



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXV

La visione delle città delle Fiandre
negli scrittori fiamminghi di lingua francese (1881-1922)

L-LIN/03 LETTERATURA FRANCESE

Presentata da: Maria Elisabetta Nieddu

Coordinatore Dottorato Prof.ssa Cristina Lavinio

Tutor Prof. Fabio Vasarri

Esame finale anno accademico 2011 – 2012

Indice

	Pagine
Introduzione	
1. La città come tema letterario	9
2. Il contesto culturale francese di fine secolo	25
2.1 Il simbolo	28
2.2 I precursori	32
2.3 <i>A Rebours</i> , tra Naturalismo e Decadentismo	37
2.4 Per concludere	39
3. La rinascita della letteratura belga nel 1880	40
4. Definizione del corpus	49
1. Bruges	
1.1 Georges Rodenbach	55
1.1.1 <i>Bruges-la-Morte</i>	55
1.1.1.1 Beghinaggio	71
1.1.1.2 L'arte	73
1.1.1.3 Conclusioni	76
1.1.2 <i>Le Carillonneur</i>	76
1.1.3 <i>Musée de Béguines</i>	106

1.1.4	<i>Rouet des Brumes</i>	108
1.1.5	<i>La Jeunesse Blanche</i>	115
1.1.6	<i>Vers d'Amour</i>	118
1.1.7	<i>Le livre de Jésus</i>	120
1.1.8	<i>Le règne du silence</i>	122
1.1.9	<i>Les Vies Encloses</i>	127
1.1.10	<i>Le miroir du ciel natal</i>	131
1.1.11	Il teatro: <i>Le Voile e Le Mirage</i>	136
1.2	Camille Lemonnier	137
1.2.1	<i>La Belgique</i>	141
1.2.2	<i>La Chanson du Carillon</i>	145

2. Anversa

2.1	Émile Verhaeren	169
2.1.1	<i>Les Campagnes Hallucinées</i>	171
2.1.2	<i>Les villes tentaculaires</i>	178
2.1.3	<i>Les visages de la vie</i>	193
2.1.4	<i>Les Forces tumultueuses</i>	195
2.1.5	<i>Toute La Flandre</i>	203
2.2	Camille Lemonnier	213
2.2.1	<i>La Belgique</i>	213
2.3	Georges Eekhoud	217

2.3.1	<i>La Nouvelle Carthage</i>	218
2.4	Max Elskamp	241
2.4.1	<i>Dominical</i>	243
2.4.2	<i>Salutations dont d'angéliques</i>	249
2.4.3	<i>En symbole vers l'apostolat</i>	254
2.4.4	<i>Enluminures</i>	256
2.4.5	<i>Sous les tentes de l'exode</i>	257
2.4.6	<i>La chanson de la rue Saint-Paul</i>	260

3. Gand, Bruxelles e «les petites patries»

3.1	Gand	
3.1.1	Camille Lemonnier	267
3.1.1.1	<i>La Belgique - Gand</i>	267
3.1.2	Maurice Maeterlinck	269
3.1.2.1	<i>Serres Chaudes</i>	271
3.2	Bruxelles	
3.2.1	Camille Lemonnier	278
3.2.1.1	<i>La Belgique - Bruxelles</i>	278
3.2.2	Georges Eekhoud	283
3.2.2.1	<i>Voyous de velours ou l'autre vue</i>	284
3.2.2.2	<i>Le terroir incarné</i>	290

3.3 Louvain	
3.3.1 Camille Lemonnier	293
3.3.1.1 <i>La Belgique</i> - Louvain	293
3.3.2 Maurice Maeterlinck	295
3.3.2.1 <i>Sœur Béatrice</i>	295
3.4 Furnes	
3.4.1 Camille Lemonnier	296
3.4.1.1 <i>Le Petit homme de Dieu</i>	297
Conclusioni	303
Bibliografia	317

Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture ;

individu et groupe ; vécue et rêvée :

la chose humaine par excellence.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*

Introduzione

Il presente lavoro è frutto della ricerca compiuta nell'ambito della scuola di Dottorato in studi Filologici e Letterari dell'Università di Cagliari. La ricerca si propone di indagare la visione delle città di una particolare regione, le Fiandre, da parte di scrittori che appartengono a quella stessa regione ma, per ragioni culturali, si esprimono in una lingua diversa, il Francese. Lingua recepita come lingua veicolare di cultura nel periodo che si è voluto analizzare¹, che va più o meno da quella che si è ritenuta la grande rinascita della letteratura belga degli anni 1880 fino ai fatti della prima Guerra Mondiale. Tale discriminazione temporale è dovuto al parziale, ma costante declino dell'uso della lingua francese da parte di scrittori fiamminghi, e soprattutto a un cambiamento radicale, seppur momentaneo, dell'orizzonte tematico di riferimento da parte di quegli scrittori che si sono trovati all'improvviso a vivere in un territorio brutalmente occupato.

1. La città come tema letterario

La città è un'entità composita e complessa. La letteratura ha riflesso da sempre la sua realtà effettuale e l'ha potuta descrivere sotto diversi aspetti attraverso la sua evoluzione diacronica, che si rivela più che mai fruttuosa per gli studi letterari. Ci pare appropriato e produttivo dare subito conto di una parte della definizione del lemma «città» nel *Dizionario dei temi letterari* curato da Ceserani, Domenichelli e Fasano:

La città letteraria, oltre ad uno spazio reale (o finzionale collegato al reale), può costituire uno spazio mitico. Caratteristico in questo caso è il ricorso ad un linguaggio metaforico, simbolico. Lo scrittore pone l'accento o sulle sue qualità positive o su quelle negative: la città è «celeste» o «infernale», è «utopia» o «distopia». A volte poi c'è la compresenza di queste qualità estreme per cui l'immagine della città risulta ambivalente: da un lato è, o sembra essere, la città

¹ Sulla situazione linguistica in Belgio nel periodo post-unitario, cfr. Rainier Grutman, *La question linguistique en littérature*, in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000*, Fayard, Paris 2003, pp. 357-367.

preferita o ideale, immagine terrestre della «città di Dio», dall'altro è la città «verticale», piena di abissi e luoghi nascosti, sotterranei².

Di spazio mitico dunque si parla; si vorrebbe qui sottolineare come questa mitizzazione della città riguarda a nostro parere ogni trasposizione di città in letteratura; basti pensare alla Parigi di Zola che, pur volendola assolutamente descrivere in maniera asettica, non vi riusciva del tutto perché definendo la supremazia del *milieu* nella formazione dell'individuo, egli dotava la città di quel potere infernale a cui la citazione fa riferimento. Questo esempio per affermare che la città, così come forse altri temi cari alla letteratura, non può restare nella pagina scritta ciò che è puramente e casualmente nella realtà effettuale del mondo extraletterario, in quanto è sottoposta allo sguardo dell'autore.

Così continua la definizione nel *Dizionario dei temi letterari*: «La città letteraria può essere sia spazio architettonico che sociale, rappresentativo del modo di vivere ed agire dei borghesi, poveri, emarginati e così via»³. Gli elementi extraletterari si riflettono dunque nella città letteraria in tutti i loro aspetti. La città viene utilizzata come sfondo, come sistema labirintico di segni, come catalizzatore di storie e, essendo uno spazio seppur potenzialmente vasto ma delimitato può avere un ruolo fondamentale nell'espletamento di tali funzioni. Secondo Gianfranco Rubino:

In via di principio il romanzo urbano sembra capace di sviluppare un coefficiente di narrativa più elevato. Certo, le modalità e le articolazioni dell'intreccio possono cambiare a seconda delle funzioni svolte dalla città nella strategia del racconto: semplice sfondo [...] o personaggio principale, eventualmente indicato dal titolo. Qualunque sia l'ampiezza del suo ruolo, la grande città dispiega per sua natura un ampio campionario di tipi umani, di classi sociali, di situazioni private e pubbliche, di eventi ordinari e straordinari⁴.

Riprendendo le parole di Philippe Hamon, egli ritiene anche che «la produttività degli sviluppi narrativi suscitati dall'ambiente urbano non dipende soltanto dalla moltitudine

² Franco Musarra-Ulla Musarra Schroeder, «Città», in Remo Ceserani – Mario Domenichelli – Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino 2007, p. 437.

³ *Ibid.*

⁴ Gianfranco Rubino, *Spazi naturali, spazi culturali*, in Flavio Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2010, pp. 43-44.

degli itinerari umani che vi si incrociano». Sarebbe il contesto architettonico a esercitare una sollecitazione dinamizzante.

In quanto oggetto *ermeneutico*, [il contesto architettonico] mette in moto una volontà di sapere; in quanto oggetto *discriminatore*, che rinchiude lo spazio, attiva delle strategie del desiderio miranti a superare gli ostacoli; in quanto oggetto *gerarchizzato*, «*sistema di costrizioni* che definiscono incastri, organizzazioni che comportano corpo principale e “dipendenze”, [...], spazi “serviti” e spazi “serventi”, [...] l’oggetto architettonico potrà [...] diventare, per la letteratura, l’occasione o il suggerimento per manifestare le strategie del poter-fare dei personaggi di un racconto gli uni rispetto agli altri, per suscitare la descrizione di fenomeni di dipendenza o di influenza tra ambiente e personaggio, tra il tutto e la parte, tra l’inglobante e l’inglobato⁵.

Le parole di Rubino e di Hamon sono chiarificatrici del grande ruolo che l’ambiente urbano ha avuto e può avere in letteratura. Gli spazi architettonici stimolano l’intreccio e amplificano il rapporto tra il personaggio e l’ambiente⁶. Le categorie a cui fa riferimento Hamon, e di conseguenza Rubino, sono le categorie della semiotica narrativa di Greimas⁷, basi costituenti per un’analisi che estragga dei concetti generali.

La città dunque si ritrova ad avere in letteratura il duplice ruolo di sfondo, parola con accezione piuttosto passiva, e di *milieu*, parola francese che certo dopo Zola indica un ambiente con caratteri meno passivi⁸. Qui la intendiamo non per il suo legame con la

⁵ Ivi, pp. 45-46, per le parti fra virgolette all’interno del passo citato si fa riferimento a Philippe Hamon, *Esposizioni*, CLUEB, Bologna 1995, pp. 32-33.

⁶ Cfr. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris 1971, p. 18. Sansot si sofferma su come sia impossibile distinguere la città dai suoi abitanti per definirne una sua poetica.

⁷ Cfr. Algirdas Julien Greimas, *Maupassant: la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Éditions du Seuil, Paris 1976, pp. 19-38.

⁸ Jacques-Gérard Linze parla così della sua esperienza di scrittore: «Je pense toutefois que c’est plus vrai, plus inévitable peut-être, quand il s’agit d’une ville plutôt que d’un coin champêtre, sans doute parce que, mieux délimitée dans l’espace et même dans le temps que champs ou forêts, la ville constitue une entité refermée sur elle-même, bien typée. Peut-être en raison de la densité de sa population et de la multiplicité des relations interindividuelles qui en découlent, la cité peut nous apparaître dotée d’une personnalité quasi anthropomorphe, et parfois même capable [...] d’accéder dans une histoire au statut de protagoniste. Aussi me semble-t-elle fournir au conteur un décor bien défini, suffisamment cerné, plus favorable que d’autres à cette espèce d’osmose qui fait que les lieux agissent sur les êtres et même sur leurs actes les plus délibérés, alors que réciproquement ces actes, ou ces paroles, ajoutent quelque chose au cadre dans lequel ils s’accomplissent. Il y a là, pour peu que l’écrivain s’abandonne à son inspiration, une véritable sacralisation du

corrente naturalista ma come entità condizionante dell'individuo. Certo il *milieu* zoliano non era unicamente cittadino, ma comprendeva anche lo spazio extraurbano, la campagna, concetto simile e contrapposto a quello di città. Proprio per il rapporto complementare e antinomico dei due spazi essi si ritrovano ad essere concorrenti uno alla definizione dell'altro:

Spesso si sottolinea la differenza fra città e non-città; il contrasto fra città e campagna, ad esempio, a volte ha la forma della contrapposizione fra negativo e positivo: la città vista come luogo della non-natura, della degenerazione, della falsità in contrasto con la campagna vista come naturalezza, semplicità, genuinità⁹.

Dunque la dicotomia più evidente è quella che esprime un giudizio di valore sui due spazi contrapposti. Il male e il bene nelle loro manifestazioni reali si esprimono nello spazio urbano e in quello di campagna secondo una tradizione biblica in cui la città era una manifestazione malefica in quanto fondata dal fratricida Caino. La dicotomia città-campagna si arricchisce però, anche di altre sfaccettature. Gianfranco Rubino a tal proposito preferisce rifarsi a una prima distinzione di carattere antropologico che «oppone spazio umanizzato a spazio non umanizzato. [...] La coppia polare umanizzato/non umanizzato la si può assimilare all'antitesi culturale/naturale, mentre non sembra coincidere esattamente con l'altra coppia antinomica abitato/disabitato»¹⁰.

Dopo aver approfondito l'analisi su una serie di antinomie affini, Rubino afferma:

Si comprende il ruolo fondamentale svolto dal contesto urbano nella diegesi del romanzo del XX secolo¹¹. Apogeo del culturale, dell'umanizzato, dell'abitato, del costruito, la città rappresenta l'ambiente privilegiato nel quale annodare e sciogliere

paysage (et en particulier, donc, du paysage urbain) par l'aventure qui s'y déroule». Jacques-Gérard Linze, *Ville natale, villes étrangères, ville aimées*, in Robert Frickx – David Gullentops (éds.), *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, VUB, Bruxelles 1994, p. 121.

⁹ *Dizionario dei temi letterari*, op. cit., p. 437.

¹⁰ Rubino, op. cit., p. 40.

¹¹ Tenderemmo ad ampliare questa affermazione anche verso il XIX secolo, che, come vedremo, già porta in nuce le problematiche che caratterizzeranno molte delle contrapposizioni tra spazio naturale e spazio culturale nel corso del secolo XX.

intrighi. Ogni ambientazione alternativa e tutto ciò che si estende oltre i confini metropolitani sembrano avere esistenza e consistenza diminuite¹².

Per poter definire lo spazio urbano e arrivare alla grande produttività di cui parla Rubino però, è stato necessario attraversare diverse fasi storiche, in cui si è partiti sempre dallo spazio umanizzato per definire il suo altro. È stata la voglia di allontanarsi da esso a definire sempre meglio i suoi limiti e le caratteristiche di ciò che gli doveva essere estraneo. Secondo Michael Jakob:

Nel corso della storia è stata sempre la città – dominante – a inventare e definire il suo *altro* e a predicare la differenti forme del «ritorno alla natura». Così la città ha creato sia l'esotico che il regionale, i parchi nazionali e l'idea del patrimonio naturale, e inventerà ugualmente [...] il paesaggio. Da sempre, il distanziarsi crescente dalla natura provoca il desiderio di natura. [...] L'*onniscienza* – il dominio assoluto della città sul mondo – ha spinto l'essere umano a uscire con tutti i mezzi possibili dalle zone urbane per ritrovarsi e «rassicurarsi» nelle *enclaves* naturali più o meno preservate¹³.

Secondo Jakob, Petrarca sarebbe «il personaggio che incarna biograficamente e semiologicamente [...] l'*uscita* dalla città e la riappropriazione della natura perduta». Infatti sarebbe «la coscienza di non far più parte della natura, di non poterla ritrovare che all'esterno, *extra muros*» a produrre «il sentimento di alienazione caratteristico della coscienza urbana e la «soluzione» di trovare rimedio fuori città»^{14 15}.

Se è vero che la città contribuisce a definire ciò che è altro da sé, ci sembra utile provare a definire meglio ciò che è la città al suo positivo, cioè nelle sue caratteristiche ontologiche e potenziali. Marie-Claire Kerbrat nella sua *Leçon littéraire sur la ville* considera la città come il luogo innovativo per eccellenza:

Or la ville, d'une part, témoigne de l'aptitude de l'homme à transformer la nature et à créer ses propres œuvres (architecturales, en l'occurrence), d'autre part,

¹² Rubino, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹³ Michael Jakob, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 8-9.

¹⁴ *Ivi*, p. 39.

¹⁵ Sansot arriva al superamento della dicotomia tra città e natura. Cfr. Sansot, *op. cit.*, p. 78.

rassemble les hommes les plus aptes à innover: c'est en ville, le plus souvent, que s'épanouissent les arts, la peinture, la musique, la littérature.¹⁶

La città è dunque il luogo dell'uomo e delle sue capacità. Essendo essa alla base dell'opera dell'uomo sul mondo, si caratterizza come luogo di elezione delle arti e dell'operosità dell'individuo. Anche se questi aspetti vengono perlopiù esaltati per quanto riguarda la città contemporanea post-moderna, in cui certamente essi hanno una visibilità maggiore e di più ampio impatto, a nostro parere non bisogna sottovalutare queste caratteristiche in quanto intrinseche della città stessa. Già a partire dalla città biblica esse si pongono come qualità cittadine; se si pensa alla torre di Babele, che altro potrebbe apparire a noi, figli del postmoderno, se non la prima manifestazione di ciò che oggi chiameremmo progresso? Ancora secondo Jakob:

La città, l'insieme urbano nel senso forte del termine, differisce *in toto* dai luoghi di abitazione precedenti. Rappresenta, come indica Joachim Ritter, la vera origine della libertà e della legge, cioè il luogo in cui le idee vissute e riconosciute come tali si impongono sui *realia*. Funziona tuttavia, almeno sul piano delle conoscenze, come uno spazio sociale via via più indipendente, separato dall'esterno¹⁷.

La città si ritrova ad essere spazio umano e umanizzato in cui gli individui hanno la capacità di esprimere a pieno il loro essere. Le leggi sociali trovano la loro espressione, e si fonda il concetto di libertà, in fondo non pienamente necessario nello spazio non umanizzato in cui sono le leggi di Dio ad essere più manifestamente presenti. Secondo Lefebvre:

La città porta le immagini dello sforzo, della volontà, della soggettività, della riflessione, senza che queste concezioni si disgiungano da attività reali. Dal confronto di queste immagini nascono grandi simbolismi. Intorno alla città greca, al disopra di essa si dispone il *cosmos*, spazi ordinati e luminosi, gerarchia di luoghi. La città italota ha per centro un buco sacro maledetto, frequentato dalle forze della morte e della vita, tempo tenebroso di sforzi e prove, il *mondo*. Nella città greca trionfa, non senza lotta, lo spirito apollineo, il simbolo luminoso della

¹⁶ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, PUF, Paris 1995, p. 3.

¹⁷ Jakob, *op. cit.*, p. 41.

ragione ordinatrice, mentre nella città etrusca-romana vince il lato demoniaco dell'urbano. Ma il filosofo e la filosofia tentano di ritrovare o di creare la totalità. Il filosofo non ammette la separazione; non può concepire che il mondo, la vita, la società, il cosmo (e più tardi la storia) non possano più costituire un tutto.

La filosofia nasce dunque dalla città, con la divisione del lavoro e le sue molteplici modalità¹⁸.

La città è manifestazione duplice dello spirito apollineo e dello spirito dionisiaco che la filosofia cerca di ricostituire in una totalità che comprenda l'insieme dell'umanità. In campagna non vi è necessità di comprendere, la natura offre le sue leggi che vanno accettate per quello che sono, mentre in città si deve cercare di organizzare e migliorare la vita sociale, alla base dello spirito filosofico. Lefebvre continua la sua analisi della città come elemento fondativo e costitutivo della filosofia:

La città legata alla filosofia riunisce dunque per mezzo e nel suo Logos le ricchezze del territorio, le attività disperse e la gente, la parola e gli scritti (di cui ciascuno suppone già il raccogliere e il raccoglimento). Essa rende *simultaneo* ciò che, nella campagna e secondo la natura, avviene e passa, ciò che si ripartisce secondo cicli e ritmi. Essa afferra e custodisce "tutto". Se la filosofia e la città sono così associate nel Logos (La Ragione) nascente, ciò non avviene in una soggettività alla maniera del "Cogito" Cartesiano. Se essi costituiscono un sistema, ciò non è nel mondo abituale e nell'accezione corrente del termine.

A questa unità primordiale della forma urbana e del suo contenuto, della forma filosofica e del suo significato, si può riallacciare l'organizzazione della città stessa: un centro privilegiato, nucleo di uno spazio politico, sede del Logos e retto dal Logos di fronte al quale i cittadini sono uguali, in cui le regioni e ripartizioni dello spazio hanno una razionalità giustificata davanti al Logos (per lui e da lui)¹⁹.

La filosofia e la città sono dunque legate nella loro sostanza e nella loro organizzazione, il Logos viene a costituire per Lefebvre il tessuto organizzativo dell'urbanità e la sua precisa manifestazione.

¹⁸ Henri Lefebvre, *Il diritto alla città (Le droit à la ville)*, Anthropos, Paris 1968), Marsilio, Padova 1970, pp. 49-50.

¹⁹ *Ibid.*

Se la città è così determinante nel definire l'attività umana essa è anche l'entità che viene determinata da essa, duplice funzione già evocata poc'anzi, nel momento in cui si diceva che la città viene ad essere lo sfondo della narrazione e anche parte integrante e attiva di essa. Per questo duplice senso dello spazio urbano diviene rilevante poter compiere un'analisi la più esaustiva possibile del fenomeno «città» che comprende quindi anche un'analisi della suo essere nella storia.

Il fenomeno sociale e socializzante di cui la città non può fare a meno ha radici nella sua stessa fondazione, tuttavia la città moderna è frutto dell'epoca medievale. Come sostenuto da Pirenne, ne *Le città del Medioevo*:

Per quanto primitiva, ogni società sedentaria sente il bisogno di dare ai suoi membri dei centri di riunione o, se si vuole, dei luoghi di incontro. La celebrazione del culto, l'istituzione dei mercati, le assemblee politiche e giudiziarie impongono necessariamente la designazione di luoghi destinati a ricevere gli uomini che vogliono o devono parteciparvi²⁰.

Il ruolo socializzante sembra dunque stare alla base della formazione e dello sviluppo di quelle che saranno le grandi città commerciali del Medioevo. Il mercato sembra essere alla base della nascita della città moderna.

Normalmente questi recinti rimanevano vuoti. La popolazione vi affluiva solo in occasione di cerimonie religiose o civili o quando la guerra la costringeva a rifugiarsi con il suo bestiame. Ma lo sviluppo della civiltà trasformò a poco a poco la loro animazione periodica in un'animazione continua. S'innalzarono templi, i magistrati o capi del popolo fissarono la loro residenza, commercianti e artigiani si stabilirono. Quello che dapprima era stato un centro occasionale di riunione divenne una città, centro amministrativo, religioso, politico ed economico di tutto il territorio della tribù, da cui molto spesso prese il nome²¹.

Questa è dunque la situazione nell'alto Medioevo, malgrado la fase di declino che attraversarono le città, fu intorno a queste «mura che si formeranno le nuove città quando

²⁰ Henri Pirenne, *Le città del Medioevo* (1971), Laterza, Bari 1990, p. 41.

²¹ Ivi, p. 42.

avrà inizio la rinascita economica di cui si colgono i primi segni nel x secolo»²². La vera rinascita si ha nel XII secolo, quando il commercio marittimo s'impone nell'Europa occidentale e questa attività separa in parte l'uomo dalla coltivazione della terra. Inoltre l'attività commerciale trasforma anche l'agricoltura perché i suoi prodotti diventano oggetti di scambio all'interno del circuito commerciale. «Di nuovo come nell'antichità la campagna s'orienta verso la città. Sotto l'influenza del commercio, le antiche città romane si rianimano e si ripopolano»²³; l'attrazione di questi nuovi centri si esercita sulla campagna circostante. Il rapporto tra città e campagna è oramai un reciproco scambio di servizi: in cambio di prodotti della terra per consentire la sopravvivenza della città essa fornisce prodotti commerciali e manufatti alla campagna. «La vita fisica del borghese dipende dal contadino, ma la vita sociale del contadino dipende a sua volta dal borghese, poiché il borghese gli rivela un genere di vita più confortevole, più raffinato e che, eccitando i suoi desideri, moltiplica i suoi bisogni e innalza il suo *standard of life*»²⁴. Lo sviluppo del commercio dunque, oltre ad essere profondamente legato allo sviluppo della città, determina anche e ancora una volta un rapporto dicotomico ma complementare con la campagna, cioè, in termini generici, ciò che è altro rispetto alla città.

In nessuna civiltà la vita urbana si è sviluppata indipendentemente dal commercio e dall'industria. [...] Un agglomerato urbano, in effetti, può sussistere solo con l'importazione di derrate alimentari, tratte dall'esterno. Ma a questa importazione deve corrispondere una esportazione di manufatti che ne costituisce la contropartita o il controvalore. Si stabilisce così, tra la città e il suo contesto una relazione permanente di servizi. Il commercio e l'industria sono indispensabili al mantenimento di questa dipendenza reciproca: senza l'importazione che assicura l'approvvigionamento, senza l'esportazione che la compensa con oggetti di scambio, la città morirebbe²⁵.

Tuttavia il commercio non basta a spiegare il concetto di città, esso è solo un aspetto dei tanti che la riguardano. Lefebvre sostiene che:

²² Ivi, p. 54.

²³ Ivi, p. 70.

²⁴ Ivi, p. 71.

²⁵ Ivi, p. 89.

