en miroir les choses éternelles,
 d'angeliser d'azur leur nonchaloir changeant,
 et de répercuter en mirage sonore
 la mort du jour pleuré par les cuivres du soir!
 Or c'est pour être ainsi souples à son vouloir
 que le ciel lointain, l'une et l'autre, nous colore
 et décalque dans nous ses jardins de douceur
 ô toi, mon âme, et toi, ville morte, ma sœur

* * *

Et c'est pour être ainsi que l'une et l'autre est digne
 de la toute-présence en elle d'un doux cygne,
 le cygne d'un beau rêve acquis à ce silence
 qui s'effaroucherait d'un peu de violence
 et qui n'arrive là flotter comme une palme
 qu'à cause du repos, à cause du grand calme,
 cygne blanc dont la queue ouverte se déploie,
 – barque de clair de lune et gondole de soie –
 cygne blanc, argentant l'ennui des mornes villes,
 qui hérissé parfois dans les canaux tranquilles
 son candide duvet tout impressionnable;
 puis, quand tombe le soir, cargué comme les voiles,
 – dédaignant le voyage et la mer navigable –
 sommeille, l'aile close, en couvant des étoiles! (CE.P., pp. 1114-5)

Mi preme sottolineare, oltre al processo di assimilazione, quasi
 ossessivamente ripetuto e declinato, la passività della città che, ben
 lungi dal provocarla, subisce impotente l'agonia e la morte, è addirittura
 «prote» dei suoi stessi campanili e del vento che la copre con un
 immobile sudario.

Nella raccolta successiva, *Les vies encloses*, del 1896, si assiste a
 una moltiplicazione delle città sofferenti che rende conto del plurale
 del titolo: non è più in gioco una sola vita, quella dell'io, ma una plu-
 ralità di vite umane devastate dalla solitudine, dalla sofferenza, dal
 lutto, dalla malattia e le città seguono tutti questi percorsi umani, li
 introducano e li rappresentano.

X

La maladie atteint aussi les pauvres villes...

Elles vont dépérir d'un mal confus et doux;

A peine elles naissaient; mais leurs cloches débiles
 Sont comme les accès d'une petite toux...

D'autres souffrent, sans se plaindre, d'avoir sans trêve
 L'ombre d'un vieux beffroi, sur elles, qui les grève.

D'autres sont simplement des vieilles déclinant,
 Celles d'un temps fini, celles qui sont âgées,
 Et dont les eaux, parmi leur silence stagnant,
 Gardent tant de reflets qui les ont imagées.

Il en est que naguère abandonna la mer
 Comme un grand amour qui tout à coup se retire;
 Et, depuis ce moment, ces villes ont un air
 De se survivre, en appelant quelque navire.

Dans telles, c'est comme une odeur de vermoulu;
 Dans telles, c'est toujours comme s'il avait plu.

Il en est de plus infirmes que des aïeules,
 Dont les murs ont des blancs de linges démodés
 Et des noirs de robes de veuves vivant seules.

Celles aux murs percus, aux pignons lézardés
 Dont sur elles comme des rides de vieillesse.

Celles, jeunes encor, dont la croissance cesse,
 Celles aux terrains nus où l'on ne bâtit pas,
 Souffrent du mal secret de devenir pubères;
 C'est leur sang qui palpita au poulx des réverbères
 Et dans la tour qui ment à l'espoir du compas,
 Dans l'église qui reste inachevée et vaine,
 C'est leur propre existence aussi qui s'interrompt.

Telle ville dolente est toujours en neuvaïne,
 Lieu de pèlerinage où l'on signe son front.
 L'une décline et meurt d'une lente anémie;
 L'autre est pâle à jamais de quelque épidémie.

Une autre est comme une paralytique, sans
 La souplesse et la joie en elle des passants.

Telles, leur maladie est d'être en proie aux pioches,
 Les amputant de leurs vieux pignons, mutilant
 Leurs briques dont le rouge est tout sanguinolent;
 Telles, leur maladie est d'être en proie aux cloches,
 Et, dans leur calme et leur silence monacal,
 Le cadran du clocher a l'air d'une tonsure.

Il en est qu'affaiblit un jet d'eau vertical
 Et qui souffrent de lui comme d'une blessure... (CEP, pp. 1203-4).

Ci troviamo nella sezione centrale della raccolta, *Les malades aux fenêtres*. Anche qui vige una rigorosa architettura e le sezioni sono ordinate secondo un progressivo movimento dell'interiorità: dalla massima chiusura di *Aquarium mental* alla massima apertura dell'ultima sezione, *Le voyage dans les yeux* che tuttavia limita la più grande espressione di libertà, il viaggio, alla più stretta intimità: l'interiorità, l'anima di cui gli occhi sono lo specchio e la soglia. In accordo con la critica moderna che si è interessata alla poesia di Rodenbach, Gorceix mette in evidenza come sia da ricercare in queste pagine, se non il miglior esito estetico della poetica dell'autore, cer-

tamente la più consapevole e matura espressione del suo particolare "simbolismo".