... questi mercanti e banchieri agivano per promuovere lo scambio e generalizzarlo, per estendere il potere del valore di scambio; e tuttavia la città fu per essi assai più valore d'uso che valore di scambio. I mercanti delle città italiane, fiamminghe, inglesi e francesi amavano la loro città come opera d'arte, ornata di tutte le opere d'arte. Cosicché, paradossalmente, la città dei mercanti e dei banchieri resta per noi il tipo e il modello di una realtà urbana in cui *l'uso* (il piacere, la bellezza, l'apprezzamento dei luoghi di incontro) ha maggior valore del lucro, del profitto, del valore di scambio, dei mercati e delle loro esigenze e contrasti²⁶.

L'aspetto culturale non esula dal concetto di produzione proprio delle città: le città più ricche grazie alla loro vocazione commerciale sono anche quelle più ornate di opere d'arte. Il concetto di produzione è preso in senso lato per giustificare la produzione di città come quella di conoscenza, di opere d'arte e di civiltà. Lefebvre continua così la sua analisi sulla città e il commercio:

La città fu e resta *oggetto*; ma non in quanto oggetto maneggiabile, strumentale: una matita, un foglio di carta. La sua oggettività o "*oggettualità*" potrebbe piuttosto rassomigliare a quella del *linguaggio* che gli individui o i gruppi ricevono prima di modificarlo, o della *lingua* (di quella certa lingua, opera di una certa società, parlata da certi gruppi).

Si potrebbe anche paragonare questa "oggettualità" ad una realtà culturale come un *libro scritto*, piuttosto che al vecchio oggetto filosofico astratto o all'oggetto immediato e quotidiano. In più occorre assumere qualche cautela. Se paragono la città ad un libro, a un qualcosa di scritto (a un sistema semiologico) non posso dimenticare il suo carattere di mediazione. Non posso separarla né da ciò che essa contiene né da ciò che la contiene, isolandola come se fosse un sistema completo a sé stante. Al più, al meglio, la città costituisce un sottosistema, un sottoinsieme. Su questo libro, con questa scrittura, vengono a proiettarsi forme e strutture mentali e sociali²⁷.

²⁶ Lefebvre, *op. cit.*, p. 66

²⁷ Ivi, pp. 66-67.

La città come sistema semiologico ci riporta all'orizzonte letterario, che di decifrare quel sistema si è occupato, come già asserito, fin da quando si è scelto di ambientare in uno spazio cittadino in quanto tale, un'opera letteraria.

La dicotomia «città celeste»/«città infernale», già messa in rilievo all'inizio di questo testo, non è stata discussa in maniera approfondita e ci riproponiamo quindi di tornare sui suddetti concetti. Ci viene in soccorso una fonte primaria come il *Dizionario dei temi letterari* alla voce «città»:

Il tema letterario della città è spesso considerato un fenomeno moderno, ma già la Bibbia e opere delle letterature greca e latina avevano le loro città. Nel vecchio Testamento predomina una visione negativa della città. Le città della Genesi (Enoc costruita dal fratricida Caino, Babele fondata dal crudele e potente Nemrod, Sodoma e Gomorra, le città dei vizi e della lussuria) sono esempi della rivolta dell'uomo contro le leggi naturali imposte da Dio. Sono città maledette che, nella letteratura moderna, riecheggiano nelle rappresentazioni di città industriali come luoghi del disumano e dello straniamento²⁸.

La città biblica è una città in cui il male e la corruzione la fanno da padroni. Il fatto stesso di essere una creazione dell'uomo rende la città una sfida alle leggi di Dio e la condanna irreparabilmente. Fa da contraltare a questa visione la città celeste, la Gerusalemme dei cieli, esempio emblematico di città divina:

Nella tradizione cristiana la città mitica più importante è la Gerusalemme celeste, vista da Giovanni nell'Apocalisse, una città d'oro, di diamanti e di pietre preziose. Ha la forma di un quadrato, è circondata da alte mura con dodici porte, presso le quali si trovano dodici angeli ed è costruita su dodici fondamenta, sulle quali sono scritti i nomi dei dodici apostoli. L'immagine della Gerusalemme celeste sarà il modello ideale di numerose rappresentazioni della città perfetta nell'età paleocristiana e nel Medioevo. Si pensi ad esempio, alla città celeste contrapposta alla città terrestre in la *Città di Dio* di Agostino [...] e alla visione nella *Divina Commedia* di Dante della città celeste (Par. XXX) contrapposta alla città di Dite (Inf. VIII)²⁹.

²⁸ *Dizionario dei temi letterari, op. cit.*, pp. 437-438.

²⁹ *Ibid.*

Anche in epoca moderna l'orizzonte simbolico a cui può fare riferimento una rappresentazione letteraria cittadina è quello che oscilla tra le virtù utopiche di una città celeste e l'incubo distopico della città di Dite. Ma ancora una volta questa dicotomia tra il bene e il male viene a coincidere, anche se non sempre in maniera perfetta, con quella che riguarda lo spazio culturale creato dall'uomo e lo spazio naturale sottoposto soltanto alle leggi di Dio. Così scrive Marie-Claire Kerbrat: «Si la ville originelle est ceinte, ce n'est pas seulement pour des raisons pratiques, pour se protéger des ennemis, mais pour distinguer symboliquement de l'espace naturel, créé par Dieu, l'espace culturel, façonné par les hommes»³⁰. L'ambiente cittadino si macchia del peccato di *hybris* a causa della sua stessa esistenza come entità concepita e realizzata dagli uomini: «les villes témoignent de la vanité des hommes qui espèrent en les bâtissant «se faire un nom», voire triompher de la mortalité. La «condition urbaine» illustre donc les ambiguïtés de la condition humaine»³¹. La città offre all'uomo la possibilità di cambiare e migliorare il suo destino. Attraverso l'opera architettonica egli sfida lo scorrere del tempo e produce delle opere che sopravvivranno oltre la sua morte. Il concetto di immortalità viene compiuto in città grazie alla propria opera e per questo si sottrae alle leggi divine.

Bien avant que se répande (au XVIII^e siècle) l'idée de «progrès», il semble que la ville vive constamment sa propre perfection, son propre développement; contrairement au paysan qui, en cultivant la terre, voue un culte à ce qui lui est donné, l'homme des villes s'efforce d'acquérir ce qui lui est refusé. [...] La ville, née du rêve des hommes, les invite toujours à de nouveaux rêves. Aussi l'idée de ville a-t-elle inspiré visionnaires et utopistes³².

Anche in letteratura la visione della città evolve e segue lo sviluppo della realtà urbana europea che abbiamo avuto modo di seguire grazie soprattutto all'opera di Pirenne. Quando, fra il Trecento e il Quattrocento la città diviene luogo di artigianato e di commercio, oltre che centro del potere amministrativo, anche nella sua rappresentazione

³⁰ Kerbrat, *op. cit.*, p. 3.

³¹ Ivi, p. 16.

³² Ivi, p. 22.

letteraria si notano cambiamenti: un esempio fra tanti è quello del *Decameron* di Giovanni Boccaccio (1349-1353) in cui questa nuova vita cittadina gode di particolare importanza³³.

Nella cultura francese è forse rilevante notare che il concetto di città è stato fortemente legato a quello di corte, così come spiega bene Auerbach nel suo saggio *La cour et la ville*: «Quand je dis la cour, j'y comprends les femmes et les hommes, et plusieurs personnes de la ville où le prince réside, qui, par la communication qui elles ont avec les gens de la cour, participent à sa politesse». Auerbach cita la Préface di Vaugelas a *Les Rémarques sur la langue française* e continua:

Qui vediamo già il formarsi un'unità nella quale la *cour et la ville* si fondano. Né la *cour* né la *ville* vi partecipano nella loro totalità, ma solo un'*élite* di entrambe. Più tardi con Luigi XIV l'intera corte diviene un'unità culturale, ma cos'è la *ville*? La popolazione di Parigi, mero sostituto di *le peuple* o *le bourgeois*, o quella selezione a cui pensa Vaugelas? Senza dubbio si tratta soltanto di una parte, ben definita, della popolazione cittadina, e proprio per questo è particolarmente importante osservare come la *ville* rimpiazzì le denominazioni più antiche di *peuple* e *bourgeois*. [...] Il carattere di *élite* della parola *ville*, del tutto simile al latino *urbs*, *urbanus*, *urbanitas* emerge già da documenti più antichi relativi all'espressione composta *la cour et la ville*³⁴.

Auerbach tira così le somme sulle due entità che caratterizzano la storia moderna della Francia: la *cour* dovrebbe rappresentare quella parte elitaria della popolazione che può per diritto innato o acquisito avere relazione con il potere centrale, rappresentato dal re. Se la *cour* è dunque emblema di ascesa sociale e concetto d'*élite*, la *ville* esprime quel bacino

³³ Si fa riferimento alla novella di Andreuccio e alla cornice nella quale Boccaccio utilizza il motivo della città flagellata dalla peste. Motivo ripreso poi in epoca moderna da romanzieri come Defoe, Manzoni, Mann e Camus. Cfr. *Dizionario dei temi letterari, op. cit.*, p. 438. Si veda anche p. 439 in cui si legge: «Alla tradizione di descrizione, nello stesso tempo realistiche e panegiriche, di città cinquecentesche appartiene anche la *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, di Lodovico Guicciardini (1567), che, oltre a trattare dei Paesi Bassi in generale (paesaggi, agricoltura, clima, carattere del popolo), contiene descrizioni delle città fiamminghe e olandesi, descrizioni organizzate nella stessa maniera delle *laudes* tre- e quattrocentesche (posizione geografica, pianta architettonica della città, chiese, castelli, edifici pubblici, case più importanti, mestieri). Come i suoi predecessori anche Guicciardini unisce l'informazione precisa e oggettiva con l'esaltazione delle caratteristiche reali della città, sottolineando inoltre, dov'è possibile, la valenza simbolico-cosmologica di certe forme (il cerchio) e di certi numeri (la città di Bruxelles, ad esempio, conta sette porte, sette chiese principali, sette nobilissime e antiche famiglie, sette assessori, in corrispondenza al numero dei sette pianeti).»

³⁴ Erich Auerbach, *La Cour et la Ville*, in *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Carocci, Roma 2007, pp. 26-27.

più vasto da cui si può attingere per entrare a far parte della *cour*. È la borghesia infatti a rappresentare l'ambiente cittadino, uno strato sociale che grazie all'acquisto delle cariche può ambire a far parte della *cour*. Le due entità predominanti della cultura francese dunque non rappresentano dei mondi chiusi ma vivono in simbiosi reciproca³⁵.

In epoca moderna si assiste alla rinnovata importanza del commercio nel dare un nuovo significato all'agglomerato urbano, come analizzato dalla Kerbrat:

... ce qui relie les hommes, selon Voltaire, ce n'est donc pas la religion, mais le commerce. La cathédrale des temps modernes, plus précisément de la fin du XIX^e siècle, c'est le grand magasin. Celui du *Bonheur des Dames* (Zola, 1883), dont la porte est «haute et profonde comme un porche d'église», est « la cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clients. [...] Un monde poussait là, dans la vie sonore des haute nefs métalliques»³⁶.

L'immagine demoniaca della città, di cui si sono già presentate le origini, non viene mai abbandonata, ma anzi viene consolidata in epoca moderna e post-moderna. Scrive Petitto ne *Le città fantastiche*:

L'immagine della città è talmente composita e cangiante che non solo i poeti – da sempre cantori, a volte ripetitivi della caducità – ma anche gli psicologi, i sociologi e persino gli statisti l'hanno sfruttata per ribadire la condizione umana moderna, sfuggente e mai uguale a se stessa, giacché ci si dispera della folla solitaria di cui pure si fa parte.

Le metropoli rispecchiano il nostro animo perché tengono in vita la fiamma ossidrica di una fede morbosa che crede in un inferno dotato di tutte le comodità e perciò di tutti i rischi della civiltà che ha assorbito e trasformato la natura. Ma esiste una natura originaria che l'uomo avrebbe contaminato, o è anch'essa un'invenzione dei poeti o dei filosofi³⁷?

La risposta alla domanda lasciata volutamente in sospeso da Petitto arriva nell'epilogo della sua opera:

³⁵ Ivi, p. 67

³⁶ Kerbrat, *op. cit.*, pp. 34-35

³⁷ Paolo Petitto, *Le città fantastiche*, Unicopli, Milano 2000, p. 155.

Dall'inizio dell'Ottocento, gli scrittori devono fare i conti con il tramonto di un ideale che ricorreva nelle loro opere fin dal Rinascimento, quello della *Country House*, della casa-rifugio atta a un weekend perpetuo e lontana dagli affanni; di contro l'utopia della fabbrica crea i *self-made-men*, che progettano reticoli a scacchiera e relegano la piazza del Mercato, il palazzo delle Corporazioni e la stessa Cattedrale a luoghi simbolici o storici; subentra la settimana lavorativa e a poco a poco l'ideale della Nazione unirà le due utopie della Villa rinascimentale e della Fabbrica attraverso la Megalopoli, concrezione il cui scopo ultimo sarà ridurre la vita umana a una sequela di relazioni aventi come unico tramite la carta e in cui la principale forma di associazione sarà il partito politico. Le utopie e le città fantastiche dunque talvolta si realizzano, ma a quale prezzo³⁸.

Tesi questa ispirata all'opera di Lewis Mumford, *Storia dell'utopia*³⁹, ma con queste riflessioni siamo già nel campo avanzato del postmoderno, che esula dal nostro interesse attuale.

La scelta di restringere il campo d'analisi non soltanto sotto il profilo diacronico ma anche sotto quello sincronico e la scelta di un'area così specifica come quella della Fiandre è stata suggerita *in primis* dal ruolo che la città ha rivestito nell'antico splendore che questa regione, così particolare, ha conosciuto. Nella regione che ha visto nascere per prima in Europa, insieme all'Italia, le città mercantili, alla base delle città moderne⁴⁰, anche la letteratura ha mantenuto un'attenzione particolare verso la città, facendone un vero e proprio tema letterario predominante.

Moretti sostiene che «ciò che avviene nelle Highlands *non* potrebbe avvenire nell'Inghilterra meridionale, o viceversa; e che dunque il carattere del dato luogo [...]

³⁸ Ivi, p. 161.

³⁹ Lewis Mumford, *Storia dell'utopia (The story of utopias, 1921)*, Calderini, Bologna 1969.

⁴⁰ Cfr. Pirenne, *op.cit.*, «Che l'origine delle città medievali si ricolleggi direttamente, come un effetto alla causa, alla rinascita commerciale [...] è un fatto di cui è impossibile dubitare, la prova viene dalla concordanza sorprendente che si rileva tra l'espansione del commercio e quella del movimento urbano. L'Italia e i Paesi Bassi, dove il commercio si manifestò in anticipo sugli altri paesi, sono precisamente i luoghi in cui il movimento urbano ebbe i suoi esordi e dove si affermò più rapidamente e più vigorosamente. [...] L'esempio dei Paesi Bassi è molto indicativo a questo proposito. A partire dal X secolo, le prime città cominciarono a nascere sulle coste del mare o sulle rive della Mosa e dell'Escaut; la regione intermedia, il Brabante, non ne conosce ancora», pp. 90-91. Cfr. anche Jacques Pirenne – Jacques-Henri Pirenne, *La Belgique devant le nouvel équilibre du monde*, Edition de la Baconnière, Neuchâtel 1944.

entra effettivamente nell'evento come sua parte costitutiva: nel senso che ogni spazio determina, o quanto meno incoraggia, un diverso tipo di storia»⁴¹.

Il ruolo della città può essere determinante in un'opera letteraria, tanto che secondo Moretti l'ambiente urbano può costituire quello che lui individua come il terzo elemento che si inserisce nelle opposizioni binarie più tipiche degli studi di semiotica. Un racconto infatti può essere sempre astrattamente analizzato come un'opposizione binaria; tuttavia, talvolta vi è un terzo elemento che costituisce un arricchimento o un condizionamento nella vicenda, e questo elemento può essere la città⁴². Egli fa l'esempio della Londra dei romanzi di Dickens o della Parigi di Balzac, ma noi potremmo senza dubbio portare ad esempio la città di Bruges per Rodenbach o Anversa per Eekhoud.

D'altra parte, come scrive Dubbini:

L'utilizzo di qualsiasi elemento nel paesaggio doveva avvenire in modo spontaneo, in armonia col carattere dei luoghi. Un ponte sopra un corso d'acqua o un campanile in lontananza sono elementi comuni ma che potrebbero assumere un forte significato se utilizzati abilmente da un pittore o da un architetto⁴³ nella composizione di una scena. [...]

Spetta dunque all'artista organizzare ogni oggetto, ogni episodio all'interno di una equilibrata costruzione visuale, ricorrendo ai mezzi e alle soluzioni più convenienti. Nulla è impossibile, purché ogni cambiamento sia perseguito con chiarezza e sia attuato costantemente su ogni oggetto⁴⁴.

La costruzione di un paesaggio, sia esso naturale o urbano riguarda dunque delle scelte compiute da chi osserva e dall'obiettivo che egli si propone di perseguire⁴⁵. La nostra

⁴¹ Franco Moretti, *Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo*, in Flavio Sorrentino (ed.), *op. cit.*, p. 76.

⁴² Ivi, pp. 79-84.

⁴³ Noi diremmo anche da uno scrittore.

⁴⁴ Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino 1994, p. 109.

⁴⁵ Marina Guglielmi, citando Michel Collot (*La Pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*, Actes Sud, Arles 2011), individua il superamento della «dicotomia tra individuo e spazio nella considerazione del «paesaggio come un fenomeno, che non è né pura rappresentazione né semplice presenza, ma il prodotto di un incontro tra il mondo e un punto di vista»». Cfr. Marina Guglielmi, *Mappe mentali, cartografie personali, autobiografie*, in Marina Guglielmi, Giulio Iacoli (eds.), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Quodlibet Studio, Macerata 2012, pp. 51-52. Cfr. anche Marina Guglielmi, *Mappe transizionali in Shadow Lines*. Response a Silvia Albertazzi, in Marina Guglielmi, Mauro Pala (eds.), *Frontiere Confini Limiti*, Armando Editore, Roma 2011, p. 158.

analisi riguarderà appunto le scelte fatte a riguardo dell'esperienza cittadina da parte degli scrittori del nostro *corpus* di analisi.

2. Il contesto culturale francese di fine secolo

Gli ultimi anni del secolo XIX sono stati un periodo di grande fervore culturale in tutta Europa, e in particolare in Francia dove, soprattutto nell'ultimo decennio, e in particolare dal 1886, si registra la nascita della corrente letteraria del Simbolismo e Decadentismo⁴⁶. In letteratura niente è repentino e privo di legami con il passato, in particolar modo per questa corrente letteraria per cui forse più della data della sua ufficializzazione occorre approfondire le sue radici e le sue manifestazioni più libere, occorse decenni prima della scrittura programmatica del suo manifesto.

Facendo nostre le sollecitazioni del Colesanti⁴⁷, affermiamo che in questi anni si assiste a una scoperta, o riscoperta, di scrittori come Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam e Corbière, ma anche di Rimbaud e Lautréamont. L'influenza letteraria va ancora più a ritroso fino a Baudelaire e Poe, decretati i veri e propri maestri della nuova poetica, e addirittura

... al Flaubert di *Salammbô* e di *Hérodias*, alla nevrosi di *Charles Demailly*, il primo romanzo dei Goncourt, alle pagine arabesche di sogni e di fantasmi di Nerval, a *Mademoiselle de Maupin*, almeno nel suo duplice esempio di difesa dell'arte e di amori devianti, e nel suo mito dell'androgino, e ancora a Vigny, al Sainte-Beuve di *Joseph Delorme* e di *Volupté*, a Chateaubriand, la cui ombra – disse bene Remy de Gourmont nel suo «masque» di Pierre Louÿs – «plane invisible sur toute notre littérature»⁴⁸.

Le tematiche ricorrenti nelle opere simboliste riconducono all'«ennui» e allo «spleen» chateaubrianesco, e ancora meglio baudelairiano. L'influenza romantica si respira nelle

⁴⁶ Converterà per ora mettere da parte qualsiasi distinzione tra le due denominazioni. Sarà nostra cura rendere conto in seguito della copresenza di questi termini.

⁴⁷ Massimo Colesanti, *La letteratura decadente e il Simbolismo*, in Giovanni Macchia, Massimo Colesanti, Enrico Guaraldo, , Giovanni Marchi, Gianfranco Rubino, Gabriella Violato, *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo* (1887), BUR, Milano 2000, pp. 438-439.

⁴⁸ *Ibid.*

sue tinte più fosche, quelle legate al misticismo, al sensualismo legato alla morte e al desiderio di dolore. Tuttavia l'influenza romantica, anche se innegabile, conduce a una soluzione distinta di cui il gusto raffinato e morboso, la supremazia dell'artificio sulla Natura, che porta spesso a forme patologiche di perversione, il largo ricorso alla sinestesia per unire i cinque sensi sono le caratteristiche più intense. La bellezza naturale lascia il posto all'artificioso, anche per quanto riguarda la donna: quella cantata dai simbolisti è infatti «la donna clorotica, esangue, sterile, e perciò vampiresca e dominatrice, la donna medusea dagli occhi verdi nel cui raggio l'uomo diviene strumento di lussuria e di crudeltà, un «pantin» che si piega ad ogni volere»⁴⁹. Anche gli interni occupano un posto rilevante fra le tematiche decadenti, preferiti agli spazi naturali aperti⁵⁰, fatta eccezione per la città, luogo anch'esso di fattura umana e dunque artificiale⁵¹. Gli esempi a cui essi fanno riferimento sono la *Salomé* di Moreau e in musica l'influenza più importante è data dalle opere di Wagner, *Il Crepuscolo degli Dei*, *il Tristano* e *il Parsifal*.

Un altro dei punti fondamentali del simbolismo è la lotta contro il positivismo che minava la civiltà e rischiava di impoverirla. Il positivismo trovava due riscontri in letteratura, rappresentati dal «Parnasse» e dal Naturalismo, ed è evidentemente contro queste due manifestazioni che si scaglia la lotta dei simbolisti. Alcune posizioni, come quella di Laforgue per citare solo un nome, sono intransigenti verso i poeti simbolisti stessi che, disquisendo di prosodia, rimanevano sulla superficie del problema, mentre questo, per la sua gravità, richiedeva riflessioni di più larga portata. I sostenitori di questa posizione infatti vedevano lo stesso spirito della poesia minacciato dalla scienza⁵².

Il Simbolismo ha dunque in sé molte e diverse componenti che assumono un peso specifico differente a secondo delle singole poetiche degli scrittori. Tuttavia qualche autore che si richiama alla corrente del Simbolismo riesce a sottolinearne la portata globale a discapito di una frammentazione di caratteristiche. Paul Bourget traccia nei suoi *Essais de Psychologie contemporaine* (1883) una «Théorie de la décadence», in cui descrive fra le altre cose il punto di vista degli artisti sul gusto dello stile e della lingua:

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Liana Nissim, *Storia di un tema simbolista, Gli interni*, Vita e Pensiero, Milano 1980, p. 16.

⁵¹ «Comme la littérature, la ville est le réceptacle de toutes les passions : amour, haine, colère, envie, jalousie, terreur, tristesse, jubilation, désespoir, allégresse, fidélité, adultère. La ville est femme et même femelle et l'amour qu'on lui vaut n'a jamais connu de loi : mère, putain, bonne hôtesse ou ogresse, c'est selon, frigide ou fatale, orgiaque ou hautaine, ouverte ou fermée». Pierre Martens, *Ce sont des villes*, in Frickx, Gullentops, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁵² Louis Marquèze-Pouey, *Le mouvement décadent en France*, PUF, Paris 1986 p. 163.

Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot... Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure⁵³.

Negli stessi *Essais de Psychologie contemporaine*, Paul Bourget si propone anche di dare un'immagine del tipico scrittore decadente, a partire dal ritratto di uno dei maggiori, Baudelaire, che con i suoi gusti, le sue scelte artistiche e l'originalità della sua scrittura ne fanno un'immagine di prototipo:

Il se proclama décadent et il rechercha, on sait avec quel parti-pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples. Ses sensations préférées sont celles que procurent les parfums... Sa saison aimée est la fin de l'automne, quand un charme de mélancolie semble ensorceler le ciel qui se brouille et le cœur qui se crispe... Les musiques caressantes et languissantes, les ameublements curieux, les peintures singulières sont l'accompagnement obligé de ses pensées... Ses auteurs de chevet sont des écrivains d'exception qui, pareils à Edgar Poë, ont tendu leur machine nerveuse jusqu'à devenir hallucinées, sorte de rhéteurs de la vie trouble dont la langue est «marbrée déjà des verdeurs de la décomposition»... Son intense dédain du vulgaire éclate en paradoxes outranciers, en mystifications laborieuses⁵⁴.

Il ritratto parrebbe dare conto anche di un altro individuo, personaggio di finzione questa volta, il Des Esseintes di Huysmans in *À Rebours*, opera capitale del Simbolismo di cui si scriverà più avanti.

Bourget, oltre ad analizzare la figura emblematica di Baudelaire e delle sue opere, mette in rilievo la grande influenza che ha e che avrà negli artisti dei suoi anni. Infatti, anche se nel 1883 il movimento non era ancora esplosivo nelle sue manifestazioni più evidenti, già si profilava la nuova corrente, e Baudelaire ne era diventato il punto di riferimento.

⁵³ Bourget citato in Colesanti, *op. cit.*, p. 441.

⁵⁴ Bourget, pp. 29-31 citato in Marquèze, *op. cit.*, pp. 103-104.

Tel quel, et malgré les subtilités qui rendent l'accès de son œuvre plus que difficile au grand nombre, Baudelaire demeure un des éducateurs féconds de la génération qui vient. Son influence... s'exerce sur un petit groupe. Mais ce groupe est celui des intelligences distinguées⁵⁵.

Definendo così bene il precursore e il maestro di quelle che definisce «intelligences distinguées», Bourget ha il merito di dare una definizione alquanto precisa di *décadence* e *littérature décadente*⁵⁶.

Il termine decadente indica una particolare inclinazione da parte questi scrittori verso tutto ciò che è in declino, facendo rivivere il mito dell'Impero romano, così come afferma il Praz citato dal Colesanti:

... l'epoca del passato con la quale piacque a molti artisti della “ fin du siècle “ d'identificarsi fu il lungo crepuscolo bizantino, tenebrosa abside balenante d'oro matto e di sanguigna porpora, da cui occhieggiavano enigmatiche figure, barbariche e insieme raffinate, con le loro dilatate pupille nevrasteniche⁵⁷...

Per i decadenti la vita nella sua concezione naturale non esiste più o quanto meno la si deve mettere da parte: essa si mescola con l'arte; l'artificiosità tocca ogni aspetto della realtà inclusa la morale che viene sottoposta al solo giudizio dell'arte. Quest'ultima diviene essa stessa una morale e i versi di questi poeti vengono caricati di un fitto alone psicologico⁵⁸.

2.1 Il simbolo

Anche se il concetto di simbolo non è di certo recente in letteratura, l'accezione che assume alla fine del XIX secolo soprattutto in Francia è del tutto nuova e di portata maggiore rispetto a qualsiasi altro periodo precedente. Le sue diverse accezioni lo rendono un termine ambiguo anche se il tratto semantico comune è senz'altro quello di segno. I

⁵⁵ Id., pp. 31-32 citato in *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Colesanti, *La letteratura decadente e il Simbolismo*, op. cit., p.443.

⁵⁸ Cfr. Walter Binni, *La poetica del Decadentismo* (1936), Sansoni, Firenze 1988, p. 23.

suoi usi sono molteplici e vanno dalle scienze logiche alla matematica, tuttavia il simbolo poetico sembra avere acquisito, proprio grazie alla corrente letteraria che ad esso si riferiva, un'accezione gradualmente più lontana da quella di solo segno⁵⁹. Esso è divenuto immagine o metafora, si è proposto di sostituire «l'universale concreto» ed è divenuto «denominazione dello strumento fondamentale di ogni forma d'arte»⁶⁰.

Wellek rintraccia il concetto di simbolo, così come la sua applicazione in poesia, già in Goethe. Inoltre, «I teorici dell'estetica tedesca – Schelling, August Wilhelm Schlegel e Solger – elaborarono una teoria del simbolismo che, sotto forme diverse, riapparve in Coleridge, Carlyle, Emerson»⁶¹. In Francia il simbolo appare già in Madame de Staël, in Sainte-Beuve e in Pierre Leroux.

Il simbolo è la parola da cui Moréas ricava la denominazione della corrente poetica nel suo *Manifeste du Symbolisme* pubblicato il 18 settembre 1886 su *Le Figaro*. Il simbolo di Moréas, ormai distante dalla pura metafora e allegoria, è un'entità che si mette direttamente in comunicazione con il mondo delle Idee. Il simbolo richiama «l'Essenza, la Verità, e quindi l'Infinito, l'Assoluto, scoprendo e suggerendo nella sua forma sensibile, verbalmente sensibile, le «corrispondenze» misteriose fra la Natura e noi, rompendo il velo delle apparenze per cogliere ed esprimere affinità, identità profonde»⁶².

Johansen nel suo studio sullo stile dei simbolisti francesi ne dà la seguente definizione: «*le symbole est l'expression suggestive d'une tonalité dans une image qui contient la possibilité d'une transcendance multiple*»⁶³.

⁵⁹ «L'esigenza di leggere il testo «alla lettera e in tutti i sensi» (il che vuol dire anche: in nessuno) è divenuto il tratto distintivo della poesia e, in seguito, della critica moderna. Spesso, tuttavia, dietro la rivendicazione stessa di indeterminazione del senso si nascondono e si rivelano delle realtà differenti.

La poesia simbolista aveva nel suo programma un'esigenza simile: si doveva anzitutto simbolizzare invece di significare. Mallarmé diceva: «nominare un oggetto significa sopprimere tre quarti del godimento di un poema che è fatto del piacere di indovinare poco a poco; suggerirlo, ecco il sogno», oppure: «Credo che non debba esserci altro che allusione»; e Anatole France esclamava indignato: «Non più esprimere ma suggerire! In fondo in questo consiste tutta la nuova poetica». Inoltre la simbolizzazione non doveva avere un oggetto preciso: questa è precisamente la superiorità del simbolo rispetto all'allegoria. Maeterlinck, che faceva sua la nota distinzione romantica, rappresenta l'ideale simbolista». Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretazione* (*Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris 1978), Guida, Napoli 1986, pp. 79-80.

⁶⁰ René Wellek, *Storia della critica moderna. IV. Dal realismo al simbolismo* (1969), Il Mulino, Bologna 1990, p.522.

⁶¹ Ivi, p. 523.

⁶² Colesanti, *La letteratura decadente e il Simbolismo*, op. cit., p. 482.

⁶³ Svend Johansen, *Le Symbolisme, Etude sur le style des symbolistes français*, Einar Munksgaard, Copenhague 1945, p. 75. In corsivo nel testo.

Per Moréas l'elemento più significativo del nuovo stile è il largo ricorso alle immagini. Si capisce dunque perché egli preferisca il termine di Simbolismo invece di quello, altrettanto diffuso, di Decadentismo. Bisogna precisare fra l'altro che entrambi i termini, come spesso accade nel mondo delle arti, avevano un'accezione dispregiativa prima che Moréas si impossessasse almeno di uno dei due⁶⁴.

L'Idealismo, concetto fortemente legato a quello di simbolo, è indubbiamente una delle componenti presenti in tale poetica. Il richiamo più o meno esplicito al neoplatonismo è costante e sta nel principio stesso che sorregge il simbolo. Anche quando si hanno evoluzioni di tipo positivistico o realistico (pensiamo alla poesia di Verhaeren, cantore della città e delle sue industrie), lo «slancio rimane sempre trascendente, evocatorio di un mondo soprasensibile, di una superiore Bellezza e Perfezione»⁶⁵.

Secondo Marquèze l'essere profondo del poeta regola la sua vita, i suoi pensieri e i suoi gusti, le sue sensazioni, il suo comportamento; esso determina i suoi contatti con il mondo esterno, perché il suo mondo non è altro che un elemento del suo essere⁶⁶. Marquèze segnala anche come l'unione di idealismo e individualismo abbia autorizzato certi critici a presentare i decadenti come dei tardo-romantici. Si fa l'esempio di Gustave Kahn, Emile Verhaeren e Georges Rodenbach, presentati da Maurras come tre romantici in *Barbarie et Poésie*⁶⁷.

Se il simbolo, l'idealismo e l'individualismo sono dei tratti comuni del Simbolismo, occorre porre l'accento sul modo in cui questi tratti vengono comunicati attraverso l'espressione linguistica. La letteratura nuova che i simbolisti si propongono di scrivere necessita di un nuovo linguaggio, perché quello esistente non sarebbe sufficiente alla loro espressione. Un linguaggio originale è necessario per garantire l'esatta trasmissione dei loro pensieri. La lingua del quotidiano, usata solitamente per esprimere il mondo esteriore non è fatta per l'espressione dell'inconoscibile, ineffabile per definizione. Come rendere dunque ciò che per definizione stessa non può essere detto? I simbolisti ricorrono principalmente a due strategie linguistiche: la prima, strettamente linguistica, è la creazione di un nuovo linguaggio, l'altra appartiene al campo dello stile ed è il ricorso all'analogia⁶⁸.

⁶⁴ Marquèze, *op. cit.*, p. 116.

⁶⁵ Colesanti, *La letteratura decadente e il Simbolismo*, *op. cit.*, p. 484.

⁶⁶ Marquèze, *op. cit.*, p. 165.

⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 167, anche per i riferimenti bibliografici precisi sull'opera di Maurras.

⁶⁸ Ivi, p. 169.

A dire il vero se ne deve aggiungere una terza, anche se inizialmente non presente, e oggetto sempre di grandi critiche, che è il ricorso al verso libero. L'abbandono della classica metrica francese, per quanto sicuramente già più libera che in passato, veniva recepito come una vera e propria rivoluzione portata avanti dai nuovi scrittori⁶⁹. Il verso libero peraltro, viene ben presto considerato il tratto distintivo della nuova corrente. Dal sistema sillabico si passa a un sistema piuttosto libero fondato sul ritmo⁷⁰.

L'anno in cui esplose questa ventata rivoluzionaria sulla letteratura è il 1886. Anno in cui si assiste a una fiorente pubblicazione di riviste che per la prima volta si dichiarano apertamente e totalmente favorevoli a una rivoluzione letteraria e si dedicano alla pubblicazione di opere conformi alla nuova estetica. Le opere che perseguono l'obiettivo di una poesia più originale e più libera si moltiplicano. Anche le critiche verso gli scrittori che desiderano esprimersi in questo modo nuovo si affievoliscono; e anche se la maggior parte dell'ambiente letterario non è ancora stato conquistato, i giovani scrittori decadenti meritano da allora un nuovo rispetto⁷¹.

Il Simbolismo nasce come movimento di reazione che trovava le sue radici in Mallarmé, Rimbaud, Villiers de l'Isle-Adam, Corbière e Verlaine. La poesia del passato era così intrisa di descrizioni e di intenti didattici che il nuovo movimento si proponeva di abbandonare questi elementi e affidarsi all'affinità, all'immagine e all'evocazione. Si voleva ottenere una poesia leggera e aerea: così si iniziava a suggerire invece che esprimere, e a utilizzare le analogie, le immagini a confronto, le parole in armonia, tutti procedimenti, questi, in grado di richiamare sensazioni lontane e di legare accordi inusuali di emozione e immaginazione. Il mistico e il devoto diventavano nuove esperienze. Ciò che era importante era rompere con la tradizione per affidarsi agli elementi sensibili, verbali e musicali, per far rivivere il potere incantatore della poesia⁷².

⁶⁹ Cfr. Giuseppe Bernardelli, *Metrica Francese. Fondamenti teorici e lineamenti storici*, Edizione La Scuola, Brescia 1989, capp. IV (*Prospettive storiche*, in particolare «L'Ottocento») e l'*Appendice* («Le Forme libere»), pp. 187-250, 251-272.

⁷⁰ Marquèze, *op. cit.*, p. 250.

⁷¹ Ivi, p. 177.

⁷² Henri Clouard, *Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours*, Albin Michel, Paris 1947, p. 106.

2.2 I precursori

A partire dal 1861, in cui si registra la seconda edizione delle *Fleurs du Mal*, fino al 1876, anno della terza raccolta del *Parnasse contemporain*, si assiste alla pubblicazione di numerosissime opere non immediatamente recepite dal largo pubblico, ma già capite da pochi eletti come opere di una portata straordinaria. Nei successivi vent'anni tali opere saranno ritenute grandi da tutti; in esse infatti si assisteva al ribaltamento della poetica parnassiana, con incidenze fortissime sul prosieguo della letteratura, non solo dell'Esagono.

Verlaine pubblica le sue prime quattro raccolte, Rimbaud l'intera sua opera, Villiers de l'Isle-Adam scrive le sue opere e collabora a diverse riviste, Mallarmé compone *Hérodiade* e *l'Après-midi d'un faune*, che certo sono fra le opere più rappresentative del suo genio poetico e appaiono anche opere la cui ricezione è immediatamente problematica come *Les Chants de Maldoror* di Lautréamont, e *Les Amours jaunes* di Tristan Corbière⁷³.

Tali poeti vengono definiti poeti maledetti. L'arte diventa antagonista di Dio, secondo il Colesanti tutti avrebbero potuto sottoscrivere i *Poèmes saturniens* di Verlaine:

Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheurs et bonne part de bile.
L'Imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
Dans leurs veines le sang, subtil comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule

⁷³ «Verlaine in quel periodo pubblica le sue prime quattro raccolte (*Poèmes saturniens*, 1866; *Fêtes galantes*, 1869; *La bonne chanson*, 1872; *Romances sans paroles*, 1874), in cui dà già l'intera misura delle sue possibilità; Rimbaud apre e conclude in brevissimo spazio (1869-1873) la sua fiammeggiante stagione poetica; Villiers de l'Isle-Adam, oltre a collaborare, con «contes» e «poèmes», a varie riviste (fra le quali il *Parnasse contemporain*), dà alle stampe *Isis* (1872), *Élèn* (1865), *Morgane* (1866), la prima parte di *Axël* (1872); Mallarmé compone o pubblica alcune fra le sue opere più significative, da *Hérodiade* (1869) all'*Après-Midi d'un Faune* (1876), ed è già anche lui interamente sé stesso. Appaiono anche, maturate in esperienze diverse, isolate, silenziose, due opere poco immediatamente «credibili» nella repubblica letteraria del tempo: *Les Chants de Maldoror* (1868-69) di Lautréamont, e *Les Amours jaunes* (1873) di Tristan Corbière». Colesanti, *Le nuove dimensioni della poesia*, in Macchia, *op. cit.*, pp. 240-241.

En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir – en admettant que nous soyons mortels –,
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne⁷⁴.

Verlaine mette in poesia immagini⁷⁵, come se fossero dei sogni che sfuggono a ogni racconto particolare per chiamare in causa in maniera costante l'universale. Il sogno rappresenta una zona indefinita che gode del privilegio di essere all'esterno della realtà ma non del tutto staccata da essa; esso diventa dunque centrale nella sua poetica come luogo di «ricognizione interiore e metafisica»⁷⁶.

Per Rimbaud il discorso individualista si fa più complesso. L'«Io» da esprimersi in poesia non è l'io individuale afflitto dagli accidenti terrestri personali, non deve essere il soggetto agente che riproduce attraverso il mezzo poetico le sue emozioni. È un io universale, in grado di renderci partecipi di una realtà più vasta. In Rimbaud io e non-io vanno a coincidere e cercano di dare conto dell'universale vita. Questo è il senso di un suo celebre assunto: «Je est un autre». Si tratta di un io collettivo dunque che, abbandonando le distanze degli accidenti della vita quotidiana, sia in grado di penetrare l'essenza delle cose, di coglierne le «quintessenze». Si passa dall'approfondire una conoscenza precisa di noi stessi a cogliere l'essenza stessa dell'intelligenza suprema⁷⁷. Da questo deriva la necessità del poeta di farsi «voyant»⁷⁸. Per raggiungere questo risultato Rimbaud fa ricorso a quella che lui stesso definisce «l'alchimie du verbe», che porta al superamento della lingua istituzionalizzata per affidarsi alla pulsione creatrice «nutrita dalla *memoria* e dai *sensi*»⁷⁹.

Sia Mallarmé che Villiers de l'Isle-Adam condividono evidenti analogie. Oltre all'appellativo di «poeti maledetti», vi è in essi un netto distacco dalla realtà, essi rinnegano ogni tipo di mercificazione dell'oggetto letterario per inseguire la vera

⁷⁴ Verlaine citato in Colesanti, *Le nuove dimensioni della poesia*, op. cit., p. 243.

⁷⁵ «L'immaginazione agisce dunque come un potente amplificatore che permette di andare oltre gli effetti primari o immediati della percezione, generando effetti secondari secondo il principio dell'analogia o della contiguità». Michael Jakob, *Il paesaggio*, op. cit., p. 91.

⁷⁶ Colesanti, *Le nuove dimensioni della poesia*, op.cit., p. 248.

⁷⁷ Ivi, p. 267.

⁷⁸ Ivi, p. 268.

⁷⁹ Ivi, pp. 282-283.

essenza⁸⁰. Binni affida a Mallarmé il ruolo maggiore per quanto riguarda l'influenza del Simbolismo francese in tutta Europa. Mallarmé dà al Simbolismo, teorizzandolo in certa maniera, una capacità di espansione europea. Così scrive il Binni:

Nessun poeta aveva finora condotto il problema della poesia come rivelazione alla precisione assoluta cui la condusse Mallarmé, il quale si può dire creò quella ricchezza ed esattezza di poetica, che permette il formarsi di una tradizione letteraria: egli è un po' il Petrarca del decadentismo⁸¹.

Mallarmé così aveva teorizzato la sua poetica della suggestione:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème [sic] qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrement.

...

... les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres [sic]⁸².

Una messa in pratica altrettanto teorica, a suo modo, di questa poetica è espressa da Huysmans in un passaggio del suo più celebre romanzo *À Rebours*:

Ces idées nettes et précieuses, il les nouait avec une langue adhésive, solitaire et secrète, pleine de rétractions de phrases, de tournures elliptiques, d'audacieux tropes. Percevant les analogies les plus lointaines, il désignait souvent d'un terme donnant à la fois, par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l'éclat, l'objet ou l'être auquel il eût fallu accoler de nombreuses et de différentes épithètes pour en dégager toutes les faces, toutes les nuances, s'il avait été simplement indiqué par son nom technique. Il parvenait ainsi à abolir l'énoncé de la comparaison qui s'établissait, toute seule, dans l'esprit du lecteur, par

⁸⁰ Ivi, pp. 311-312.

⁸¹ Binni, *op. cit.*, p. 14.

⁸² Citato in Colesanti, *Le nuove dimensioni della poesia, op. cit.*, p. 322.

l'analogie, dès qu'il avait pénétré le symbole, et il se dispensait d'éparpiller l'attention sur chacune des qualités qu'auraient pu présenter, un à un, les adjectifs placés à la queue leu leu, la concentrait sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, un aspect unique et complet, un ensemble (A *Rebours*, cap. XIV).

Il Colesanti cita questo passaggio perché assistiamo alle considerazioni fatte dal protagonista del romanzo, il decadente Des Esseintes, fra una «rilettura» di *Hérodiade* e dell'*Après-Midi d'un Faune*. Lo scrittore mette quindi in evidenza le caratteristiche delle opere scelte come letture dal suo protagonista in un mirabile passaggio intertestuale⁸³.

La poesia di Mallarmé viene definita anche poesia dell'assenza, in quanto l'oggetto in sé viene cancellato e sublimato in simbolo⁸⁴. Mallarmé si è formato in una concezione idealista secondo la quale il mondo in cui viviamo non è che la pura manifestazione accidentale della nostra anima, e per la quale ciò che noi consideriamo reale non è che apparenza. Abbiamo perso la concezione di questo mondo creato dalle idee e bisogna dunque recuperare l'essenza al di là delle sue manifestazioni terrene. Questa è la missione che Mallarmé attribuisce all'Arte⁸⁵.

Per far questo egli si affida a un nuovo linguaggio. Così scrive a Cazalis nell'accingersi a scrivere *Hérodiade*:

J'ai enfin commencé Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions⁸⁶...

Si tratta dunque di poesia dell'assenza, in cui è l'idea che deve essere evocata. Il verso non deve essere costituito da parole, ma da intenzioni. Si tratta, se vogliamo, di una concezione poetica che poco si discosta dall'alchimia della parola proposta da Rimbaud. Il linguaggio corrente non è sufficiente ed occorre per questo affidarsi alle emozioni per riuscire a raggiungere l'ineffabile.

⁸³ Ivi, p. 326.

⁸⁴ Ivi, pp. 331-332.

⁸⁵ Vittorio Pica, *Letteratura d'eccezione*, Milano 1899, pp. 100-114, riportato nella sezione antologica di Adriano Seroni, *Il Decadentismo*, Palumbo, Palermo 1974, p. 97.

⁸⁶ Mallarmé citato da Colesanti, *op. cit.*, p. 332.

Se i «poeti maledetti» del decennio precedente al simbolismo dichiarato dal manifesto programmatico di Moréas sono considerati i suoi precursori non bisogna trascurare l'influenza di Baudelaire, anche se la sua opera è di poco più lontana nel tempo. L'idea dell'arte di Charles Baudelaire si fonda sull'artificiale. Egli elimina quasi del tutto il paesaggio dalla sua poesia. La poesia romantico-individualista che trovava la sua massima espressione nella descrizione dei languori del poeta, prescelto osservatore della natura, in lui è scomparsa. I boschi, le vallate, i laghi e le colline non fanno parte della sua espressione poetica. Il suo orizzonte espressivo è riservato all'artificiale⁸⁷. Il luogo di elezione della poesia baudelairiana è la città, luogo artificiale per eccellenza, fondata dall'uomo e retta da leggi che fuggono dalle leggi della natura perché rispondono alla società civilizzata. Così scrive il Colesanti:

Non meraviglia che uno dei progetti di «épilogue» delle *Fleurs du Mal* o dei *Petits Poèmes en prose* – un'opera a cui Baudelaire pensò di dare anche altri titoli più significativi: *Le Spleen de Paris*, o *Le Promeneur solitaire*, o *Le Rôdeur parisien* – sia tutto incentrato su questo tema:

...

Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,
Que je n'allais pas là pour répandre un vain pleur ;

Mais comme un vieux paillard d'une vieille maîtresse,
Je voulais m'enivrer de l'énorme catin,
Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse.

...

Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.⁸⁸

Il pullulare di vita e la folla che accompagna sempre l'io errante e solitario del poeta si offre a lui nello spazio urbano. Nel celebre saggio *Paris, Capitale du XIX^e siècle* Walter Benjamin affronta proprio, tra le altre cose, il ruolo del poeta tra la folla:

⁸⁷ Id., *Il «Parnasse» e Baudelaire* in Macchia, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁸⁸ Ivi, p. 94.

Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire, Paris devient objet de poésie lyrique. Cette poésie locale est à l'encontre de toute poésie de terroir. Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d'une profonde aliénation. C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie⁸⁹.

Oltre al tema della folla però vi è anche quello dell'artificio cittadino, in cui il poeta può riconoscersi e affidarsi, ma da cui si sente anche oppresso. Egli iscrive in esso sogni, visioni e allucinazioni. Nella città di Baudelaire non sono presenti descrizioni minute e sono rari gli elementi di precisazione toponomastica. Ma il respiro della città, con i suoi muri trasudanti di umanità, si avverte ad ogni suo verso⁹⁰.

2.3 À Rebours, tra Naturalismo e Decadentismo

La scuola naturalista, prima vera grande scuola narrativa della letteratura francese, domina sovrana negli anni Settanta e Ottanta del secolo XIX. La scuola, che ha un programma ben definito, il suo capo riconosciuto e i suoi manifesti, è costituita soprattutto da novellisti e romanzieri, anche se non mancano le espressioni teatrali. Il Naturalismo nasce come punto di fuga inevitabile di tante componenti che si erano venute delineando nel periodo precedente, tra le quali: il Romanticismo, il Realismo, la filosofia positivista, l'evoluzionismo, l'industrializzazione con il suo contestuale bagaglio di capitalismo e movimenti operai⁹¹.

Un'opera capitale che, ispirata dal Naturalismo, esplora poi altri territori fino a giungere al Simbolismo è *À Rebours* di Joris-Karl Huysmans. Il romanzo, scritto nel 1884, si inserisce in un nuovo percorso, e anche se nelle prime intenzioni dello scrittore, vi era

⁸⁹ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle* in *I «passages di Parigi, I (Das Passagenwerk)*, Einaudi, Torino 2007, p. 28.

⁹⁰ Colesanti, *Il «Parnasse e Baudelaire»*, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁹¹ Giovanni Macchia, *Il Naturalismo e la «crisi» del romanzo*, in *Macchia, op. cit.* pp. 354-355.

quella di produrre un romanzo naturalista, l'opera è, in ultima analisi, un assunto della poetica decadente⁹².

Nell'anno della sua pubblicazione è il romanzo che ha giocato il ruolo più importante nella nuova poetica, dando del Decadentismo un'immagine preziosa⁹³. Molti critici dibattono sulla natura di questo romanzo: Huysmans aveva scritto fino ad allora romanzi naturalisti, e qui se ne discosta nettamente (solo nel primo capitolo c'è un residuo naturalista).

I temi del romanzo coincidono a pieno con quelli preferiti dai decadenti: l'androgino, la donna sterile e diabolica, l'omosessualità, il sadismo, il crimine, la profanazione, l'incubo, l'allucinazione raccontati in maniera ironica e tragica allo stesso tempo. Le pagine divengono l'immagine elaborata dello «spleen» ottocentesco e la letteratura contemporanea offre uno sfondo alla narrazione⁹⁴.

Emblematica figura decadente del romanzo è il suo protagonista, Des Esseintes, in cui molti critici, tra i quali Marquèze, hanno visto con sicurezza la riproduzione del conte Robert de Montesquiou-Fézensac⁹⁵. Marquèze sostiene che non è possibile dissociare i due ritratti, non soltanto perché Montesquiou fu il principale modello di Huysmans, ma anche perché, uno nella realtà e l'altro nel romanzo, costituiscono il tipo perfetto dell'esteta decadente, e offrono nella loro vita, nei loro pensieri e nei loro gusti l'immagine ideale dell'etica e dell'estetica nuove. Molti altri artisti hanno consacrato le loro pagine a Montesquiou, che viene ricordato meglio per questi ritratti e per la sua vita che per le opere da lui scritte. Per il pubblico di fine secolo questo aristocratico rappresentava il decadente per eccellenza. Su di lui, e sul suo *alter ego* romanzesco, si fonderà un modo di vivere decadente. Tutto in lui era tipicamente decadente, in particolare il suo orrore delle cose comuni e il suo gusto, invece, per l'insolito: per i fiori rari (da cui prende spunto anche per dare i titoli ai suoi componimenti poetici), per gli animali rari (il pipistrello, altro titolo di una sua raccolta), per gli artisti sconosciuti di tutti i generi e di tutte le epoche⁹⁶.