Il faut bien voir que Rodenbach n'a pas voulu ici «signifier». S'il est parti en fait de la notion explicite, consciente, de l'allégorie de la clôture, en revanche il s'est appliqué à réduire au maximum la signification univoque du recueil. Il s'agit pour lui d'éviter la fixation de l'expression en fonction même de la réalité diffuse de la vie intérieure que le langage conceptuel est incapable de suggérer. Et, ce qui importe davantage encore, c'est d'empêcher que le lecteur ne se fixe sur une signification, de faire en sorte que ses impressions ne s'immobilisent pas sur un seul objet, qu'elle ne se canalisent pas dans une seule direction. L'objectif, c'est la pluralisation du sens en conformité avec la mouvance vague de l'inconsciente aux contours indéterminés²⁴.

E tra gli obiettivi è anche molto importante, a mio modo di vedere, che il lettore non sia mai indotto a dare un nome a quei paesaggi, a riconoscere quelle città come realtà esistenti e descritte linguisticamente dietro un velo di malinconia. Infatti, come sottolineo ancora Compagnon,

Dans ce système d'oscillations, dans ce jeu de correspondances, le mystique et la réalité vont se fondre en une sorte de réverie de l'objet²⁵.

Il soggetto e oggetto sono indistinti, l'io lirico è disperso e irricongiungibile nei tratti sbiaditi delle città malate.

²⁴ P. GORCEIX, *Symbolisation, suggestion et ambiguïté*. G. Rodenbach, M. Elsenberg, M. Mactchevitch, in *Centenaire du symbolisme en Belgique*, «Les lettres romanes», 3-4, 1986, p. 214.

²⁵ A. COMPAGNON, *loc. cit.*

E città morte sono infine le protagoniste di una gran parte dell'ultima raccolta poetica di Rodenbach, *Le miroir du ciel natal*. Si tratta, dicevo, di città ormai morte i cui canali, metonimicamente, fanno da specchio fin dal titolo a un cielo plumbeo, opprimente, che sparge sul mondo angoscia e buio.

I

Quelque chose de moi dans les villes du Nord,
Quelque chose survit de plus fort que la mort.

En leurs quartiers lépreux qu'affligent des casernes,
Quelque chose de moi pleure dans les tambours.

Et par les soirs de pluie, en leurs mornes faubourgs,
Quelque chose de moi brûle dans les lanternes.

Et, tandis que le vent s'exténue en reproches,
Quelque chose de moi meurt déjà dans les cloches (CE.P., p. 1256).

E ancora metonimicamente è una parte dell'io che ostinatamente, dolorosamente, resiste in quei paesaggi lontani, quella parte di sé che l'io vorrebbe reprimere, celare, o almeno allontanare. Le città di questo componimento non sono solo morte, ma danno la morte, soffocano l'ultima fiammella di vita in un gioco di corrispondenze tra suoni e visioni che si rispecchia perfino nella forma metrica, nel sonenne andamento dei distici che paiono ritmati dai «tambours» del quarto verso. E nel quarto poema della raccolta ancora una volta la città morta dà la morte, si trasforma in un'enorme tomba:

IV

C'est là qu'il faut aller quand on se sent dépris
De la vie et de tout et même de soi-même;
Ville morte où chacun est seul, où tout est gris,

Thème comme une tombe avec des chrysanthèmes. [...] (CE.P., p. 1258).

L'ultima, anche questa città, «là» in un altrove indefinito che non si situa nemmeno, come nella citazione precedente, in un vago Nord. E con l'ultima: «città morta» si conclude il processo di allontanamento.

V

Il faut incline à un silence tel,
Comme d'une ville irréelle
Et qui se serait faite elle-même en dentelle

Universelle solitude!
Même les cygnes sur l'eau noire,
Ont l'ennui du reflet d'eux-mêmes, et l'éluent;
Les nœuphars sur l'eau sont comme des fermoirs.

Le ciel opaque et haut
N'est que le vivant davantage,
Ciel mat d'immobiles nuages,
Et qui a toujours l'air d'être un ciel de tableau.

Le silence avec la solitude s'accorde.
Ah! comme tout est loin!
Comme tout se passe sans témoin!
Comme tout est de moins en moins!
On dirait que la ville est depuis longtemps morte! (CE.P., pp. 1259-60)

Anche l'ultimo legame con la realtà si è ormai reciso, nella «ville irréelle» tutto è immobile, come sorpreso da un incantesimo di morte.

Lorsqu'on a fait ce miracle morose que l'univers ne soit plus qu'une
une funèbre d'où s'épanche la tristesse, il n'est plus, si l'on garde

encore quelque force, de balancer entre deux méthodes: ou bien disparaître, ou bien supprimer le monde²⁶.

Ma mi pare che, più che sopprimere il mondo, Rodenbach lo allontani da sé e dal lettore rendendolo il più possibile remoto, astratto, indefinito, respingendolo nel sogno, come in questo articolo su Bruges apparso nel «Magasin pittoresque»:

On rêve, on ne sait plus ni l'heure ni le lieu. On s'éparpille dans les cloches, au fil de l'eau... On oublie tout, on s'oublie soi-même... On est déjà comme dans l'Éternité²⁷.

ELISABETTA SIBILIO

²⁶ T. DERÈME, *La poésie de Georges Rodenbach*, «Revue de Paris», a. 31, I 1, janv.-févr. 1924, p. 681.

²⁷ G. RODENBACH, *Quais de Bruges*, «Le magasin pittoresque», I sér., année 66, 1898, p. 282.