⁹² «altri romanzi (se di romanzi si può ancora parlare), [...] hanno quasi tutti titoli locativi, quasi insegne di un ansioso peregrinare: *En Rade* (1887), *Là-bas* (1891), *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898), *L'Oblat* (1903)». Ivi, p. 371.

⁹³ Marquèze, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁴ Macchia, *Il Naturalismo...*, *op. cit.*, p. 375.

⁹⁵ Si tratta dello stesso personaggio utilizzato da Proust per trarre ispirazione per il suo Baron de Charlus, ne *À la Recherche du temps perdu*. Cfr. George Painter, *Marcel Proust*, Feltrinelli, Milano, 1966.

⁹⁶ Marquèze, *op. cit.*, pp. 140-142.

Se ritorniamo ora al mondo della finzione del romanzo, in accordo con l'analisi compiuta da Marquèze, potremmo definire *À Rebours* il romanzo della *décadence*. Tale parola, come anche *spleen* et *névrose*, è una parola chiave del romanzo. Questo fu, in un certo senso, anche controproducente perché si associò la vita descritta dal romanzo ai principi stessi del Decadentismo senza usare nessun filtro che ne garantisse la veridicità, e talvolta si tese ad estremizzare le caratteristiche di questa corrente⁹⁷.

La pubblicazione di *À Rebours* esercitò un'influenza considerevole e provocò un nuovo interesse per la letteratura romana decadente; soprattutto fece probabilmente di più delle loro stesse opere per la conoscenza di Corbière, Verlaine e Mallarmé: la diffusione di un romanzo scritto da uno scrittore in voga era senza dubbio più capillare di quella di uno studio critico pubblicato da un poeta sconosciuto in una rivista di settore⁹⁸.

Bourde, citato da Marquèze, constata il paradosso di un'epoca in cui Naturalismo e Decadentismo coesistono:

...où, à côté d'une brillante école de romanciers uniquement épris de réalités, s'est formée une école de poètes réfugiés, comme le savant de Hawthorne en sa serre, dans un monde absolument artificiel⁹⁹.

2.4 Per concludere

Il Simbolismo è stato in seguito valutato in modi contrastanti dalla critica. Secondo Clouard si è trattato di un'arte che ha scelto di fuggire dalla chiarezza, che ha accolto e riunito in sé alcuni scrittori venuti dall'estero, fra cui i Belgi, e che è stata catalizzatrice di interesse per la musica russa, la poesia inglese e il teatro nordico. Tutte esperienze che, secondo il critico degli anni '50, hanno suscitato ostilità e derisione.

Il Simbolismo secondo lui non è innocente e ha la colpa di aver racchiuso in sé dei fenomeni discutibili come i vari gruppi di *Hirsutes*, *Hydropathes* ecc.; tuttavia egli decreta la poesia simbolista come una poesia passiva. Una poesia che si nutre del riflesso delle manifestazioni naturali che rifugge e dell'uso così acustico della lingua che utilizza¹⁰⁰.

⁹⁷ Ivi, pp. 142-143.

⁹⁸ Ivi, p. 144.

⁹⁹ Paul Bourde, *Les poètes décadents*, «LeTemps», 6 août 1885, in Ivi, p. 158.

¹⁰⁰ Clouard, *op. cit.*, p. 145.

Il giudizio che ne dà Binni, negli anni '30 era moderatamente più benevolo:

Proprio agli inizi del decadentismo si disputò molto in Francia sul concetto di decadenza che stranamente divenne l'atto d'accusa dei *passéistes* e il segnacolo trionfante dei *décadents*. Questi evidentemente, accettando il nome dispregiativo sulla bocca dei loro avversari, sentivano e sapevano che quella decadenza era per loro una nuova èra, una conquista, un umanesimo *sui generis*, implicante tutta la vita morale ed artistica. E decadenza fu in principio soprattutto un giudizio moralistico e un vanto snobistico. Ma di decadenza si parlò ancora in Inghilterra a proposito dei preraffaelliti, in Germania per i postromantici. Si tratta dunque di un fenomeno storico e di una denominazione parimenti storica, cresciuta su una condanna moralistica e sviluppatasi con un significato peggiore che continuamente si intrude in quello genuinamente storico¹⁰¹.

Walter Binni coglie appieno la portata storica ed europea della nuova corrente. Che certo, nata fra le polemiche e segnata subito dall'epiteto negativo di decadentismo, sfrutta ampiamente questo concetto negativo per farne il suo elemento di efficacia. Per quanto riguarda il contesto linguistico è il simbolo, anch'esso attaccato dai suoi detrattori, a fornire un nuovo mezzo per raccontare la realtà senza soffermarsi alla sua superficie. Il Binni mette l'accento sulla portata europea del movimento che effettivamente trova le sue espressioni in Italia, in Germania e soprattutto in Belgio che, pur gravitando intorno all'area culturale francese, esprime in quegli anni una sua letteratura.

3. La rinascita della letteratura belga nel 1880¹⁰².

Nell'ultimo ventennio del XIX secolo il Belgio è teatro di una rinascita letteraria senza precedenti. Certamente vi erano state delle opere pubblicate precedentemente a queste date, ma si trattava comunque di casi sporadici o di opere dall'intento programmatico

¹⁰¹ Binni, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰² Tale espressione di «renaissance» è dovuta all'utilizzo della medesima espressione da parte dei «Jeunes Belges» (cioè coloro che scrivevano sulla rivista «La Jeune Belgique», che proprio di rinascita delle loro lettere parlavano, riferendosi alla letteratura che si proponevano di fare e che in parte stava già nascendo sotto i loro occhi. Cfr. Joseph Hanse, *Origines et tendances du Mouvement*, in *La Renaissance de 1880* in Gustave Charlier - Joseph Hanse, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1958, p. 335.

esplicito per creare una storia comune a una nazione nata soltanto nel 1830¹⁰³. A partire dagli anni '80 dell'Ottocento invece una serie di giovani belgi entrano in contatto con un clima europeo in grande fermento culturale. Ovviamente la letteratura con la quale si confrontano in maniera più rilevante è quella francese. I giovani scrittori belgi scoprono ad un tratto, liberi dal peso di una loro tradizione pregressa, tutta la letteratura francese dell'Ottocento in grado di offrire loro non pochi modelli. Il decadentismo diviene dunque la lente attraverso la quale essi scoprono i lavori letterari di scrittori come Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, considerati veri e propri modelli¹⁰⁴.

Bisogna precisare tuttavia che sono pochi gli scrittori belgi che si lasciano assorbire pienamente da tale corrente. Si possono forse individuare, secondo l'analisi di Antonio Mor, Maurice Maeterlinck e Georges Rodenbach, che non solo seguono i modelli del decadentismo, ma fanno dell'espressione dell'ineffabile la caratteristica principale delle loro poetiche dando spesso risultati più proficui di tanti altri scrittori francesi a loro contemporanei. Essi fanno della «loro terra, dei suoi canali e delle sue cattedrali un tema esotico d'evasione»¹⁰⁵.

Se si vuole individuare un tratto comune della poesia belga è senz'altro il suo carattere plastico e pittorico. Così infatti, secondo Mor: «Il plasticismo, l'osservazione analitica e la facoltà icastica di evocare paesaggi e interni, ritratti e nature morte formano [...] la più rilevante caratteristica di una letteratura che getta le sue radici in una grande, varia e ricchissima tradizione pittorica»¹⁰⁶.

Questo risveglio della letteratura è dovuto anche al nascere di ben venticinque riviste letterarie solo nel decennio che va dal 1874 al 1884. Riviste che si riproponevano di «lottare contro la pseudo-cultura ufficiale e accademica»¹⁰⁷.

Tali riviste fiorirono in Fiandra e in Vallonia, nelle città così come nei piccoli centri, e prepararono l'avvio dell'importante movimento, che superò di molto la rivista che a esso avrebbe dato il nome, de «La Jeune Belgique». Alla guida del movimento, così

¹⁰³ Ricordiamo in proposito l'opera di Charles de Coster, *La légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses de Uylenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, 1867.

¹⁰⁴ Antonio Mor, Jean Weisgerber, *Le letteratura del Belgio*, Sansoni, Milano 1968, p. 74-75.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 75-76.

¹⁰⁷ *Ibid.*

come della rivista, vi era un giovane poeta, destinato a morte precoce (1860-1889), Max Waller (pseudonimo di Maurice Warlomont)¹⁰⁸.

«La Jeune Belgique» offriva ai propri lettori modelli di narratori e poeti quali Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier, Théodore de Banville, Flaubert, Zola, Daudet e Maupassant. Non vi erano velleità nazionali, ma piuttosto si guardava alla Francia come fonte di ispirazione per una più decisa conformazione della letteratura belga. L'importanza del movimento è dovuta anche al grande merito di aver diffuso un concetto base della letteratura che fino a quel momento era estraneo alla letteratura belga: la teoricità dell'arte, la sua totale indipendenza rispetto alla vita politica, sociale e religiosa. Sotto la bandiera dell'Arte per l'Arte, Max Waller riunisce le figure e le tendenze le più disparate, fra le quali vi sono i nomi che ancora oggi si ricordano perché essi diventarono i protagonisti effettivi di questa rinascita letteraria: Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach, Georges Le Roi e Iwan Gilkin. Più che un movimento letterario si trattò di un vero e proprio movimento che si prefiggeva lo scopo di creare una coscienza letteraria in un paese che prima di allora non se ne era mai curato.

Tuttavia, nel fiorire di riviste a cui abbiamo accennato, la posizione de «La Jeune Belgique» era una delle tante, e le espressioni di Max Waller in favore dell'arte per l'arte incontrarono presto delle idee contrapposte. «L'Art Moderne» alla dottrina dell'arte per l'arte contrapponeva quella di un'arte che fosse a favore del progresso sociale e la «Wallonie», fondata a Liegi nel 1886 da Albert Mockel, si proponeva di contrapporsi al «realismo» fiammingo auspicando una collaborazione con i simbolisti francesi. Essa diviene dunque l'organo più rappresentativo del simbolismo belga, mentre in quegli stessi anni «La Jeune Belgique» si irrigidiva sempre di più nei canoni parnassiani. Malgrado questo essa riesce ad attrarre nomi di spicco come quello di Émile Verhaeren, Henri de Régnier e Vielé-Griffin, salvo poi essere abbandonata da questi stessi nomi nei tre anni successivi a causa della forte avversione al Simbolismo dimostrata dal suo nuovo direttore, Iwan Gilkin. Il nuovo gruppo di dissidenti fonda nel 1895 le «Coq Rouge». Rivista dopo rivista dunque, il dibattito letterario si accese sempre di più e le diverse posizioni misero in condizione gli scrittori e i critici di riflettere compiutamente sull'arte letteraria che intendevano proporre per questo giovane paese¹⁰⁹.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 77-78.

Tra il 1880 e il 1900, l'opposizione sintomatica tra la «La Jeune Belgique», ferocemente individualista e anti regionalista, e «L'Art Moderne», rivista diretta da Edmond Picard, che voleva promuovere un'arte «nazionale» e «sociale» conosce un crescendo senza sosta. Secondo Picard bisognava «voir le milieu belge, penser en belge». E se per De Coster «l'âme belge» era prima di tutto l'anima fiamminga, per Picard l'anima belga era la suprema sintesi francofona dell'anima ariana con le sue componenti germaniche e latine. È davanti a questa spinta del movimento fiammingo da una parte e dell'«âme belge» proposta da Picard dall'altra che Mockel fonda «La Wallonie», dichiarando: «La Wallonie n'a pas eu d'art jusqu'à présent, nous serons les premiers»¹¹⁰. Ed è quindi con questo spirito che si rivolge verso la Francia e sceglie fra i suoi collaboratori Régnier, Gide e Mallarmé¹¹¹.

Bisogna sottolineare che nel 1890 né «La Jeune Belgique», né «La Wallonie» avevano voluto creare una letteratura nazionale. È soltanto successivamente, e in seguito agli attacchi francesi e al prestigioso successo di Maeterlinck, che «La Jeune Belgique» comincia a credere che sarebbe stato suo compito promuovere una letteratura nazionale che si affrancasse del tutto dalle influenze francesi¹¹².

Infatti erroneamente si crede che il motto de «La Jeune Belgique» fin dal suo debutto: «Soyons nous!» sia riferito al richiamo a uno spirito nazionale ma, come dimostra egregiamente Joseph Hanse¹¹³, parrebbe che fosse in realtà un invito a essere sé stessi e a fuggire dalla tentazione dell'emulazione verso i grandi scrittori francesi.

Se ritorniamo alle origini di questa fase, che potremmo chiamare rivoluzionaria, in accordo con le parole di Joseph Hanse, si può notare come i precursori de «La Jeune Belgique» furono quegli innovatori che verso il 1860 hanno lottato in favore del realismo in pittura e in letteratura e, soprattutto, quelli che hanno perseguito la battaglia, dopo il 1870, per il Naturalismo¹¹⁴.

¹¹⁰ Frans De Haes (intervista), in *Lettres françaises de Belgique, Mutations, Entretiens de Paul Edmond*, Archives du Futur, Bruxelles 1980, p. 34.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Joseph Hanse, *Polémiques littéraires en 1890. Lettres d'Albert Mockel et de Valère Gille*, in Paul Delsemme - Roland Mortier - Jacques Detemmerman, *Regards sur les lettres françaises de Belgique. Etudes dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen*, André de Rache Éditeur, Bruxelles 1976, p. 161. Cfr. anche per i rapporti tesi tra Belgio e Francia in quegli stessi anni.

¹¹³ Joseph Hanse, «La Jeune Belgique» et «L'Art Moderne», in *La Renaissance de 1880*, op. cit., p. 344.

¹¹⁴ Hanse, *Origines et Tendances*, op. cit., p. 336.

Il Naturalismo, tendenza fra le più recenti e più audaci in quegli anni, avrebbe dato a quella generazione la facoltà di una riflessione nuova che avrebbe preparato il terreno per teorie come quella dell'Arte per l'Arte.

Tale concetto, se non era nuovo in Francia, lo era del tutto in Belgio. Tuttavia anche in Francia godeva di una nuova vita a causa delle discussioni sull'amoralità di alcune opere naturaliste. Tali discussioni, che vedevano battersi esponenti delle posizioni per la moralità o meno delle opere in questione, mostravano l'esistenza di una terza posizione; quella di chi era fermamente convinto che l'opera si sarebbe dovuta giudicare di valore o meno sotto lo stretto profilo letterario, che nulla aveva a che fare con la moralità.

«La Jeune Belgique», inoltre, aveva una ragione di più per sostenere la posizione dell'Arte per l'Arte: il movimento infatti constatava che gli scrittori belgi avevano l'abitudine di trascurare lo stile nei loro componimenti, giudicandolo forse come un qualcosa di secondario rispetto al contenuto e all'obiettivo che si proponevano di raggiungere con quelle opere. Il principio dell'autonomia dell'arte era dunque il solo che poteva portare a un miglioramento delle creazioni letterarie del giovane Belgio¹¹⁵.

Al trionfo de «La Jeune Belgique» contribuisce inizialmente anche Edmond Picard, ma egli non poteva sopportare a lungo la campagna per fare in modo che la letteratura si staccasse totalmente dalla realtà politica e sociale del Belgio. L'arte per lui era un meraviglioso strumento sociale, a cui la gioventù belga, «vigorosa e piena di talento»¹¹⁶ non doveva rinunciare.

Edmond Picard, personaggio che godeva già di un peso determinante nella vita sociale del Belgio, soprattutto della sua capitale, era nato nel 1836. Egli era oramai un giurista stimato, un avvocato, presso il quale prestavano servizio diversi scrittori belgi laureati in legge fra i quali Rodenbach peraltro, ed era anche un mecenate desideroso di farsi un nome nel mondo letterario. Questa era dunque la sua condizione, quando nel marzo del 1881 fonda, insieme a Octave Maus, una rivista da contrapporre a «La Jeune Belgique», «L'Art Moderne».

La rivista, che aveva un'uscita settimanale, non aveva inizialmente un programma ben definito, eccetto l'interesse nei confronti del modernismo. Essa non si interessava soltanto di letteratura, ma proponeva articoli di critica che riguardavano anche la pittura,

¹¹⁵ Ivi, p. 337.

¹¹⁶ Joseph Hanse, «La Jeune Belgique» et «L'Art Moderne», *op. cit.*, p. 342.

l'architettura, la scultura e la musica. Il suo direttore tuttavia, uno dei massimi esponenti del partito socialista, lasciò intendere fin dall'inizio che egli sperava che la letteratura belga prendesse le mosse di un'importante letteratura nazionale legata ad un'azione politica e sociale di rilievo. Fino al 1883 tuttavia, la rivista non si espose in maniera diretta contro «La Jeune Belgique» con la quale, tuttavia, lo scontro sarebbe stato inevitabile¹¹⁷.

Una parte della società finora trascurata in questa breve analisi è quella relativa alla cultura definita di ispirazione cattolica. Anche questa parte di società, pur definendosi apertamente cattolica, avrebbe voluto avere un'autonomia in campo letterario. Questa posizione innovativa ha avuto il merito di aprire un dibattito su varie questioni relative ai fatti culturali del paese, per esempio sulla riforma dell'insegnamento della letteratura nelle scuole religiose. L'importanza maggiore di questo movimento è quella di aver dato una nuova voce al dibattito cattolico con la modernità. Dibattito che si svolse all'interno della rivista letteraria di ispirazione cattolica «Le Drapeau» in cui prima di tutto si affermava il sacrosanto diritto della letteratura di essere analizzata e recepita in base al suo valore assoluto¹¹⁸.

Ma quali sono dunque i nomi e le caratteristiche di questa nuova generazione belga che si affaccia nel mondo letterario? Fra i narratori si possono annoverare Eekhoud, Demolder, Virrès e, anche se di qualche anno più anziano, senz'altro Lemonnier. Essi sono considerati da Antonio Mor dei pittori piuttosto che narratori. La tradizione a cui essi si rifanno non è una tradizione letteraria bensì pittorica. Un'arte dalla quale di certo essi possono attingere a piene mani. Così scrive il Mor:

I loro romanzi valgono soprattutto come gallerie di paesaggi e d'interni fiamminghi. Essi continuano con la penna l'opera dei grandi pittori del passato. La psicologia dei loro personaggi resta rudimentale o diviene incoerente quanto si propongono di complicarla; le trame delle loro storie sono altrettanto povere e

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Sullo stato della politica e della società belga di quegli anni, e del ruolo degli intellettuali, cfr. Marc Quaghebeur, Madeleine Rebérioux, *Intellectuels en Belgique et en France: "piliers", citoyenneté, État*, «Le Mouvement social», N° 178, France-Belgique Fin de Siècle (Jan. - Mar. 1997), pp. 89-115, Éditions l'Atelier, URL: <http://www.jstor.org/stable/3779564>; e sul ruolo degli intellettuali e del nascente «Parti Ouvrier Belge», cfr. Paul Aron, *Le Symbolisme belge et la tentation de l'art social: une logique littéraire de l'engagement politique*, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach - Van Lerberghe – Verhaeren*, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, pp. 307-317.

constano più dell'accostamento di elementi diversi che dell'organico sviluppo di un'azione. D'altra parte la poetica del verismo prima e poi del decadentismo legittimava l'esaltazione dell'istintiva e pre-razionale barbarie e il gusto del bel frammento¹¹⁹.

Se di certo non risparmia da un giudizio alquanto severo gli intrecci e le dinamiche narrative che sottendono alle opere di tali scrittori, pare che egli colga il tratto distintivo di questa letteratura. Il decadentismo non solo «legittimava l'esaltazione dell'istintiva e pre-razionale barbarie e il gusto del bel frammento», ma aveva anche il merito di prediligere le immagini, le evocazioni e i ritratti, invece delle descrizioni delle trame atte ad intessere un complicato intreccio di soggetti.

In precedenza si sono fatti soltanto nomi di scrittori di origine fiamminga, benché, sia chiaro, essi si esprimessero in tutte le loro opere in lingua francese, questo è giustificato dal fatto che questo tratto distintivo individuato, seguendo i ragionamenti del Mor, non si addice alla letteratura di ispirazione vallone. Questa letteratura sembra invece prediligere l'introspezione psicologica a danno della descrizione. Racconta più agevolmente aspetti della vita familiare e quotidiana, consacrando all'indagine dei sentimenti umani¹²⁰.

Si tende a considerare tali opere come minori perché, almeno fino al 1914, anno che cambierà all'improvviso gli orizzonti tematici e culturali del Belgio, la narrativa belga è quasi esclusivamente ispirata dal paesaggio (con una particolare attenzione per le città¹²¹), dalle sue tradizioni e dai costumi che contraddistinguono i territori delle Fiandre¹²², del Brabante, delle Ardenne e della valle della Mosa. Il decadentismo, con la sua esaltazione della primitiva barbarie, si innesta perfettamente sul verismo regionale di tali narrazioni¹²³.

Anche per quanto riguarda la poesia, il riferimento culturale è rappresentato dal Simbolismo. Tale orientamento fa sì che i poeti che vi si iscrivono costituiscano un'élite

¹¹⁹ Mor, Weisgerber, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁰ Ivi, p. 91.

¹²¹ Cfr. Michel Otten, *Situation du symbolisme en Belgique*, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach – Van Lerberghe – Verhaeren*, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, p. 208.

¹²² Che rappresenteranno il nostro terreno di indagine.

¹²³ Mor, Weisgerber, *op. cit.*, p. 95.

senza contatto con la popolazione, tratto distintivo della generazione di poeti che qui studiamo.

La mancanza di una tradizione di letteratura sociale, moralistica e didattica favorisce il pieno sviluppo della poetica simbolista che trova dunque in Belgio un territorio vergine. L'analisi approfondita dell'io, che aveva visto il suo inizio con la corrente romantica, può così trovare uno spazio favorevole. D'altra parte, l'esposizione alla cultura letteraria francese avviene senza la presenza di alcun filtro diacronico; in Belgio dunque, e più precisamente per quanto concerne la generazione dei poeti degli anni '80, la linea di separazione tra simbolismo e poetica parnassiana era ancora meno nitida di quanto già non lo fosse in Francia¹²⁴.

Lo scambio con la cultura francese si attua anche grazie a una serie di visite compiute dai grandi modelli letterari francesi in Belgio, in quegli anni. Nel 1893 Verlaine si reca a Bruxelles e prima di lui vi erano già stati per dei cicli di conferenze Villiers de l'Isle-Adam nel 1889 e Mallarmé nel 1890. Essi espongono dunque il Belgio ai dibattiti culturali che la Francia già affrontava da anni¹²⁵.

Fra le altre tematiche sviluppate dalla letteratura belga di quegli anni, Paul Aron individua un filone che effettivamente sarà sfruttato appieno solo successivamente:

Parmi les autres thèmes développés par les théoriciens du moment, l'intuition selon laquelle le réalisme fantastique serait une vision du monde particulièrement ajustée à la sensibilité locale est certainement un de ceux dont les écrivains belges du siècle suivant seront les plus redevables à leurs prédécesseurs.

C'est une fois encore à Edmond Picard, jamais à court d'idées, que l'on doit en effet le premier texte sur le *fantastique réel* où, reprenant une formule utilisée par Jules Claretie dans sa préface aux *Histoires Incroyables* de Jules Larmina (1885), il tente de prôner une sorte de «mystère quotidien» comme ressource de l'imaginaire¹²⁶.

¹²⁴ Ivi, pp. 99-100.

¹²⁵ Daniel De Graaf, *Le mouvement Van nu en Straks dans le cadre du Symbolisme*, in AA.VV., *Les Flandres dans les mouvements Romantique et Symboliste, Actes du second congrès national de Littérature Comparée, Lille 1957*, Didier, Paris 1958, p. 110.

¹²⁶ Paul Aron (éd.), *La Belgique artistique et littéraire, une anthologie de langue française 1848-1914*, Complexe, Bruxelles 1997, p. 373.

Si tratta dunque del fantastico reale, di quella particolare attitudine che trova la sua nascita naturale nelle opere di Rodenbach e nei drammi di Maeterlinck, ma che sarà poi alla base del *Disque Vert* di Franz Hellens, scrittore che appartiene già alla generazione successiva.

Paul Gorceix individua nel forte radicamento geografico una caratteristica fondamentale della letteratura belga, e più precisamente delle opere degli scrittori succitati:

L'enracinement géographique apparaît comme une caractéristique complémentaire de leurs œuvres. Tandis que le symbolisme mallarméen ne reflète pas la réalité urbaine de la capitale et tend au contraire vers l'abstraction maximale, les symbolistes belges, comme l'a relevé pertinemment Michel Otten¹²⁷, situent souvent leurs œuvres et vont chercher leurs images dans le contexte local de la ville – Gand, Bruges, Anvers – ou dans un environnement déterminé. [...] Ici l'imaginaire a besoin d'un sol, ville ou campagne, dans lequel il s'enracine. Il n'est pas anonyme¹²⁸.

La riflessione propone un interessante confronto con la poetica mallarmeana, ma forse il modello da ricercare a proposito della loro predilezione per l'ambiente urbano è piuttosto quello offerto da Baudelaire. Si è già visto come per il poeta l'ambiente urbano fosse luogo di osservazione e riflessione per l'io poetico immerso nella folla parigina. Tuttavia occorre precisare sin da subito che la maggior parte delle opere degli scrittori belgi presentano l'io narrato raccolto nell'intimità di una piccola città in cui la folla è, se presente, un elemento di disturbo. Questa scelta narrativa si deve senza dubbio anche al fatto che in Belgio è assente una vera metropoli come Parigi.

Secondo Albert Kies è l'impossibilità di dare ai loro personaggi la lingua che in realtà parlerebbero (il fiammingo) a spingerli a creare per compensazione un certo colore locale:

... ils tâchent de créer une couleur locale «flamande» comme Balzac, dans ces *Contes drolatiques* avait essayé de créer une atmosphère «moyen âge et renaissance».[...]

¹²⁷ Cfr. Michel Otten (ed.), *Etudes de littérature française de Belgique*, Jaques Antoine, Bruxelles 1976.

¹²⁸ Paul Gorceix (ed.), *La Belgique fin de siècle*, Complexe, Bruxelles 1997, pp. 45-46.

Pour les écrivains flamands de langue française, le réalisme régionaliste était une entreprise désespérée. Voilà pourquoi sans doute leur contribution au symbolisme l'emporte de loin sur leur apport au roman réaliste. Entre eux et leur univers, il y avait une barrière. Le réalisme à la manière de Flaubert ou de Maupassant leur était interdit. Mais du moment que le contour précis du réel pouvait s'estomper «derrière des voiles», du moment que «la chanson grise» autorisait la fusion du «précis et de «l'imprécis», du moment qu'il était déconseillé de «choisir ses mots sous quelque méprise», certains écrivains flamands de langue française purent trouver, dans les paysages indistincts du symbolisme, leur véritable patrie spirituelle¹²⁹.

Kies rintraccia dunque in delle ragioni sociali, il loro rifiuto di un'arte legata troppo direttamente agli accidenti terreni. Fatto da non sottovalutare è certamente quello che riguarda la lingua, ma occorre sottolineare ancora una volta che questi scrittori, considerati fiamminghi per ragioni geografiche, hanno ricevuto una formazione in tutto e per tutto francofona. Il fiammingo, che in realtà era rappresentato da una miriade di *patois*, era parlato soltanto dal popolo delle campagne, dalla servitù e dagli operai delle nascenti industrie. La lingua culturale era il francese, quale che fosse l'origine territoriale dell'individuo in questione.

4. Definizione del corpus

Abbiamo dunque trattato della scelta tematica della città come oggetto del nostro studio. Abbiamo visto che la città è un tema d'analisi complicato e affascinante al tempo stesso. Sebbene si accenni alla città come entità reale e fondamentale del nostro vivere quotidiano, e sebbene non si possa scindere la sua esplicitazione letteraria dalla sua manifestazione reale, abbiamo sottolineato come il presente lavoro si proponga di indagare la visione letteraria delle città in questione, senza fare troppa attenzione a un'analisi storica e sociologica che di queste città così affascinanti si potrebbe proporre con altrettanto interesse.

¹²⁹ Albert Kies, *L'image de la Flandre chez quelques écrivains belges de l'époque symboliste*, in AA.VV., *Les Flandres dans les mouvements Romantique et Symboliste*, op. cit., pp. 103-104.

Dopo esserci occupati del tema principale che costituisce la nostra analisi, ci è parso opportuno dare qualche informazione introduttiva su aspetti di storia letteraria che andranno inevitabilmente a intersecarsi con i nostri studi. L'epoca da noi scelta è, con qualche obbligato distinguo, che è stata nostra cura mettere in rilievo, il grande periodo del Simbolismo. L'area culturale intorno alla quale gravitano gli scrittori che compongono il *corpus* d'analisi scelto per questo studio è quella francese, in particolare della Parigi *fin de siècle*. Molti degli scrittori studiati eleggono Parigi come residenza e sentono di avere dei maestri quali Baudelaire e Mallarmé.

Tuttavia non vi sarebbe ragione di credere che sia esistita una vera e propria letteratura belga, con caratteristiche comuni, e in parte distinte dal resto della letteratura francofona, se non si fosse andato ad analizzare cosa è accaduto in Belgio, e in particolare a Bruxelles, alla fine del secolo e quanto la capitale belga fosse caratterizzata da un fervore culturale che non aveva mai conosciuto prima.

Appare ora necessario presentare con più precisione il *corpus* degli scrittori scelto per compiere l'indagine tematica proposta.

Nel suo volume del 1919 sugli «interpreti dell'anima belga» Gerolamo Lazzeri ci propone, a conclusione della sua opera, diversi ritratti dei maggiori esponenti della letteratura belga degli anni che a noi interessano. Per questa breve introduzione al *corpus* ci affidiamo dunque alle sue parole per definire con un breve ritratto ognuno degli scrittori che saranno oggetto di analisi della nostra ricerca.

Qualsiasi giudizio si possa dare dell'opera letteraria del Lemonnier, una cosa è ben certa: che da lui, cioè, comincia una più vasta affermazione della letteratura belga. [...] Con tenacia meravigliosa, propostosi d'affermare il diritto di cittadinanza della letteratura belga nella storia delle letterature europee, riescì nel suo intento. La sua vita letteraria è tutto un nobile esempio di operosità, di lotta, di auto superamenti. Narratore vivace, colorito, impulsivo, personalissimo, in quel suo stile d'una robustezza campagnola, mitigata da una *verve* e da un'agilità squisitamente parigine, ha racchiuso nei suoi libri tutta la vita belga: ha cantato costumi, paesaggi, campagne, villaggi, città della sua patria; ha cercato di penetrare nell'anima ardente della popolazione del Belgio, ha esaltato il desiderio di una religione tutta fusa con la Natura meravigliosa; ha dipinto nei suoi libri, con

la vivacità coloristica propria dei fiamminghi, la gioia di vivere, l'ardente ebbrezza di sapersi e di sentirsi vivi¹³⁰.

Camille Lemonnier è il primo ad essere descritto da Lazzeri ed è anche uno degli interpreti a cui egli consacra la sua opera. Lemonnier è uno scrittore estremamente proficuo e si può considerare, non solo per la sua anzianità rispetto alla generazione degli anni '80, il capostipite della rinascita delle lettere belghe di Fiandra.

Lazzeri prosegue poi con Émile Verhaeren e Maurice Maeterlinck:

... nel campo delle lettere Émile Verhaeren e Maurice Maeterlinck s'impongono all'ammirazione del mondo intero. Émile Verhaeren rivive, con nuovi modernissimi sensi, tutto il passato eroico di Fiandra e di Brabante; vive tutta la vita del Belgio contemporaneo, e la canta nella sua impetuosa, entusiastica poesia. Porta la giovine letteratura belga a contatto dell'universalità della vita, le dà sensi e forme nuove, riesce ad infonderle una profonda, originale risonanza europea. Maurice Maeterlinck rinnova le sorgenti del tradizionale misticismo fiammingo; al Belgio, che ne è privo, dà un originale teatro di sensi e di spiriti modernissimi: egli pure, come Émile Verhaeren, per diverse ma non totalmente opposte vie, porta l'anima della sua patria a contatto con l'universale anima del mondo¹³¹.

Verhaeren dunque, cantore delle città e del progresso, ma anche estremo detrattore di quelle città, come la sua cara Anversa, che coi loro tentacoli stanno letteralmente mangiando le campagne circostanti e attirano a sé un popolo di contadini affamati in cerca di nuova speranza nella vita durissima delle fabbriche. Maeterlinck invece, cantore mistico dell'ineffabile, che ha anche il grande merito di scrivere di un tema cardine del decadentismo, le serre.

Lazzeri prosegue poi con il poeta che forse più di tutti deve la sua fama alle città:

Accanto a Lemonnier, a Verhaeren, a Maeterlinck è necessario nominare, parlando di cotesta letteratura, Georges Rodenbach. [...] Egli ha da essere considerato come il vero iniziatore della poesia belga, come il primo che da essa fosse riuscito a dar diritto di cittadinanza nella letteratura francese. Con lui, l'anima mistica di Fiandra

¹³⁰ Gerolamo Lazzeri, *Interpreti dell'anima belga*, Zanichelli, Bologna 1919, p.163.

¹³¹ Ivi, p. 164.

trovò il primo suo poeta. Mentre Émile Verheren ha soprattutto interpretato l'esuberanza dell'anima fiamminga, Rodenbach ne ha interpretato soprattutto la religiosità.

Possiede una immaginazione triste, decadente. Egli non vede luce, non vede sole, non vede animati paesaggi: solo le nebbie dense e gravi del Nord, solo la stagnante acqua dei canali di Bruges, solo la silenziosa rinuncia dei *béguinages* impressionano la sua sensibilità. Non canta, non parla, non scrive a voce distesa: nella sua opera c'è una triste monotonia, una voce sommessa, che assomiglia il poeta ad un penitente, che umilmente devotamente si confessa. Egli è in fondo, il poeta del sogno malinconico, della religiosità centenaria, della tristezza della vita¹³².

Georges Rodenbach, il cantore di Bruges e «le pasteur des cygnes», come è stato più volte definito. Di lui non ci limiteremo ad analizzare il suo romanzo più celebre, ma anche buona parte della sua composizione in versi e le sue due opere teatrali, una delle quali è un adattamento del suo più celebre romanzo, *Bruges-la-Morte*.

Il Lazzeri continua, fra gli altri da lui citati, con Max Elskamp:

Alla pura tradizione mistica fiamminga si riallaccia Max Elskamp, «un miniaturiste cattolique [*sic*] des siècles passés, égaré parmi nous». Egli è un fiammingo puro, rimasto attaccato alla sua terra con una tenacia meravigliosa. *La louange de la Vie* celebra, appunto, tutta la vita religiosa di Fiandra, e la celebra con un fervore ed una devozione veramente commoventi¹³³.

Della poesia dello Elskamp non balza fuori solo l'anima religiosa della umile gente contemporanea di Fiandra; ma balza specialmente la vecchia madre Fiandra, tanto più che a meglio ricordarla il poeta ha risuscitato tutto un arcaismo sintattico e linguistico, che dà alle liriche sue l'andatura propria delle vecchie canzoni del passato¹³⁴.

¹³² Ivi, pp. 166-167.

¹³³ Ivi, p. 182.

¹³⁴ Ivi, p. 184.

Vedremo con Elskamp in quale altro modo, rispetto a quello di Verhaeren, si può rendere merito a una città come Anversa. Città prediletta anche dall'ultimo scrittore scelto per la nostra analisi, Georges Eekhoud:

Ma Lemonnier non è il solo narratore belga, al suo fianco bisogna subito porre Georges Eekhoud, un fiammingo autentico, che se non ha i meriti del Lemonnier, pur tuttavia subito s'impone, al di sopra d'ogni altro narratore, per la copiosità dell'opera e per il rilievo singolare dell'opera stessa. [...] il narratore dei cenci e degli stracci. [...] se ne *La Nouvelle Carthage*, lascia un momento la Campine, è per portarci nei bassifondi d'Anversa, per esaltare i facchini del porto, le canaglie dei quartieri malfamati, ecc. ecc. Ma non bisogna stupirsene; ho già detto che Eekhoud è un rivoluzionario d'istinto, un ribelle sistematico; potrebbe essere l'esponente più compiuto di una letteratura d'istinti rivoluzionari, se codesta letteratura potesse esistere, e non fosse criticamente un controsenso¹³⁵.

Saranno dunque sei gli scrittori belgi, per la precisione appartenenti allo stesso territorio di cui essi scrivono, le Fiandre, a formare il *corpus* della nostra analisi.

Completate dunque queste ricognizioni storico-teoriche si procederà con lo studio tematico vero e proprio, che partirà dalle maggiori città delle Fiandre (Bruges, Anversa, Gand, Bruxelles, Lovanio e Furnes) per analizzare a fondo come queste città sono state cantate dagli scrittori prescelti e vedremo quale ruolo hanno avuto nella poetica di ognuno di essi.

I capitoli del presente lavoro non delineano una divisione per autore ma per città. Essendo le città il nostro tema d'indagine abbiamo preferito affrontare sin da subito un'analisi comparativa che mettesse all'interno dello stesso capitolo i diversi autori che di quella città hanno offerto una particolare visione nelle loro opere. Questa impostazione ha sicuramente il beneficio di un'immediata comparazione, ma ha altresì il difetto di smembrare in alcuni casi l'opera di uno stesso autore, laddove egli abbia parlato di diverse città. Per far risultare meno disagiata tale suddivisione ci siamo proposti di richiamare all'attenzione qualche cenno sull'autore e sulle opere di cui si è precedentemente scritto ogni qualvolta si ritorni all'analisi di un autore già presentato in un capitolo precedente.

¹³⁵ Ivi, pp. 191-192.

1 Bruges

1.1 Georges Rodenbach

Georges Rodenbach nasce a Tournai nel 1855. La sua infanzia è caratterizzata dalla presenza di Bruges attraverso i racconti del padre, che di quella città era originario e vi aveva trascorso la sua infanzia. Studente al College Saint-Barbe di Gand insieme ad altri nomi che diverranno illustri per la letteratura belga di quegli anni, quali Verhaeren, Maeterlinck e Van Lerberghe, si iscrive all'università di Gand e frequenta la facoltà di Diritto. Come tanti in quegli anni si iscrive anche all'albo per esercitare la professione, ma il suo vero interesse sono le lettere. Dapprima per un periodo limitato, si trasferisce a Parigi dove sembra che frequenti con maggiore assiduità il teatro del tribunale. Rientrato in Belgio, si chiede come poter fare della letteratura nel suo paese e inizia la collaborazione con diverse riviste. A partire dal 1888 sceglie di vivere definitivamente nella capitale francese e intraprende una costante collaborazione con "Le Figaro"; mantiene tuttavia sempre un contatto con le sue «petites patries» a cui si sente ancora più legato dalla lontananza. A Parigi intrattiene rapporti con gli scrittori del suo tempo, primo fra tutti Mallarmé, che diventa un suo caro amico. Le sue opere sono per la maggior parte in versi, ma scrive anche diversi romanzi, tra cui si trova la sua opera più conosciuta, *Bruges-la-Morte*¹.

1.1.1 *Bruges-la-Morte*

Il romanzo pubblicato da Georges Rodenbach nel 1892 è forse una delle più celebri opere della letteratura belga in lingua francese.

Egli è stato studiato soprattutto per le sue opere in versi con l'eccezione però di questo romanzo, che ha avuto una certa fortuna presso la critica. Il romanzo è abbastanza breve e dall'intreccio piuttosto lineare; tuttavia esso, per le tematiche trattate e per lo stile, entra nel solco della letteratura decadente e del simbolismo dei *Petits poèmes en prose* di Charles Baudelaire.

¹ Per una completa biografia su Georges Rodenbach si veda Paul Maes, *Georges Rodenbach, 1855-1898*, Duculot, Gembloux 1952.

Ricostruiremo in breve la vicenda narrata da Georges Rodenbach: Hugues Viane, vedovo benestante, si è stabilito a Bruges dove risiede da quasi cinque anni, subito dopo la morte della sua amatissima moglie. A Bruges, Hugues ha infatti trovato un luogo in armonia con il suo lutto, in rapporto di analogia con il suo stato d'animo. Da qui il sintagma del titolo che suggerisce come Viane percepisce la città.

Hugues esce sempre sul calare del giorno, quando la città è vuota e silenziosa. Una sera, mentre cammina malinconico lungo i canali di Bruges, incontra una donna in tutto e per tutto simile alla moglie defunta. La giovane è attrice e interpreta il ruolo di una delle suore indemoniate nel dramma di Meyerbeer *Robert le Diable*.

La donna non esita a legarsi a Hugues. Ben presto si fa evidente però, come il rapporto di somiglianza sia solo superficiale: Jane (questo è il nome della donna) è volgare e di facili costumi, e soprattutto è interessata al denaro del vedovo.

Hugues pensa dunque di interrompere la sua relazione, ma Jane, avvertendo il pericolo della perdita di una così ricca preda, riesce a tenerlo accanto a sé e a vivere con lui un'infelice passione carnale a cui il vedovo, nonostante conosca le molteplici infedeltà di Jane, non riesce a sottrarsi.

Nel giorno della processione del «Saint-Sang» Jane riesce finalmente a farsi invitare a casa di Hugues dove farà letteralmente irruzione, penetrando nei saloni in cui il vedovo ha raccolto tutte le reliquie e i ricordi della moglie. Vedendo i ritratti che popolano le stanze, la ragazza scopre l'incredibile somiglianza tra lei e la defunta. Hugues le strappa dalle mani uno dei ritratti, ma Jane, come sempre spregiudicata e irrispettosa, apre la teca che contiene la treccia della defunta, che il vedovo conserva come una reliquia, e avvolgendosela intorno al collo, ride con gesto di sfida. Hugues, reso folle da questa provocazione sacrilega, in preda ad una rabbia omicida, raggiunge la donna e la strangola proprio con la treccia. Solo allora, allo sguardo ormai allucinato di Viane, le due donne davvero si possono confondere, esse si assimilano nella morte. Hugues, infine, si sente di nuovo in armonia con la sua sposa e con la città².

Come si evince dalla trama del romanzo le tematiche sono quelle legate al lutto e alla morte; ma non mancano spunti caratteristici della letteratura fiamminga come il beghinaggio e il grottesco.

² Cfr. Marco Modenesi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano 1996, pp. 20-22, nota 14.

Come afferma lo stesso Rodenbach nell'*avertissement* al lettore, che precede il romanzo, il protagonista principale dell'opera è la città di Bruges:

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 qui y séjournent³.

Già da queste prime righe vediamo come il romanzo produrrà un continuo riflesso tra lo stato d'animo del personaggio Hugues Viane e la città di Bruges. Questa città viene definita dall'autore come un personaggio essenziale, determinante nel definire l'azione, come si evince dal passaggio seguente:

Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action, ses paysages urbaines, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre⁴.

Dobbiamo ricordarci che la scelta della città non è stata dettata dal caso: il vedovo sceglie di stabilirsi a Bruges perché la città emana, con i suoi colori, i suoi canali immobili ed i suoi riti un senso di morte perenne⁵. Nell'*avertissement* si legge «elle les [ceux qui y séjournent] façonne selon ses rites et ses cloches»⁶; proprio per questa influenza più avanti troviamo il vero e proprio avvertimento diretto al lettore:

C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entres les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion

³ Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte* (Marpon-Flammarion, Paris 1892), Éditions Jacques Antoine, Bruxelles 1977, p. 9.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Franca Franchi, *Les villes célibataires*, in Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du Symbolisme*, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 77-78.

⁶ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 9.

des eaux mieux voisines, sentent a leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte⁷.

Quindi viene enunciato in maniera esplicita il ruolo fondamentale della città di Bruges che non rappresenta mai uno sfondo inerme e neutro del racconto, ma è l'entità che regge la possibilità del racconto stesso⁸. È possibile affermare ciò, non soltanto grazie alle parole scritte espressamente da Rodenbach a tal proposito, ma anche analizzando il numero di incidenze della parola «Bruges» all'interno del romanzo. Abbiamo registrato la parola trentatre volte. Risulta pertanto che Bruges sia nominata una volta ogni tre pagine; un'incidenza abbastanza alta, tanto più che non abbiamo compiuto un'analisi specifica rispetto ai vari epiteti o pronomi che fanno riferimento nel testo alla medesima città.

Anche quando non è nominata comunque Bruges stabilisce continue corrispondenze con il personaggio principale del romanzo, Hugues Viane:

Pour lui, la séparation avait été terrible: il avait connu l'amour dans le luxe, le loisirs, le voyage, les pays neufs renouvelant l'idylle. Non seulement le délice paisible d'une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte, la fièvre continuée, le baiser à peine assagi, l'accord des âmes, distantes et jointes pourtant, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets⁹.

In questo passaggio, la città non viene nominata ma è tuttavia presente. I sentimenti di dolore e angoscia sono resi ancor più vivi dall'enumerazione dei momenti felici insieme e lo stato d'animo viene ad esplicitarsi attraverso l'immagine delle due sponde di un canale, che non si incontreranno mai, ma all'interno delle quali si mischiano i due riflessi delle loro anime. Questo passo, posto in posizione iniziale, diviene emblematico dell'atmosfera dell'intero romanzo.

Il riconoscimento dell'anima di Hugues con la città viene continuamente rafforzato dal ricorso all'analogia, perlopiù assolutamente esplicita, come nel passaggio seguente:

⁷ *Ibid.*

⁸ Sul paesaggio come simbolo, cfr. Vittorio Roda, *Decadentismo morale e Decadentismo estetico*, Pàtron, Bologna 1966, p. 58. Roda affronta il tema del paesaggio come simbolo nell'Andrea Sperelli de *Il Piacere* di Gabriele D'Annunzio. Si riscontrano non pochi punti in comune con l'atmosfera simbolista fiamminga.

⁹ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 17.

Il se décida pourtant à sortir, non pour chercher au-dehors quelque distraction obligée ou quelque remède à son mal. Il n'en voulait point essayer. Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers¹⁰.

La pace e il silenzio di Bruges sono sempre presenti; la città non smette neanche per un attimo di essere «Bruges-la-morte»; semmai sarà il vedovo a non riconoscersi più in Bruges quando vivrà i momenti della passione con Jane.

Bruges è esplicitamente triste e silenziosa:

Et comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi! Il l'aimait ainsi! C'est pour sa tristesse même qu'il avait choisie et y était venu vivre après le grand désastre. Jadis, dans le temps de bonheur, quand il voyageait avec sa femme, vivant à sa fantaisie, d'une existence un peu cosmopolite, à Paris, en pays étranger, au bord de la mer, il y était venu avec elle, en passant, sans que la grande mélancolie d'ici pût influencer leur joie. Mais plus tard, resté seul, il s'était ressouvenu de Bruges et avait eu l'intuition instantanée qu'il fallait s'y fixer désormais. Une équation mystérieuse s'établissait. A l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand deuil exigeait un tel décor. La vie ne lui serait supportable qu'ici. Il y était venu d'instinct. Que le monde, ailleurs, s'agite, bruisse, allume ses fêtes, tresse ses mille rumeurs. Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre¹¹.

La poetica che regge il romanzo è dichiarata apertamente dal narratore onnisciente. Tutto si svolge all'interno della dicotomia dentro/fuori. Il mondo esterno è rappresentato nei momenti vissuti insieme alla moglie defunta, quando l'ambiente circostante non poteva contaminare la loro gioia; dopo la morte (qui definita «le grand désastre»), il mondo esterno diventa completamente estraneo; ciò che rappresenta il polo positivo del rumore, della folla e del movimento si trasforma, per Hugues Viane, in polo negativo nel quale non riuscirebbe a vivere. È così che la città di Bruges non viene più recepita come ambiente esterno ma proprio come spazio interno nel quale c'è una stretta corrispondenza con il suo stato d'animo e la sua

¹⁰ Ivi, p. 18.

¹¹ Ivi, p. 23.

possibilità di vita che si può attuare soltanto nel silenzio e nella monotonia¹². Anche questi elementi, normalmente associati al polo negativo, in un'ipotesi di non-vita nella quale vive Hugues Viane si trasformano in elementi positivi.

Tuttavia sarebbe impensabile ipotizzare che tutto il romanzo si regga soltanto sulla corrispondenza tra Hugues Viane e Bruges. Le corrispondenze sono molteplici e a più livelli tra tutti gli elementi del romanzo. Hugues Viane si riconosce nella propria casa come luogo dell'*in*, così come affermato da Modenesi¹³ che sostiene come quello sia il luogo deputato alla venerazione della moglie defunta e diventi quindi il luogo in cui la vita è possibile. Questa considerazione si riflette nelle idee della *Poétique de l'Espace* di Bachelard¹⁴, in cui l'autore francese concentra buona parte del suo studio sull'analisi delle dimore come entità interne al nostro essere¹⁵.

La casa si identifica anche come luogo della morta; non solo come unico luogo possibile di riconoscimento del dolore, ma anche dal punto di vista fisico, visto che è in casa che Hugues Viane venera la defunta attraverso i suoi ritratti e attraverso una parte del corpo della moglie morta. La treccia dei suoi capelli tenuta sotto una teca di vetro come una vera e propria reliquia santa e immacolata non è corruttibile da mani sacrileghe e perciò è intangibile. Attraverso una parte importante del suo corpo, come lo sono i suoi capelli, unico tratto di lei che sfugge alla putrefazione della morte, Hugues la tiene in vita nei suoi ricordi e nell'ambiente che riflette il suo animo¹⁶.

Pensiamo tuttavia che la corrispondenza tra Hugues e la casa non si esaurisca soltanto in un riconoscimento estetico della malinconia che pervade entrambi, ma prosegua ben oltre estendendo la corrispondenza anche tra la casa e la città; non c'è infatti passaggio dal dentro al fuori tra la casa e le strade di Bruges, non vi è dicotomia tra interno ed esterno; ed è quindi in questo senso che la città si pone come luogo dell'*intérieur*, proprio per le caratteristiche di solitudine e melanconia che distinguono la cittadina fiamminga.

Questo turbinio di corrispondenze si chiude con l'identificazione della città con la morta stessa:

¹² Paul Gorceix, *Symbolisation, suggestion et ambiguïté*, G. Rodenbach, M. Elskamp, M. Maeterlinck, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach – Van Lerberghe – Verhaeren*, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, p. 216.

¹³ Marco Modenesi, *op.cit.*, pag. 92.

¹⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

¹⁵ Cfr. Liana Nissim, *Storia di un tema simbolista, Gli interni*, Vita e Pensiero, Milano 1980.

¹⁶ Sul ruolo dei feticci, cfr. Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 15-32.

La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froides de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer¹⁷.

L'immagine della moglie defunta viene ad identificarsi totalmente con quella della città; che al contempo si materializza come entità antropomorfa. La metafora corporea è assolutamente pregnante: un cuore che ha cessato di battere e ha lasciato fredde le arterie.

Secondo Modenesi¹⁸ le entità antropomorfe presenti nell'opera di Georges Rodenbach non sono altro che traduzione del concetto rodenbachiano secondo il quale gli oggetti sono dotati di una vita interiore, segreta, veicolo di «corrispondenze di tipo intimistico-psicologico»¹⁹ che sottolinea la visione del mondo dell'autore.

Non ci dovrebbero essere più dubbi quindi, sulla completa identificazione e unione dei seguenti elementi che costituiscono il romanzo: Hugues Viane, la defunta, la casa e la città di Bruges; tutti interconnessi tra loro.

La città rappresenta anche un percorso di morte e desolazione durante le passeggiate serali del protagonista; mai essa viene descritta in un momento gioioso di partecipazione comunitaria, e ciò può sorprendere se teniamo conto della duplice anima fiamminga di una piccola cittadina come Bruges, legata al misticismo, ma allo stesso tempo anche alla gioiosa goliardia dei carnevali e del commercio. La camminata serale del vedovo può condurre soltanto alla morte, alla quale lui anela nel più disperato dei modi. La fede lo tiene lontano da un possibile tentativo di suicidio, che gli precluderebbe per sempre di ricongiungersi con la moglie amata, tuttavia le acque calme dei canali di Bruges gli offrono l'immagine di un'Ofelia distesa sulle acque: emblema stesso del gesto estremo.

Une impression mortuaire émanait des logis clos, des vitres comme des yeux brouillés d'agonie, des pignons décalquant dans l'eau des escaliers de crêpe. Il longea le Quai Vert, le Quai du Miroir, s'éloigna vers le Pont du Moulin, les banlieues tristes bordées de

¹⁷ G. Rodenbach, *Bruges...*, *op. cit.*, pag. 24.

¹⁸ M. Modenesi, *op. cit.*, pag. 170.

¹⁹ *Ibid.*; cfr. Liana Nissim, *Il simbolismo belga di Georges Rodenbach*, in AA. VV., *Réalités et perspectives francophones dans une Europe plurilingue*, Actes du XIXe Colloque de la «Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese» (Saint-Vincent, 6-9 mai 1993), Imprimerie Valdôtaine, Aoste, pp. 187-199.

peupliers. Et partout, sur sa tête, l'égouttement froid, les petites notes salées des cloches de paroisse, projetées comme d'un goupillon pour quelque absoute.

Dans cette solitude du soir et de l'automne, où le vent balayait les dernières feuilles, il éprouva plus que jamais le désir d'avoir fini sa vie et l'impatience du tombeau. Il semblait qu'une ombre s'allongât des tours sur son âme, qu'un conseil vînt des vieux murs jusqu'à lui ; qu'une voix chuchotante montât de l'eau – l'eau s'en venant au-devant de lui, comme elle vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare²⁰.

Il suicidio non può essere compiuto ma è presente²¹; in fondo, la città di Bruges offre a Hugues Viane la possibilità di trascorrere un periodo della sua vita in una sorta di limbo terrestre, in attesa che si compia il suo destino. Il suo rifiuto alla vita è totale e ciò, riflettendosi nella città, non lascia spazio a una rappresentazione più vivace e realista della città di Bruges²².

Se le due anime del Belgio rivivono nelle pagine de *Le Carillonneur*²³, romanzo del 1897, come abbiamo avuto modo di analizzare, Bruges si caratterizza invece in quest'opera come città di silenzio e di solitudine. Manca del tutto, per le strade di Bruges, l'elemento di gioiosa materialità del popolo delle Fiandre, da sempre diviso tra il misticismo delle sue chiese e la volgarità e il grottesco dei suoi carnevali.

Il romanzo presenta una Bruges cattolica:

En cette Bruges catholique surtout, où les mœurs sont sévères! Les hautes tours dans leurs frocs de pierre partout allongent leur ombre. Et il semble que, des innombrables couvents, émane un mépris des roses secrètes de la chair, une glorification contagieuse de la chasteté. À tous les coins de rue, dans des armoires de boiserie et de verre, s'érigent des Vierges en manteaux de velours, parmi des fleurs de papier qui se fanent,

²⁰ G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 24.

²¹ Cfr. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris 1942. «L'eau est l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste». p. 113.

²² «On pourrait de même interpréter *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach comme l'*Ophélisation* d'une ville entière. Sans jamais voir une morte flottante sur les canaux, le romancier est saisi par l'image shakespearienne». Ivi, p. 121.

²³ Georges Rodenbach, *Le Carillonneur* (Fasquelle, Paris 1897), Le Cri, Bruxelles 1995.

tenant en main une banderole avec un texte déroulé qui, de leur côté, proclament : «Je suis l'immaculée»²⁴.

Bruges quindi è cattolica per definizione e non può fare a meno di mostrare il suo animo nelle strade; le edicolette delle Vergini piazzate negli angoli delle vie sono un monito verso gli abitanti della città soprattutto timorosi delle pudicizia e della peccaminosità della carne:

Les passions, les accointances des sexes hors mariage y sont toujours l'œuvre perverse, le chemin de l'enfer, le péché du sixième et du neuvième commandement qui fait parler bas dans les confessionnaux et farde de confusion les pénitentes²⁵.

Bruges non è sensibile ai peccati in generale, ma vive la religione nel suo lato bigotto e pruriginoso²⁶. Il richiamo continuo alla castità è uno degli elementi che ben si accordano con lo stato d'animo del vedovo; è come se Hugues Viane abbia cercato un approdo sicuro per non incorrere nella debolezza della carne e per poter vivere la sua castità come qualcosa di normale e quotidiano.

Il momento in cui scorge la figura di una donna che sembra essere sua moglie e decide di seguirla per le strade di Bruges si pone come punto di rottura tra lui e la città:

Hugues marchait toujours, aimanté, comme dans un rêve, aux côtés de l'inconnue ou derrière elle, sans même s'apercevoir qu'après les quais solitaires, ils avaient atteint maintenant les rues marchandes, le centre de la ville, la Grand'Place où la Tour des Halles, immense et noire, se défendait contre la nuit envahissante avec le bouclier d'or de son cadran.

La jeune femme, svelte et rapide, l'air de se dérober à cette poursuite, s'était engagée dans la rue Flamande – aux vieilles façades ornementées et sculptées comme des poupes – apparaissant plus nette et d'une silhouette mieux découpée chaque fois qu'elle passait devant la vitrine éclairée d'un magasin ou le halo répandu d'un réverbère²⁷.

²⁴ Id., *Bruges-la-Morte, op. cit.*, pp. 42-43.

²⁵ Ivi, p. 43.

²⁶ M. Modenesi, *op. cit.*, pag. 47.

²⁷ G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte, op. cit.*, p.31.

Bruges continua ad essere la città austera e malinconica che il vedovo aveva scelto per trascorrere i suoi tristi giorni, ma è il protagonista a non riuscire più ad identificarsi con la città. Inoltre la comunità cittadina inizia a far sentire il suo peso; la città reagisce come se dovesse espellere un corpo oramai divenuto estraneo ad essa:

Hugues connaissait cette austérité de Bruges et avait évité de l'offusquer. Mais, en cette vie de province tout exiguë, rien n'échappe. Bientôt il suscita à son insu une pieuse indignation. Or la foi scandalisée s'y exprime volontiers en ironies. Telle la cathédrale rit et nargue le diable avec les masques de ses gargouilles.

Quand la liaison du veuf avec la danseuse se fut ébruitée, il devint, sans le savoir, la fable de la ville²⁸.

Malgrado le attenzioni prese per mantenere segreta la sua relazione con Jane (il vedovo infatti esce sempre e solo sul calar del giorno per non essere visto da nessuno mentre si reca a casa della donna) non può fare a meno che la città accolga con interesse questa vicenda così peccaminosa; tanto più che l'inconsolabile vedovo era da tutti conosciuto proprio per la sua infinita devozione e fedeltà nei confronti della moglie defunta.

La relazione con Jane Scott trasforma Bruges in un ente esterno per Hugues Viane, ma la città resta fedele a sé stessa, non è dunque Bruges ad uscire da un ambiente interno all'anima del vedovo, quanto piuttosto è il vedovo a fuggire dalla sua anima:

Il traversait la ville, les ponts centenaires, les quais mortuaires au long desquels l'eau soupire. Les cloches, dans le soir, sonnaient chaque fois pour quelque obit du lendemain. Ah ! ces cloches à toutes volées, mais si en allées – semblait-il – et déjà si lointaines de lui, tintant comme en d'autres ciels...

Et le trop-plein des gouttières avait beau dégouliner, le tunnel des ponts suinter des larmes froides, les peupliers du bord de l'eau frémir come la plainte d'un frêle source inconsolable, Hugues n'entendait plus cette douleur des choses ; il ne voyait plus la ville rigide et comme emmaillotée dans les mille bandelettes de ses canaux.

La ville d'autrefois, cette Bruges-la-Morte, dont il semblait aussi le veuf, ne l'effleurait plus qu'à peine d'un glacie de mélancolie ; et il marchait, consolé, à travers

²⁸ Ivi, p. 43.

son silence, comme si Bruges aussi avait surgi de son tombeau et s'offrait telle qu'une ville neuve qui ressemblerait à l'ancienne²⁹.

La scelta di Hugues, di trasferirsi a Bruges per vivere in perfetta sintonia con l'ambiente che lo circonda non trova più riscontro nell'anima del vedovo. «Le sens de ressemblance» entra in crisi:

Il avait ce qu'on pourrait appeler «le sens de la ressemblance», un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles, apparentait les arbres par des fils de la Vierge, créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables.

C'est pour cela qu'il avait choisi Bruges, Bruges d'où la mer s'était retirée, comme un grand bonheur aussi.

Ç'avait été déjà un phénomène de ressemblance, et parce que sa pensée serait à l'unisson avec la plus grande des Villes Grises.

Mélancolie de ce gris des rues de Bruges où tous les jours ont l'air de la Toussaint ! Ce gris comme fait avec le blanc des coiffes de religieuses et le noir des soutanes de prêtres, d'un passage incessant ici et contagieux. Mystère de ce gris, d'un demi-deuil éternel !

Car partout les façades, au long des rues, se nuancent à l'infini : les unes sont d'un badigeon vert pâle ou de briques fanées rejointoyées de blanc ; mais, tout à côté, d'autres sont noires, fusains sévères, eaux-fortes brûlées dont les encres y remédient, compensent les tons voisins un peu clairs ; et, de l'ensemble, c'est quand même du gris qui émane, flotte, se propage au fil des murs alignés comme des quais.

Le chant des cloches aussi s'imaginerait plutôt noir ; or, ouaté, fondu dans l'espace, il arrive en une rumeur également grise qui traîne, ricoche, ondule sur l'eau des canaux.

Et cette eau elle-même, malgré tant de reflets : coins de ciel bleu, tuiles des toits, neige des cygnes voguant, verdure des peupliers du bord, s'unifie en chemins de silence incolores.

Il y a là, par un miracle du climat, une pénétration réciproque, on ne sait quelle chimie de l'atmosphère qui neutralise les couleurs trop vives, les ramène à une unité de songe, à un amalgame de somnolence plutôt grise.

C'est comme si la brume fréquente, la lumière voilée des ciels du Nord, le granit des quais, les pluies incessantes, le passage des cloches eussent influencé, par leur alliage, la

²⁹ Ivi, pp. 44-45.

couleur de l'air – et aussi, en cette ville âgée, la cendre morte du temps, la poussière du sablier des Années accumulante, sur tout, son œuvre silencieuse.

Voilà pourquoi Hugues avait voulu se retirer là, pour sentir ses dernières énergies imperceptiblement et sûrement s'ensabler, s'enliser sous cette petite poussière d'éternité qui lui ferait aussi une âme grise, de la couleur de la ville ³⁰!

All'interno del passaggio precedente possiamo riscontrare tutta una serie di temi ricorrenti nell'opera di Georges Rodenbach: il tema del mare che abbandona la città, Bruges come la più grande delle «Villes Grises», il grigio determinato dal bianco del velo delle beghine e dal nero della tonaca dei preti, il bianco dei cigni come se fosse neve, la luce velata dei cieli del Nord, il silenzio e infine il colore della città³¹.

L'atmosfera della cittadina delle Fiandre abbandona solo temporaneamente il protagonista, che si rende ben presto conto di quanto gli costi il distacco dalla città, che implica lo stesso distacco dalla moglie defunta:

Ah ! toujours ce gris des rues de Bruges !

Hugues sentait son âme de plus en plus sous cette influence grise. Il subissait la contagion de ce silence épars, de ce vide sans passants – à peine quelques vieilles, en mante noire, la tête sous le capuchon, qui, pareilles à des ombres, s'en revenaient d'avoir été allumer un cierge à la chapelle du Saint-Sang. Chose curieuse : on ne voit jamais tant de vieilles femmes que dans les vieilles villes. Elles cheminent – déjà de la couleur de la terre – âgées et se taisant, comme si elles avaient dépensé toutes leurs paroles³²...

L'incombere di Bruges sulla sua anima si fa sentire in maniera decisamente pesante se la città gli è ostile, tuttavia nel momento in cui il vedovo si rende conto di quanto Jane sia diversa dalla moglie defunta e di ciò che ha commesso cerca di rientrare in comunione con la città:

À mesure que Hugues sentait son touchant mensonge lui échapper, à mesure aussi il se retourna vers la Ville, raccordant son âme avec elle, s'ingéniant à cet autre parallèle dont déjà auparavant – dans les premiers temps de son veuvage et de son arrivée

³⁰ Ivi, pp.47-49.

³¹ Cfr. Paul Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Honoré Champion, Paris 2006, pp. 42-43.

³² Georges Rodenbach, *Bruges... op. cit.*, p. 68.

à Bruges – il avait occupé sa douleur. Maintenant que Jane cessait de lui apparaître toute pareille à la morte, lui-même recommença d’être semblable à la ville. Il le sentit bien dans ses monotones et continuelles promenades à travers les rues vides. [...]

Ah ! cette Bruges en hiver, le soir !

L’influence de la ville sur lui recommençait : leçon de silence venue des canaux immobiles, à qui leur calme vaut la présence de nobles cygnes ; exemple de résignation offert par les quais taciturnes ; conseil surtout de piété et d’austérité tombant des hauts clochers de Notre-Dame et de Saint-Sauveur, toujours au bout de la perspective. Il y levait les yeux instinctivement comme pour y chercher un refuge ; mais les tours prenaient en dérision son misérable amour. Elles semblaient dire : «Regardez-nous ! Nous ne sommes que de la Foi ! Inégayées, sans sourires de sculpture, avec des allures de citadelles de l’air, nous montons vers Dieu. Nous sommes les clochers militaires. Et le Malin a épuisé ses flèches contre nous³³ !»

Questo passaggio fondamentale è posto nel romanzo di Rodenbach all’inizio del capitolo decimo, siamo ai due terzi del racconto e il primo riavvicinamento con la città dà avvio al primo passo sulla strada della risoluzione della crisi.

Déjà il recommençait à être pareil à la ville. Il se retrouvait le frère en silence et en mélancolie de cette Bruges douloureuse, soror dolorosa. Ah ! comme il avait bien fait d’y venir au temps de son grand deuil ! Muettes analogies ! Pénétration réciproque de l’âme et des choses ! nous entrons en elles, tandis qu’elles pénètrent en nous.

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l’amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d’âme, et d’y séjourner à peine, cet état d’âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s’inocule et qu’on incorpore avec la nuance de l’air.

Hugues avait senti, à l’origine, cette influence pâle et lénifiante de Bruges, et par elle il s’était résigné aux seuls souvenirs, à la désuétude de l’espoir, à l’attente de la bonne mort...

Et maintenant encore, malgré les angoisses du présent, sa peine quand même se délayait un peu, le soir, dans les longs canaux d’eau quiète, et il tâchait de redevenir à l’image et à la ressemblance de la ville³⁴.

³³ Ivi, pp. 71-72.

³⁴ Ivi, pp. 72-73.

Permane la volontà di riconciliarsi con la città. Come si evince dal passaggio estratto la visione di Rodenbach impone alle cose materiali il potere di compenetrarsi con le anime; all'interno di tale visione la città riveste un ruolo di rilievo assoluto nella comunione tra essere e luogo³⁵. Le città, secondo Rodenbach, sono dotate di «una personalità, uno spirito autonomo, un carattere quasi esteriore che corrisponde alla gioia, all'innamoramento, alla rinuncia e alla vedovanza». Bruges è una città severa, che non ammette peccati, la sua influenza è forte in chi sa accettarla:

Or la Ville a surtout un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de couvents, de ses murs d'hospice et de couvents, de ses fréquentes églises à genoux dans des rochers de pierre. Elle recommença à gouverner Hugues et à imposer son obédience. Elle redevint un Personnage, le principal interlocuteur de sa vie, qui impressionne, dissuade, commande, d'après lequel on s'oriente et d'où l'on tire toutes ses raisons d'agir.

Hugues se retrouva bientôt conquis par cette face mystique de la Ville, maintenant qu'il échappait un peu à la figure de sexe et de mensonge de la Femme. Il écoutait moins celle-ci ; et, à mesure, il entendit davantage les cloches³⁶.

Tuttavia con l'evolversi della vicenda il rapporto tra Hugues e la città si inasprisce :

Pourtant la Ville, avec son visage de Croyante, reprochait, insistait. Elle opposait le modèle de sa propre chasteté, de sa foi sévère...

Et les cloches étaient de connivence, tandis que maintenant il errait tous les soirs dans une angoisse accrue, avec la souffrance de l'amour de Jane, le regret de la morte, la peur de son péché et de la damnation possible... Les cloches persuadaient, d'abord amicales, de bon conseil ; mais bientôt inapitoyées [*sic*] le gourmandant – visibles et sensibles pour ainsi dire autour de lui, comme les corneilles autour des tours – le basculant, lui entrant dans la tête, le violant et le violentant pour lui ôter son misérable amour, pour lui arracher son péché³⁷.

³⁵ Cfr. Anny Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Vaillant-Carmanne, Liège 1942, pp. 114-115.

³⁶ Georges Rodenbach, *Bruges...op. cit.*, p. 75.

³⁷ Ivi, p. 80.

La città impone il suo modello di credente casta e della sua fede severa. La fusione tra Bruges e Hugues Viane si sgretola a causa della condotta del vedovo, in contrasto assoluto con la città, per come era stata recepita sino a quel momento.

Un simbolo di Bruges e del suo mistico raccoglimento sono le campane: esse, da polo positivo della preghiera e del dolore, giungono ormai alle orecchie del vedovo come dei rimproveri pungenti al suo comportamento. Da prima sono soltanto delle tenere consigliere di fede, ma con il passare del tempo ricordano a Hugues con tutta la violenza di cui sono capaci, la gravità dei suoi peccati.

Così come le campane, dopo qualche tempo, dopo aver riconosciuto la profonda differenza tra Jane e la morta, è la città a sembrargli un essere ormai totalmente ostile al suo stato d'animo; egli si rende conto dello stato in cui si trova e si sente ormai rifiutato dalla città:

Mais ce n'est pas seulement la séparation d'avec Jane ni le bris du miroir aux reflets qui le navraient le plus à ce moment : il éprouvait surtout une épouvante de songer qu'il était menacé de se retrouver seul – face à face avec la ville – sans plus personne entre la ville et lui. Certes, il l'avait choisie, cette Bruges irrémédiable, et sa grise mélancolie.

Mais le poids de l'ombre des tours était trop lourd.

Et Jane l'avait habitué à en sentir l'ombre arrêtée par elle sur son âme. Maintenant il la subirait toute. Il allait se retrouver seul, en proie aux cloches! Plus seul, comme dans un second veuvage! La ville aussi lui paraîtrait plus morte³⁸.

Senza Jane Hugues Viane ha paura di trovarsi faccia a faccia con la città. Solo l'illusione di poter ricreare l'idillio amoroso con la moglie morta poteva salvare la sua coscienza dallo sguardo spietato di Bruges; se Jane non ci sarà più, nessuno potrà frapporsi tra lui e Bruges.

Il peso della malinconia, rappresentata dall'ombra delle alte torri che si stendono su di lui, è ormai troppo pesante. La città lo tiene sotto scacco e non può più trovare la pace in un ambiente ormai totalmente ostile.

Soltanto l'omicidio di Jane, ormai completamente distante dalla moglie defunta, quando con la sua sfrontatezza provoca l'ira omicida di Hugues³⁹, farà in modo che il vedovo

³⁸ Ivi, p. 85.

³⁹ Secondo Anny Bodson-Thomas (*op. cit.* p. 60) sarebbe la città la vera assassina. Se la treccia della defunta è lo strumento di morte, non si può dimenticare che essa appartiene alla morta che si identifica a pieno proprio

riconosca di nuovo l'immagine della defunta in quella della ballerina ormai senza vita. Questo riconoscimento produce anche la nuova fusione con la città:

La Ville allait recommencer à être seule.

Et Hugues continûment répétait : «Morte... morte... Bruges-la-Morte...» d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s'accorder: «Morte... morte... Bruges-la-Morte...» avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air – est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe ? – d'effeuiller languissamment des fleurs de fer⁴⁰ !

Le campane che segnano la fine della vicenda sono anche l'accompagnamento di tutto l'intreccio. La morte è l'unico elemento che può ricostituire l'equilibrio iniziale. Seppur questo equilibrio si fondava sul dolore, abbiamo visto come per Hugues Viane i poli di valore siano capovolti e solo nel momento in cui la morte si rimpossessa della sua vita, lui può ricominciare a vivere.

Bruges ridiviene «Bruges-la-Morte»; ormai non c'è più differenza alcuna tra la città e una tomba, le corrispondenze su cui si reggeva il romanzo prima dell'elemento di crisi sono nuovamente ripristinate.

Come elemento di crisi si può ben riconoscere la figura di Jane, che non si pone mai, neanche quando la storia con Hugues non ha ancora conosciuto problemi, come un elemento dell'*intérieur*. Quando Jane riesce a farsi invitare a casa di Hugues si potrebbe pensare che finalmente possa entrare a far parte del mondo interiore del vedovo, ma in realtà questo non accadrà mai perché non si tratta di un'entrata concorde e graduale, ma di una vera e propria irruzione nel mondo interiore di Hugues e del suo segreto. Soltanto la morte permette a Jane di entrare nell'ambiente interno di Hugues, perché, in quanto ormai priva della sua personalità, ella non godrà più di nessuna distinzione con la moglie defunta.

con la città di Bruges. La teoria di Anny Bodson-Thomas dunque pare reggersi non soltanto sul banale controllo che Bruges esercita su Hugues, ma pare essere determinata anche dalle corrispondenze inesauribili instaurate dalla narrazione evocativa di Rodenbach.

⁴⁰ G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*, p. 102.

1.1.1.1 Beghinaggio

Un aspetto importante della religiosità di Bruges è senz'altro la presenza dei beghinaggi e delle beghine. Se la città di Bruges è la città del silenzio e della solitudine, l'unico esempio di «folla» presente nel romanzo sono proprio le beghine vestite di nero che camminano per le strade di Bruges o si raccolgono all'interno delle mura del beghinaggio, oppure le donne che vorrebbero entrare a far parte di quel mondo:

Dans le rues vides où de loin, un réverbère vivote, quelques silhouettes rares s'espaçaient, des femmes du peuple en longue mante, ces mantes de drap, noires comme les cloches de bronze, oscillant comme elles. Et, parallèlement, les cloches et les mantes semblaient cheminer vers les églises, en un même itinéraire⁴¹.

Non c'è alcuna differenza tra le donne e la città, non si avverte soluzione di continuità tra il colore dei loro mantelli e quello delle campane di bronzo, che dondolano come loro lungo il cammino.

Una di queste donne è Barbe; un elemento assolutamente complementare alla città. Ella è a servizio di Hugues Viane da ormai cinque anni, da quando Hugues si è trasferito a Bruges dopo la morte della moglie. È una donna tranquilla e silenziosa, devotissima e timorata di Dio. Nutre per il proprio padrone un grande rispetto e una grande ammirazione che le impedisce di capire cosa sta succedendo realmente fuori di casa. Assumerà però lo stesso comportamento della città nei confronti del padrone, quando il comportamento peccaminoso di Hugues sta per varcare i luoghi dell'*intérieur*; quando ormai lei non può più fare a meno di vedere con i propri occhi e rischiare di perdere per sempre, a causa della dissolutezza del padrone, la vita celeste che la attende dopo la morte. In virtù della speranza del premio ultraterreno, Barbe è pronta a rinunciare al suo desiderio più grande, quello di riuscire a mettere da parte i soldi per poter entrare nel beghinaggio.

Barbe aiuta anche alla definizione del tempo della narrazione perché ci dà conto dello svolgersi dell'anno liturgico che, mancando ogni riferimento realistico di altro genere, è il solo elemento che ci fa capire quali siano i momenti dell'anno in cui si svolge l'azione.

La vicenda si apre con una festa liturgica:

⁴¹ Ivi, p. 76.

- Monsieur, fit-elle, J'ai dû m'occuper des salons aujourd'hui, parce que demain c'est fête.
- Quelle fête ? demanda Hugues, l'air contrarié.
- Comment ? monsieur ne sait pas ? Mais la fête de la Présentation de la Vierge. Il faut que j'aille à la messe et au salut du Béguinage. C'est un jour comme un dimanche. Et puisque je ne peux pas travailler demain, j'ai rangé les salons aujourd'hui⁴².

Circa a metà della narrazione, è nel giorno di Pasqua che Barbe viene a conoscenza della vita dissoluta del suo padrone da parte di Sœur Rosalie:

Un dimanche de mars, qui était celui de Pâques, la vieille Barbe apprit de son maître, le matin, qu'il ne dînerait ni ne souperait chez lui et qu'elle était libre jusqu'au soir. Elle en fut toute réjouie, car puisque son jour de congé coïncidait avec un jour de grande fête, elle irait au Béguinage, assisterait aux offices : la grand'messe, les vêpres, le salut, et passerait le reste de la journée chez sa parente, Sœur Rosalie, qui habitait un des couvents principaux du religieux enclos⁴³.

L'intera vicenda non poteva che chiudersi con un'altra grande giornata di fede; è infatti nel giorno della processione «du Saint-Sang» che si giunge all'abbandono da parte di Barbe della casa di Viane e proprio mentre sfila la processione, alla morte di Jane.

Ce lundi-là, Barbe s'était levée de grand matin, plus tôt encore que d'habitude, car elle ne disposerait que d'une partie de la matinée pour préparer la demeure avant le passage de la procession⁴⁴.

È solo dopo aver terminato i preparativi, che fanno diventare la casa di Hugues come una grande cappella e segnano la trasformazione di Bruges in un'immensa e totale cattedrale, che Barbe scopre che la donna frequentata dal suo padrone sta per entrare in casa e decide perciò di lasciarla.

⁴² Ivi, p. 19.

⁴³ Ivi, p. 57.

⁴⁴ Ivi, p. 89.

Puis calme, sans émotion, elle sortit de cette demeure où elle avait vécu cinq ans; mais avant de s'acheminer, elle sema, devant, le contenu des corbeilles qu'elle avait vidées dans son tablier pour ne pas que la rue, à cette place seule, fût sans corolles sous les pas de la procession⁴⁵.

1.1.1.2 L'arte

Georges Rodenbach non trascura l'arte di Bruges per darci uno sguardo completo della città. L'arte, soprattutto quella pittorica, è presente sia nella sua funzione estetica che in quella contemplativa, attraverso un ricorso all'*ekfrasis* che ci presenta il punto di vista di chi osserva, e ci fa entrare in una dimensione di ricezione dell'opera stessa.

Il primo riferimento è quello che troviamo nelle prime pagine, quando Hugues Viane ci descrive la moglie defunta:

...fanée et blanche comme la cire l'éclairant, celle qu'il avait adorée si belle avec son teint de fleur, ses yeux de prunelles dilatée et noire dans la nacre, dont l'obscurité contrastait avec ses cheveux, d'un jaune d'ambre, des cheveux qui, déployés, lui couvrait tout le dos, longs et ondulés. Les Vierges des Primitifs ont des toisons pareilles, qui descendent en frissons calmes⁴⁶.

Si tratta dell'unica descrizione fisica presente nel romanzo; tuttavia difficilmente si può pensare che questo sia un elemento di realismo; non vi è infatti soluzione di continuità fra la descrizione della moglie defunta e l'accostamento di questa all'opera d'arte: la descrizione è resa possibile dall'eternità che la morte conferisce alla moglie, che non più vivente resterà per sempre fedele a sé stessa, proprio come le Vergini dei Primitivi che le vengono paragonate per la somiglianza con i suoi capelli.

D'ora in poi i riferimenti all'arte riguarderanno sempre la città, e saranno sempre i pittori fiamminghi ad essere presenti:

Déjà, ici, le silence d'une église; même le bruit des minces sources du dehors, dégoulinées dans le lac, arrivant comme une rumeur de bouches qui prient ; et les murs,

⁴⁵ Ivi, p. 93.

⁴⁶ Ivi, p. 18.

tout autour, des murs bas qui bornent les couvents, blancs comme des nappes de Sainte Table. Au centre, une herbe étoffée et compacte, une prairie de Jean Van Eyck, où paît un mouton qui a l'air de l'Agneau pascal⁴⁷.

Nel suo pellegrinaggio attraverso i luoghi dell'arte di Bruges, Hugues Viane adora *l'Hôpital Saint-Jean*, dove ha vissuto il «divino» Memling. Alle sue opere sono dedicate diverse pagine del romanzo, con un largo uso dell'*ekfrasis*:

Enfin Hugues arrivait au sanctuaire d'art où sont les uniques tableaux, où rayonne la célèbre châsse de Saint Ursule, telle qu'une petite chapelle gothique en or, déroulant, de chaque côté, sur trois panneaux, l'histoire des onze mille Vierges ; tandis que dans le métal émaillé de la toiture, en médaillon fins comme des miniatures, il y a des Anges musiciens, avec des violons couleur de leurs cheveux et des harpes en forme de leurs ailes.

Ainsi le martyr s'accompagne de musiques peintes. C'est qu'elle est douce infiniment, cette mort des Vierges, groupées comme un massif d'azalées dans la galère s'amarrant qui sera leur tombeau. Les soldats sont sur le rivage. Ils ont déjà commencé le massacre ; Ursule et ses compagnes ont débarqué. Le sang coule, mais de rose ! Les blessures sont des pétales...Le sang ne s'égoutte pas ; il s'effeuille des poitrines.

Les Vierges sont heureuses et toutes tranquilles, mirant leur courage dans les armures des soldats, qui luisent en miroirs. Et l'arc, d'où la mort vient, lui-même leur paraît doux comme le croissant de la lune !

Par ces fines subtilités, l'artiste avait exprimé que l'agonie, pour les Vierges pleines de foi, n'était qu'une transsubstantiation, une épreuve acceptée en faveur de la joie très prochaine. Voilà pourquoi la paix, qui régnait déjà en elles, se propageait jusqu'au paysage, l'emplissait de leur âme comme projetée.

Minute transitoire : c'est moins la tuerie que déjà l'apothéose ; les gouttes de sang commencent à se durcir en rubis pour des diadèmes éternels ; et, sur la terre arrosée, le ciel s'ouvre, sa lumière est visible, elle empiète...

Angélique compréhension du martyr ! Paradisiaque vision d'un peintre aussi pieux que génial.

Hugues s'émouvait. Il songeait à la foi de ces grands artistes de Flandre, qui nous lassèrent ces tableaux vraiment votifs – eux qui peignaient comme on prie !

⁴⁷ Ivi, p. 76.

Ainsi de tous ces spectacles : les œuvres d'art, les orfèvreries, les architectures, les maisons aux airs de cloîtres [*sic*], les pignons en forme de mitres, les rues ornées de madones, le vent rempli de cloches, affluait vers Hugues un exemple de piété et d'austérité, la contagion d'un catholicisme induré dans l'air et dans les pierres⁴⁸.

L'arte sacra costituisce un esempio di pace e di fede; la sua ammirazione attua un meccanismo di catarsi, capace di infondere fiducia in chi osserva. Non si può ovviamente fare a meno di trovare un certo parallelismo tra l'epilogo della vicenda e la scelta dell'opera descritta: il martirio delle vergini è quello già affrontato dalla moglie defunta; tanto più che ella è già stata accostata alla figura di una vergine dipinta, ma ancora di più richiamerà alla mente l'omicidio dell'altra donna, che avverrà proprio durante una processione i cui partecipanti vengono associati ai quadri di Memling:

Et, dans le cadre de la fenêtre, apparurent devant Hugues les chevaliers de Terre-Sainte, les Croisés en drap d'or et en armure, les princesses de l'histoire brugeline, tous ceux et celles dont le nom s'associe à celui de Thierry d'Alsace qui rapporta de Jérusalem le Saint-Sang. Or, c'était dans ces rôles, les jeunes gens, les jeunes filles de la plus nobiliaire aristocratie de Flandre, avec des étoffes anciennes, des dentelles rares, des bijoux de famille séculaires. On aurait dit que s'étaient faits chair et animés par un miracle, les saints, les guerriers, les donateurs des tableaux de Van Eyck et de Memling qui s'éternisent, là-bas, dans les musées⁴⁹.

La presenza dell'arte in questo passo e a questo punto della narrazione costituisce un richiamo all'eternità dell'essere. Se riflettiamo bene è lo stesso ruolo attribuito alla morte, che Hugues vuole al suo fianco: egli vuole vivere con Jane in quanto la sua immagine rende eterna vicino a lui la moglie defunta; egli ammira l'arte e vuole vivere in una città caratterizzata dall'immobilità e dal silenzio perché questo è il solo modo possibile di vivere con la morte.

⁴⁸ Ivi, pp. 77-78.

⁴⁹ Ivi, p. 97.

1.1.1.3 Conclusioni

Il romanzo presenta dunque come tematica centrale la morte. La città è l'entità con cui il personaggio di Hugues Viane deve fare i conti: essa si pone come unico luogo possibile di vita se si accettano le sue regole, ma non appena si cerca di sfuggirvi, è la morte a ristabilire l'equilibrio.

La città di Bruges come luogo dell'*intérieur*, insieme alla casa del protagonista è il terreno dello spirito e dell'evocazione della morte⁵⁰, attraverso la venerazione della moglie defunta e la ricerca di eludere la morte stessa.

Bruges non può essere rappresentata come città in movimento; non può essere descritto il suo ruolo nell'attività commerciale delle Fiandre, ma solo il suo lato mistico ci può essere mostrato; esso infatti testimonia della vita calma delle donne devote e delle beghine che oscillano come le campane della città, e delle acque immobili dei suoi canali popolati dai cigni, immagine di bellezza e di morte al tempo stesso.

L'arte, come la religione, ha il potere di rendere eterno il momento fugace; proprio come la morte rende eternamente simile Jane Scott alla moglie defunta di Hugues Viane. È attraverso questa corrispondenza che la città di Bruges resta immutata nella sua oscurità di città grigia e silenziosa.

1.1.2 *Le Carillonneur*

L'opera in prosa più impegnativa di Georges Rodenbach viene pubblicata nel 1897. Il romanzo consta di tre parti che scindono significativamente i diversi momenti narrativi; l'*incipit* viene rappresentato dal sogno, in seguito leggiamo dell'amore e infine tutto si conclude con l'azione.

La prima parte dunque è la sezione in cui gli ideali prendono il sopravvento sulla realtà, ed è anche la parte in cui la città di Bruges fa i conti con il suo passato e il suo presente.

L'*incipit* del romanzo ci colloca senza nessun indugio nel luogo del racconto:

⁵⁰ Aurore Boraczek, *Architectures d'intérieur : le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach*, in Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le monde de Rodenbach*, Labor, Bruxelles 1999, pp. 65-66.

La Grande Place de Bruges, ordinairement déserte, traversée par de rares passants, des enfants pauvres à la dérive, un peu de prêtres ou de béguines, s'imagea soudain de groupes indécis, d'îlots noirs tachant l'étendue grise. Des rassemblements se formaient⁵¹.

È impossible non riconoscere fin dalle prime righe la visione rodenbachiana della città di Bruges. La differenza con la quale però dobbiamo fin da subito fare i conti sta nel fatto che mentre nel romanzo di *Bruges-la-morte*, la città era sempre stata un luogo deserto con la sola eccezione dei pochi passanti, dei preti e delle beghine, anche qui menzionati, qui siamo in presenza di una piccola folla che anima la città. Questa differenza, che può sembrare assolutamente irrisoria, se non bene giustificata, in realtà non lo è; si vedrà in seguito come la presenza di una comunità decreti una profonda dialettica all'interno della visione della città, elemento non presente nel romanzo del 1892, in cui avevamo un solo punto di vista.

L'*incipit* romanzesco prende avvio quasi come se fosse una didascalia teatrale che descrive, oltre alla scena, anche la platea che attende il pubblico prima di uno spettacolo. La descrizione ha infatti quel carattere preparatorio che precede un avvenimento d'impatto:

En ces Flandres méditatives, parmi les brumes humides et rebelles aux prestiges du feu, le carillon en tient lieu. C'est un feu d'artifice qu'on écoute. Gerbes, fusées. Lueurs, mille étincelles de sons dont l'air aussi se colore, pour des yeux visionnaires que l'ouïe avertit.

Donc, une foule s'agglomérait. De toutes les rues avoisinantes, la rue aux Laines, la rue Flamande, étaient venues des bandes qui s'annexaient sans cesse aux groupes antérieurs. Le soleil déclinait déjà, par ces journées abrégées du commencement de l'automne. Il en descendit jusque sur la place une lumière ambrée, plus douce d'être finissante. En face, le sombre bâtiment des Halles, son quadrilatère sévère, ses murs mystérieux, comme faits avec des pans de nuit, s'illuminèrent d'une patine chaude.

Quant au beffroi, qui surplombe, plus haut et surgit au-dessus des toits, il pouvait ainsi recevoir encore la pleine clarté du couchant, face à face avec lui. Il en apparaissait, sur la base noire, tout rose et comme fardé. La lumière courait, jouait, coulait. Elle modelait les colonnettes, l'arc ogival des fenêtres, les tourelles ajourées, tous les accidents de la pierre : puis, ailleurs, ruisselait en nappes agiles, en claires étoffes de drapeaux. Elle en faisait plus mouvementée, et comme fluide, la tour massive qui, d'ordinaire, étage ses blocs obscurs où il y a des ténèbres, du sang, de la lie et de la poussière de

⁵¹ G. Rodenbach, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 7.

siècles...Maintenant le couchant s'y mirait comme dans une eau ; et le cadran, à mi-hauteur, rond et tout en or, avait l'air du soleil lui-même, reflété⁵² !

L'attenzione alla prossemica e alle luci sono le caratteristiche che non possono prescindere dall'analisi del passaggio precedente: l'affluire delle persone dai quattro angoli formati dalla *Grande Place* costituisce la predisposizione all'evento a cui assisteranno. Le luci, anche se tenui come sempre sono quelle delle città del Nord, sono intense e calde. L'ora del tramonto determina la discesa delle luci sulla folla e sul *beffroi*, il cui orologio, illuminato direttamente dal sole, diventa quasi come una luce scenica artificiale, presente nel luogo deputato all'evento.

L'attenzione alla descrizione prossemica continua nel passaggio seguente:

Pourtant ceux de la ville et des faubourgs étaient accourus, les pauvres comme les riches, pour assister au concours. Les fenêtres étaient garnies de curieux, et aussi les gradins qui flanquent de fins escaliers les pignons de la Grande Place. Celle-ci apparaissait bariolée, joliment frémissante. Le lion en or de l'hôtel de Bouchoute étincelait tandis que la vieille façade où il s'accroche carrait ses quatre étages, ses briques enluminées. En face, le Palais du Gouverneur opposait ses lions de pierre, gardiens héraldiques du vieux style flamand, qui avait reconstruit là une belle harmonie de pierres grises, de vitraux glauques et de sveltes pinacles. Sur le palier de l'escalier gothique, se tenait, couverts d'un dais cramoisi, le gouverneur de la province, les échevins, en tenue officielle et chamarrures, afin d'honorer cette cérémonie liée aux plus antiques et chers souvenirs de la Flandre. [...]

À coups sonores, le bourdon du beffroi ne cessait pas de sonner. C'était la cloche du Triomphe, celle des deuils, des gloires et des dimanches qui, fondue en 1680, habita là-haut depuis lors et dont le battement, comme celui d'un grand cœur rouge, marqua toutes les pulsations du temps dans les rouages de la tour⁵³.

Se precedentemente si voleva descrivere la platea, ora lo spazio descritto è soprattutto quello verticale⁵⁴, come se si trattasse delle gallerie di un vero e proprio teatro. Le autorità attendono lo svolgersi dell'evento negli antichi edifici della cittadina delle Fiandre, affacciati

⁵² Ivi, pp. 7-8.

⁵³ Ivi, pp. 8-9.

⁵⁴ Paul Gorceix, *Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité*, in Robert Frickx, David Gullentops (éd.), *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, VUB Presses, Bruxelles 1994, pp. 9-18.

sulla sua piazza più grande e rappresentativa. L'evento atteso è un concorso, che viene annunciato anch'esso in maniera teatrale: un araldo ne proclama l'apertura come se fosse un capocomico che dà avvio alla commedia prevista:

Soudain, à la fenêtre à balcon des Halles, non loin de la console sculptée de feuillages et têtes de bélier, où songe la statue de la Vierge, cette même fenêtre où se proclamèrent de tout temps les lois, ordonnances, traités de paix et règlements de la commune, apparut un héraut d'armes vêtu de pourpres qui, dans un porte-voix, clama, déclara ouvert le concours de carillonneurs en la ville de Bruges, eut l'air de vaticiner à l'avenir⁵⁵.

Ecco quindi che si apre il sipario e l'atteso spettacolo inizia. La fase preparatoria costituisce un elemento di realismo e di forte radicamento del racconto sul territorio nel quale si svolge la narrazione; respirare l'aria della teatralità della *Grande Place*, le sue luci e la sua geografia, tranquillizza subito il lettore abituato all'opera di Rodenbach sull'ordinaria collocazione della vicenda. Tuttavia l'attesa ha anche la funzione diegetica di preparare il pubblico che aspetta l'evento nella piazza di Bruges:

D'avoir attendu et désespéré, la foule écouta mieux, surtout que les cloches, cette fois, tintant doux, demandaient plus de silence. Cela préluda en sourdine, quelque chose de fondu où on ne distinguait plus des cloches alternant ou se mêlant, mais un concert de bronze unifié, comme très lointain et très âgé. Musique en rêve ! Elle ne venait pas de la tour, mais de bien plus loin, du fond du ciel et du fond des temps. Ce carillonneur-ci avait eu l'idée de jouer des noëls anciens, noëls flamands nés dans la race et qui sont des miroirs où elle se reconnaît. C'était très grave et un peu triste, comme tout ce qui a traversé des siècles. C'était très reculé, très vague, comme se passant aux confins du silence, et pourtant recueilli par chacun, descendu dans chacun. Les yeux de beaucoup se brouillèrent, sans qu'on sût si c'était de leurs larmes ou de ces gouttes de son, fines et grises, qui y entraient⁵⁶...

Il concorso in questione è dunque la competizione affinché si scelga il nuovo «carillonneur» ufficiale della città di Bruges. Il ruolo è ambito e di prestigio, la musica

⁵⁵ G. Rodenbach, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 9.

⁵⁶ Ivi, p. 11.

pervade l'aria come se fosse delle gocce di pioggia che discendono dal cielo. A questo punto viene introdotto nel romanzo il tema centrale: il rapporto della città con il passato. La musica che fa breccia nei cuori della folla è una melodia antica, che riprende canti popolari già presenti nelle anime degli astanti. Il passato di Bruges rivive ed emoziona:

Le carillon recommença à tinter. On entendit le chant du Lion de Flandre, un vieux chant populaire su par tous, anonyme comme la tour elle-même, comme tout ce qui résume une race. Les cloches séculaires rajeunirent, proclamèrent la vaillance et l'immortalité de la Flandre. C'était vraiment l'appel d'un lion dont la gueule, comme celui de l'Écriture, serait toute pleine d'abeilles. Jadis un lion de pierre héraldique surmontait le beffroi. Il sembla qu'il allait revenir avec ce chant aussi vieux que lui, et sortir du beffroi, comme un ancre. Sur la Grande Place, dans le couchant qui enfiévrerait ses derniers feux, le lion en or de l'hôtel de Bouchoute parut étinceler, vivre ; tandis qu'en face les lions de pierre de l'Hôtel provincial agrandirent leur ombre sur la foule. Flandre au lion ! C'était le cri de gloire des gildes et des corporations triomphantes. On le croyait décidément enfoui aux coffres bardés de fer où se conservaient les chartes et privilèges des anciens princes, dans une des salles de la tour... Et maintenant le chant ressuscitait : Flandre au lion ! un chant rythmique comme un peuple qui marche, scande en mélodie, guerrier et humain à la fois, tel un visage dans une armure...[...] chant d'un peuple unanime, où les clochettes argentines, les lourdes cloches oscillantes, les antiques bourdons, apparurent vraiment des enfants, des femmes en mantes, des soldats héroïques, s'en revenant vers la ville qu'on croyait morte. [...] Ce fut une contagion sur la Grande Place entière⁵⁷.

Il simbolo stesso delle Fiandre sembra riprendere vita nella piazza, risvegliato dalle antiche melodie dei periodi gloriosi. La solennità del momento viene raccontata da Rodenbach in maniera ridondante e iperbolica. L'uso della ripetizione intende, a nostro parere, riprodurre gli umori della folla assolutamente soggiogata dalla melodia. La glorificazione del passato, riportato in vita, ci restituisce fin dalle prime pagine il punto di vista del narratore.

Tous reculèrent comme devant quelqu'un de plus grand qu'eux, comme devant l'évêque quand il porte, dans la processions, la relique du Saint-Sang.

⁵⁷ Ivi, pp. 12-13.

Joris Borluut ! Et le nom continuait de voler sur la Grande Place, rebondissant, cogné aux façades, lancé aux fenêtres et jusque sur les pignons, répercuté à l'infini, déjà familier à tous comme s'il s'était écrit de lui-même dans l'air nu⁵⁸.

La nomina di Joris Borluut come nuovo «carillonneur» della città conferisce carattere di sacralità al giovane cittadino. Fino a quel momento sconosciuto, egli diventa ora una personalità illustre, il cui nome non ha bisogno di essere ricordato, perché impresso nell'aria. Pare quindi che Bruges sia una cittadina in cui gli abitanti hanno un forte senso comunitario che si riconosce nel proprio passato glorioso.

La vicenda, introdotta dalle descrizioni del primo capitolo del romanzo, che costituisce quasi un antefatto, si può così riassumere: il personaggio principale è Joris Borluut, un giovane architetto di Bruges, che ha dedicato tutta la sua anima alla città; il suo lavoro gli permette di potersene prendere cura attraverso i lavori di ristrutturazione degli antichi edifici di Bruges. Quest'anima solitaria ama riunirsi con degli altri cittadini a casa di un antiquario, il vecchio Van Hulle, casa la cui facciata è stata restaurata dallo stesso Borluut. Il giovane è affascinato dall'antiquario, i due hanno in comune l'amore per il passato. Nelle serate, in cui si parla di Bruges, di politica e di arte, sono presenti anche le due belle figlie di Van Hulle: Barbe e Godelieve. Le due ragazze rappresentano le due anime delle Fiandre: tanto è passionale e impetuosa Barbe, tanto è calma e mistica Godelieve. Borluut è preso d'amore per Godelieve, ma l'anima passionale di Barbe lo conquista e lo spinge a chiederla in sposa al padre, sollevato dall'idea che Borluut non sposi la sua figlia prediletta che egli vorrebbe sempre accanto a sé. Il matrimonio si rivela ben presto un errore, la vita di coppia è funestata dagli attacchi d'ira di Barbe. Quando il padre della ragazza muore, Godelieve si trasferisce a casa della coppia e mentre Barbe parte per curarsi, Borluut e Godelieve vivono una relazione complicata e piena di sensi di colpa. Al rientro dal periodo di cura Barbe scopre il tradimento e caccia di casa la sorella che si ritira in un beghinaggio per sempre. A Borluut non resta che rifugiarsi in alto, sul suo *Beffroi*, per non farvi più ritorno.

Se in *Bruges-la-Morte*, la città è rappresentata soprattutto dalle vie silenziose, dai canali e dalle torri, qui, oltre a questi elementi, troviamo una grande attenzione per la descrizione delle facciate delle case. Un esempio ne è la descrizione dell'abitazione dell'antiquario:

⁵⁸ Ivi, pp. 13-14.

Celui-ci habitait, rue de Corroyeurs noirs, une antique demeure à double pignon dont la façade en briques s'historiait, au-dessus de la porte, d'un bas-relief représentant un navire, aux voiles gonflées comme des seins. Ç'avait été autrefois le siège de la corporations des bateliers à Bruges, et la date de 1578, authentique dans un cartouche, affirmait sa noble ancienneté. La porte, les serrures, le vitraux, tout avait été savamment reconstitué selon les vieux styles, tandis que les briques furent mises à nu, rejointoyées à neuf, avec, çà et là, la patine des années laissée intacte sur les pierres⁵⁹.

Anche in queste righe il passato di Bruges irrompe in maniera decisiva nel racconto. L'edificio era sede della corporazione dei battellieri, non si può non tenere conto di alcuni dati storici per meglio capire l'opera di Rodenbach.

Le industrie tessili e le aree commerciali del Nord, le Fiandre e la costa germanica, devono al loro sviluppo l'autonomia politica e una rilevanza commerciale dei loro territori su scala internazionale. Luoghi che inizialmente erano soltanto degli empori o dei castelli si sviluppano fino a diventare delle grandi città. La toponomastica resta a testimoniare la loro origine: Brugge significa ponte, Leuven significa collina nella brughiera e Brussel villaggio nella palude, inoltre la loro formazione segue l'andamento dei fiumi che vi scorrono, e non l'andamento ortogonale delle città più antiche.

Alla fine del IX secolo, intorno a un castello fortificato fondato dai conti di Fiandra lungo il fiume Reye si sviluppa Bruges, la più grande città mercantile dell'Europa transalpina. La prima fiera risale al 957, essa si svolge nel borgo commerciale (*portus*) formato sulle coste bagnate da un braccio di mare che entra profondamente nella terraferma. Nei punti più elevati di una pianura paludosa si formano altri piccoli borghi. Nel XI secolo, dopo aver ottenuto dal signore feudale il diritto di governarsi con le sue magistrature, Bruges si accresce e realizza una prima cinta muraria, che comprende un'area di 86 ettari e una popolazione di circa 10.000 abitanti.

Una tempesta, nel 1134, cambia la conformazione della costa e scava un golfo profondo, lo Zwin, all'estremità del vecchio braccio di mare. I mercanti di Bruges fondano sullo Zwin un nuovo avamposto, Damme; collegandolo con un canale alla Reye e alla città, sfruttano prontamente quindi questo porto naturale, appena un miglio fuori dalla città. Così nel secolo successivo Bruges diventa l'approdo principale dell'Europa sul mare del Nord; nel 1252 sono definiti i rapporti commerciali con la lega Anseatica, quelli con l'Inghilterra, che

⁵⁹ Ivi, p. 15.

fornisce la lana alle industrie fiamminghe, sono fissati nel trattato di Montreuil del 1274 e Edoardo I fissa a Bruges la tappa delle lane, cioè il passaggio obbligato delle esportazioni di lana nel continente. Le prime galere genovesi compaiono nel 1277 e solo poco dopo quelle veneziane; tanto che nel '300 Bruges è collegata a Venezia da un servizio giornaliero di posta che attraversa tutta l'Europa.

Nel 1297 viene iniziata una nuova cinta di mura che abbraccia un'area di 430 ettari, completata, dopo alterne vicende, alla metà del secolo XIV. Anche se l'amministrazione cittadina sta dentro il castello, nella Vecchia Halle, il centro della vita cittadina, coincidente col *portus*, è la *Grande Place* dove dal 1377 al 1420 si costruisce il nuovo palazzo municipale con l'altissimo *beffroi*. A cavallo del fiume si realizza alla fine del '200 la Waterhalle, demolita alla fine del '700, un riparo coperto in cui le navi possono entrare per esser caricate o scaricate. La popolazione raggiunge forse nella prima metà del '300 la cifra di 80.000 abitanti.

A livello architettonico la coerenza stilistica dell'organismo cittadino deriva da un sistema costruttivo ripetuto adatto ai tracciati curvilinei dei canali e delle strade: la successione dei muri portanti a timpano, paralleli alla strada, con le falde del tetto perpendicolari, a forte pendenza, permettono di illuminare dall'alto gli ambienti arretrati dalla facciata e danno alla sagoma urbana il caratteristico aspetto dentato. L'amministrazione destina un terzo delle sue risorse, negli ultimi decenni del '200, alle opere pubbliche (le mura, le pavimentazioni, la provvista dell'acqua) e regola minuziosamente gli interventi dei privati: i tetti devono essere di tegole per evitare gli incendi, e il municipio finanzia un terzo delle spese; i proprietari delle case da demolire per allargare le strade ricevono un'indennità, ma non possono demolire nessun edificio di loro iniziativa, se lo fanno sono obbligati a ricostruirlo entro quattro mesi dalla demolizione.

Nel tardo '300 la crisi economica e la guerra civile indeboliscono la città, inoltre lo Zwin si sta interrando; l'avamposto deve essere spostato nel 1378 da Damme a Sluis, ma nel 1460 diventa inaccessibile alle grandi navi. Il mercato di Bruges, non basato su una flotta cittadina e dipendente dai privilegi delle grandi potenze, è minacciato dalle altre città che assicurano libertà di commercio. Il declino definitivo si ha nel 1488 quando l'imperatore Massimiliano invita i mercanti stranieri a trasferirsi da Bruges ad Anversa e il grande emporio internazionale diventa da allora una città di provincia illustre e appartata⁶⁰.

⁶⁰ Leonardo Benevolo, *Le città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 66-69.

Il passato glorioso di Bruges, quindi non viene dimenticato, le vecchie case vengono tenute come se fossero delle reliquie e a dire la verità la storia si mescola alla leggenda:

Le vieil antiquaire était un Flamand passionné de sa Flandre ; Borluut aussi, que son art d'architecte avait mené à l'étude et à l'amour de cette Bruges unique, qui apparaissait tout entière un poème de pierre, une châsse enluminée. Borluut s'était voué à elle, à l'embellir, à lui restituer toute sa pureté de style ; dès le début, il comprit ainsi sa vocation et sa mission⁶¹...

Bruges viene definita un poema di pietra, secondo quella compenetrazione tra città e anime, a cui abbiamo già assistito nel romanzo del 1892, Bruges è una città che racconta la propria storia, che infonde la propria anima e che può diventare oggetto di un amore che diviene unica ragione di vita.

Tuttavia, come abbiamo già asserito, *Le Carillonneur* è un romanzo in cui sono presenti diversi punti di vista. Alla visione del passato glorioso di Bruges da coltivare come un'antica reliquia, fa da contraltare la visione di un passato da riportare a nuova vita attraverso il progresso. Queste due posizioni trovano la loro prima enunciazione nelle riunioni del lunedì a casa dell'antiquario. La dialettica tra vecchio e nuovo trova una corrispondenza nella storia delle Fiandre e nel recupero della lingua fiamminga:

- Il faut qu'en Flandre on parle Flamand, non seulement parmi le peuple, mais dans les assemblées, en justice ; que tous les actes, pièces officielles, jugements, noms de rue, monnaies, timbres, que tout soit flamand, puisque nous sommes en Flandre, puisque le français est le parler de France, et que la domination a cessé. [...] Ces projets de branlebas l'inquiétaient (Van Hulle) ; il eût préféré un patriotisme plus intime et plus silencieux, un culte pour Bruges comme pour une morte dont un peu d'amis parent le tombeau⁶².

Il ritorno alla lingua d'origine non è sentito come un ritorno al passato ma il primo passo per riportare in vita Bruges. Le posizioni sono fortemente contrastanti: sulla volontà di Borluut di conservare Bruges per sentire la città raccontare la sua storia e di Van Hulle che

⁶¹ G. Rodenbach, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 16.

⁶² Ivi, pp. 17-18.

vorrebbe praticare un culto funerario discreto ed intimo, irrompe la volontà di Farazyn, giovane avvocato, cultore del progresso:

- Mais elles ont la même âme, riposta Farazyn. Tout le monde en Flandre est pareil. L'Espagne n'a pu atteindre l'âme...Qu'est-ce qu'elle nous a laissé : quelques noms de rues, comme à Bruges, la rue des Espagnols ; des enseignes de cabaret ; et çà et là, une Maison espagnole avec une façade à pignons, des vitres glauques, un perron d'où la mort souvent descendait. Et c'est tout. Bruges est intacte, vous dis-je. Ce n'est pas comme Anvers qui, elle, ne fut pas violée par son vainqueur, mais l'a aimé, Bruges est l'âme flamande intégrale ; Anvers est l'âme flamande occupée par les Espagnols ; Bruges est l'âme flamande restée à l'ombre ; Anvers est l'âme mise au soleil étranger. Anvers dès lors, et maintenant encore, fut plus espagnole que flamande. Son emphase, sa morgue, sa couleur, sa pompe, sont de l'Espagne ; et même ses corbillards, termina-t-il, couverts d'or et comme des châsses⁶³.

Alla città di Bruges viene accostata la città di Anversa, e ad entrambe vengono attribuiti caratteri antropomorfi visto che si parla di amore. Bruges sarebbe stata violentata dalla cultura spagnola che non l'avrebbe mai conquistata, lasciando soltanto qualche traccia nella toponomastica, a livello quindi del tutto superficiale. Anversa invece sarebbe stata amata dall'anima spagnola e di conseguenza ne sarebbe stata interamente conquistata. Da qui verrebbero a nascere le due anime contrapposte delle città: Bruges discreta e mistica, mentre Anversa mostra senza pudore le sue bellezze e le sue contraddizioni.

Bartholomeus, il pittore della compagnia dei lunedì, introduce un nuovo elemento di comparazione ossia l'arte delle due città attraverso i due pittori Memling e Rubens:

- Il n'y a, du reste, ajouta Bartholomeus, qu'à comparer le génie de leurs peintres : Bruges eut Memling, qui est un ange ; Anvers eut Rubens, qui est un ambassadeur.
- Et leurs tours donc ! renforça Borluut. Rien ne renseigne plus exactement su un peuple que ses tours. Il les fait à son image et à sa ressemblance. Or, le clocher de Saint Sauveur à Bruges est sévère. On dirait une citadelle de Dieu. Il n'a voulu être que de la foi, superposant ses blocs comme des actes de foi. Au contraire, la tour d'Anvers est légère, ajourée, coquette, un peu espagnole aussi, avec sa mantille de pierre dont elle se coiffe sur l'horizon...

⁶³ *Ibid.*

Bartholomeus intervint pour faire une réflexion juste :

- Quoi qu'il en soit de l'Espagne, même à Anvers, qu'elle a viciée en partie, partout en Flandre, de la mer à l'Escaut, il est heureux que l'Espagne soit venue, fût-ce au prix de l'Inquisition, des autodafés, des tenailles, du sang et des larmes qui coulèrent. L'Espagne a gardé la Flandre au catholicisme. Elle l'a sauvée de la Réforme, car, sans elle, la Flandre serait devenue protestante comme la Zélande, la province d'Utrecht, tous les Pays-Bas ; et alors la Flandre n'eût plus été la Flandre !...

- Soit, dit Farazyn, mais tous les couvents d'aujourd'hui sont un autre péril. Nous avons ici des ordres religieux comme nulle part : des Capucins, des Carmes déchaussés, des Dominicains, des séminaristes, sans compter le clergé séculier ; et tant d'ordres pour les femmes : Béguines, Pauvres Claires, Carmélites, Rédemptoristes, Dames de Saint-André, Sœurs de charité, Petites Sœurs des pauvres, Dames anglaises, Sœurs noires de Béthel... C'est ce qui explique en partie qu'il y ait dans la population dix mille femmes de plus, ce qui n'existe dans aucune ville du monde. Chasteté signifie stérilité ; et ce dix milles religieuses ont pour corollaire nos dix mille indigents que le bureau de bienfaisance entretient. Ce n'est pas ainsi que Bruges surmontera sa déchéance et redeviendra grande⁶⁴.

Il dibattito diventa più complesso e coinvolge i diversi aspetti della dominazione, a dire il vero trattati tutti come se avessero delle ripercussioni decisive sul presente della città. Secondo Borluut l'architettura, e nello specifico le torri delle città, ne descrivono a fondo l'anima. Ecco dunque che Bruges ha una torre severa e devota, mentre la torre di Anversa viene descritta come leggera e civettuola. Tuttavia Bartholomeus riconosce che è merito della dominazione spagnola se le Fiandre sono rimaste territorio cattolico e non hanno ceduto al protestantesimo come i vicini territori dei Paesi Bassi. La dialettica è però serrata perché Farazyn, personaggio assolutamente fautore di progresso, attribuisce al gran numero di ordini religiosi tenuti alla castità le ragioni della crisi demografica e sociale che affligge le Fiandre e ne impedirebbe lo sviluppo.

Così come Farazyn è un personaggio interamente votato al cambiamento, Borluut è interamente votato alla conservazione:

Borluut reprit, d'une voix d'apôtre :

⁶⁴ Ivi, p. 19.

- Ne peut-on pas aimer aussi la mort, aimer la douleur ? La beauté de la douleur est supérieure à la beauté de la vie. C'est la beauté de Bruges. Grande gloire finie ! Dernier sourire immobile ! Tout s'est recueilli alentour : les eaux sont inertes, les maisons sont closes, les cloches chuchotent dans la brume. Voilà le secret de son charme. Pourquoi vouloir qu'elle redevienne comme les autres ? Elle est unique. On marche dans elle comme dans un souvenir...⁶⁵

Borluut exprime il suo amore per la conservazione di Bruges, attraverso una serie di domande retoriche afferma la supremazia della morte e del dolore sul bisogno di vita a tutti i costi; il destino di Bruges sembra essersi compiuto e, come se fosse un'opera d'arte, oramai è chiamata a rispondere a dei canoni di bellezza che non sono quelli contingenti che riguardano il reale. A Bruges ogni tentativo di riportare la vita costituirebbe un attentato alla bellezza. Secondo una concezione assolutamente decadente, l'arte deve avere come obiettivo la bellezza, non la vita. L'immobilità di Bruges rende la città speciale e permette di vivere un'esperienza legata al ricordo, diremmo quasi onirica. In effetti nel passaggio successivo il narratore ammette che si è parlato di Bruges come se fosse una religione: «Chacun regagna pensif sa demeure, heureux de la soirée où ils communiquèrent ensemble, en un même amour de Bruges. Ils avaient parlé de la ville comme d'une religion»⁶⁶.

L'*incipit* del quarto capitolo della prima parte è un vero e proprio manifesto della poetica di Rodenbach:

Les villes mortes sont les Basiliques du Silence. Elles ont aussi leurs gargouilles : des êtres singuliers, exaspérés, équivoques, d'un relief figé ; ils tranchent sur la masse grise, qui prend d'eux tout son caractère, son tressaillement de vie immobile. Les uns sont déformés par la solitude ; d'autres sont grimaçants d'une ardeur sans emploi ; ici, des masques de luxure couvée ; là, des faces que le mysticisme sculpte et creuse sans cesse... Gargouilles humaines qui seules intéressent dans cette population monotone. [...] D'abord, il s'était passionné pour la cause flamande, avait groupé tous les patriotes militants, Bartholomeus, Borluut, Farazyn, qui venaient, chaque lundi, chez lui, s'exciter à des espoirs civiques. Soirs mémorables où ils conspirèrent, mais pour la beauté de Bruges⁶⁷ !

⁶⁵ Ivi, p. 20.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ivi, p. 28.

«Le città morte sono le Basiliche del Silenzio», questa è la frase che mette in relazione molte delle tematiche che riguardano l'opera dello scrittore belga. Esse non sono dunque un tessuto urbano caratterizzato da funzioni e servizi gestiti dalla comunità, ma veri e propri luoghi di culto in cui raccogliersi in preghiera nei quali i veri devoti sono quelli individui particolari, deformati dalla solitudine. L'amore per la città non ammette al suo interno alcuna distrazione. Gli abitanti vengono descritti come dei *gargouilles* di pietra che oramai fanno parte della città come se ne costituissero una parte della sua architettura. Così come sostiene Van Hulle, il quale rappresenta l'esperienza collettiva della città, l'impegno civile è destinato a fallire, l'unica cosa che solamente importa è la bellezza di Bruges.

L'amore di Borluut per la città viene ben descritto nel passaggio seguente posto a *incipit* del quinto capitolo:

On peut dire que Borluut aimait d'amour la Ville.

Or, nous n'avons qu'un cœur pour toutes nos amours. C'était donc quelque chose comme la tendresse pour une femme, le culte pour une œuvre d'art ou une religion. Il aimait Bruges d'être si belle ; et, tel qu'un amant, il l'aurait aimée davantage d'être plus belle. Sa passion n'avait rien à voir avec ce patriotisme local qui unit ceux d'une cité par des habitudes, des goûts communs, des alliances, un amour-propre de clocher. Lui, au contraire, vivait presque seul, s'isolait, frayait peu avec les habitants, d'esprit lent. Même, dans les rues, il voyait à peine les passants. D'être isolé, il se mit à affectionner les canaux, les arbres éplorés, les ponts en tunnel, les cloches sensibles dans l'air, les vieux murs des vieux quartiers. Les cloches l'intéressèrent, à défaut des êtres. La ville devint pour lui personnelle, presque humaine... Il l'aima, avec le désir de l'embellir, de parer sa beauté, une beauté mystérieuse d'être si triste. Et si peu voyante, surtout ! D'autres villes sont ostentatoires ; elles accumulent des palais, des jardins en étages, des monuments géométriquement beaux. Ici, tout est sourdines et nuances. Architecture historiée, façades comme de reliquaires, pignons à gradins, portes et fenêtres trilobées, pinacles couronnés d'épis, moulures, gargouilles, bas-relief – incessantes surprises faisant de la ville comme un multiple paysage de pierre.

C'était un mélange du gothique et de la Renaissance, la transition sinueuse qui soudain étire en lignes souples et fleuries la forme trop rigide et trop nue. On aurait dit qu'un printemps brusque avait germé sur les murs, qu'un rêve les avait transsubstantiés – il y eut tout à coup sur eux des visages et des bouquets.

Cette floraison des façades se perpétuait jusqu'à maintenant, noircie par le travail des siècles, invétérée mais déjà confuse⁶⁸.

L'amore per la città è un amore totalmente simile a quello di una donna. Tuttavia la solitudine è un presupposto necessario affinché invece di un interesse per gli abitanti si inizi a sentire un certo interesse per i canali, per le vie, per le facciate e per le campane; per le quali viene espressamente detto che il loro interesse fa venir meno quello per gli esseri umani. Anche nel passaggio appena citato la città è un soggetto antropomorfo, viene definita infatti: «presque humaine». Le corrispondenze non si esauriscono velocemente, a ogni parte della città e delle sue pietre si fa riferimento con un certo senso di straniamento inteso a evocare qualcos'altro. Le facciate della città infatti sono come dei visi da imbellire e Borluut, grazie alla sua funzione di architetto si fa carico di questo compito:

Borluut eut à restaurer bientôt toutes les anciennes façades.

Il y en avait d'incomparables, disséminées au long des rues. Quelques-unes perpétuaient jusqu'à nous la mode antique des pignons de bois, dans la rue Cour de Gand, dans la rue Courte de l'Équerre, authentiques modèles de celles qu'on voit peintes, sur le quai d'un petit port gelé, dans les portraits de Pierre Pourbus qui sont au Musée⁶⁹.

Le vie di Bruges sono nominate costantemente come per aiutare il lettore a crearsi una sua piantina della città. Non si parli però di realismo, le facciate delle case di Bruges infatti, sono interessanti e vanno preservate in quanto modello di opera d'arte: le classiche costruzioni delle Fiandre sono presenti nelle opere di Pierre Pourbus, pittore che lavorò a Bruges nel XVI secolo, celebre soprattutto per le sue mappe⁷⁰.

La città è sempre comunque un essere antropomorfo:

On attendait avec impatience l'achèvement de ce travail, car maintenant la ville se passionnait pour ses embellissements. Elle avait compris son devoir, et qu'il fallait s'assurer contre la ruine, consolider sa beauté fléchissante⁷¹.

⁶⁸ Ivi, p. 34-35.

⁶⁹ Ivi, p. 36.

⁷⁰ Antoine de Smet, *A Note on the Cartographic Work of Pierre Pourbus, Painter of Bruges*, in «Imago Mundi», Vol. 4 (1947), pp. 33-36, (fonte Jstor).

⁷¹ G. Rodenbach, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 37.

La città viene rappresentata come una donna amata che si fa bella per il suo innamorato. Fino a questo punto quindi la città rappresenta l'unico polo di attrazione per la narrazione dell'amore provato da Borluut. Ma l'andamento della vicenda sta per raggiungere un momento di crisi:

C'était, en effet, la cloche dont on lui avait parlé, une cloche d'Anvers qui appartint jadis à l'église de Notre-Dame, et dont on avait fait cadeau à la ville de Bruges. Ainsi la cloche pleine de péché portait le nom de la Vierge ; elle avait dépendu d'une église, sonné les saints offices ! C'était bien dans la manière d'Anvers et de son École d'art...

Joie bestiale de la chair ! on aurait dit, en bronze, l'idéal de Rubens, l'idéal de Jordaens, fixant ces vils moments de la race : explosion de l'instinct, fureur de l'orgie, saison de l'amour, lequel apparaît en Flandre par accès, rare et torride, comme aussi le soleil. Mais cette vision était plus anversoise que flamande. [...]

Cette cloche était donc l'Étrangère.⁷²

Ancora una volta l'anima di Bruges, totalmente fiamminga, viene messa in contrapposizione con quella di Anversa. Un primo elemento di rottura si ha quando Borluut, all'interno della torre da cui suona il *carillon* per la città, ammira una campana diversa dalle altre. Si tratta di un'antica campana che la città di Anversa aveva donato alla città di Bruges. È una campana particolare, che reca impresse delle immagini lussuose, che nulla hanno a che vedere con le campane dedicate alla Vergine Maria. Borluut tuttavia si sente attratto da questa strana campana che possiede le caratteristiche dell'arte di Anversa. La città sulla Schelda costituisce dunque il polo negativo, laddove Bruges rappresenta quello positivo. Attraverso la contrapposizione delle due città, si arriva alla contrapposizione tra le due figlie dell'antiquario: Barbe e Godelieve. La prima viene infatti subito alla mente di Borluut che osserva la campana e rappresenterà per tutto il romanzo l'emblema dello spirito spagnolo di Anversa. È la campana che infonde a Borluut l'amore per Barbe, e questo produrrà una certa crisi nel suo rapporto con la città prediletta⁷³: «D'aimer Barbe, il aime moins la ville, et sa désuétude et son silence.»⁷⁴ Il distacco nei confronti della città matura in maniera direttamente proporzionale all'accrescere dell'amore per la donna; non possiamo fare a meno di notare come questa tensione sia presente anche in *Bruges-la-morte*, nel momento in cui

⁷² Ivi, p. 40.

⁷³ Sulla forza mitopoietica dei feticci, cfr. Massimo Fusillo, *Feticci, op. cit.*, pp. 97-104.

⁷⁴ Georges Rodenbach, *Le Carillonneur, op. cit.*, p. 53.

Hugues Viane fa la conoscenza di Jane. La malinconia che pervade Borluut nelle sue passeggiate lungo la città è la stessa:

Aussi, en s'en retournant vers sa demeure du Dyver, longeant les quais, devant les eaux pacifiques, Borluut sentit s'accroître le regret, le petit remords de ses ennuis divulgués, à voir les nobles cygnes, neige hermétique, qui, captifs des canaux, en proie à la pluie, à la tristesse des cloches, à l'ombre des pignons, ont la pudeur du silence et ne se plaignent, avec une voix presque humaine, que quand ils vont mourir⁷⁵...

La perdizione di Borluut avviene tuttavia in maniera meno intensa e più graduale rispetto a quella di Hugues Viane. La malinconia che l'architetto ancora prova nell'ammirare i canali e i cigni di Bruges non ha quel carattere di rimprovero che caratterizza il sentimento provato dal vedovo di *Bruges-la-Morte*. Soprattutto la funzione di *carillonneur* salva Borluut e gli permette di godere della tranquillità emanata dalla città che si stende sotto la torre del *Beffroi*:

Arrivé au sommet, il vit la ville, à ses pieds, toute reposée, si quiète. Ah ! quelle leçon de calme ! il eut honte, devant elle, de son existence agitée. Il abdiqua son misérable amour pour l'amour de la ville. Celui-ci l'envahit de nouveau, le ressaisit tout entier, ainsi qu'aux premiers jours de la propagande flamande. Comme Bruges était toujours belle, vue ainsi de là-haut, avec ses clochers, ses pinacles, ses pignons, dont les gradins sont aussi des marches pour ascensionner dans le rêve, remonter aux beaux temps d'autrefois ! entre les toits, des canaux éventés de verdure, des rues tranquilles où quelques femmes en mantes cheminent, oscillent comme des cloches de silence. Paix léthargique ! Douceur du renoncement ! Reine en exil et veuve de l'Histoire, qui ne désirait plus, au fond, que sculpter son propre tombeau ! Borluut y avait contribué. Il reprit joie et orgueil, en y pensant ; il chercha, calcula parmi l'amas immémorial de la ville, les antiques demeures, les façades rares auxquelles il rendit pour ainsi dire un visage. Sans lui, la ville serait en ruine, ou répudiée pour une ville jeune.

Il l'avait sauvée par ses restaurations savantes. Ainsi mise au point, elle ne disparaîtrait plus, elle pouvait traverser les siècles⁷⁶.

⁷⁵ Ivi, p. 59.

⁷⁶ Ivi, p. 65.

L'alta torre del *Beffroi* gli permette di mantenere un'adeguata distanza dalle cose terrene, così Borluut riesce ad abdicare all'amore per Barbe in favore a quello per la città, le verdi distese che si alternano ai lunghi canali, disturbati di tanto in tanto da una donna ammantata, gli restituiscono la pace di cui ha bisogno per assicurarsi che Bruges mantenga la sua bellezza. La città ha il solo scopo di scavarsi la sua tomba per attraversare i secoli:

Il fut l'embaumeur de cette ville. Morte, elle se fût décomposée, désagrégée. Il l'avait faite momie, dans les bandelettes de ses eaux inertes, de ses régulières fumées ; avec des dorures, aux façades, de la polychromie, comme de l'or et des onguents aux ongles, à la denture ; et le lis de Memling en travers du cadavre, comme l'ancien lotus sur les vierges d'Égypte.

C'est grâce à lui que Bruges était ainsi triomphante, et belle de sa mort parée. Telle. Elle serait éternelle, non moins que les momies elles-mêmes, d'une éternité funéraire qui n'a plus rien de triste, puisque la mort y est devenue œuvre d'art⁷⁷.

L'opera di Borluut è dunque quella di preservare la città come se fosse una mummia. Appurata dunque la morte di Bruges non resta che imbalsamarla per poterla ammirare nei secoli. Non si tratta nemmeno più di caratterizzare la città come se fosse un essere umano, ma si va oltre: non è soltanto l'anima l'entità da preservare ma anche il corpo, che rischia la decomposizione se non viene affidato alle cure del giovane architetto.

Mentre si celebra il funerale di Bruges con il suo rito di imbalsamazione, si porta avanti anche la volontà di riesumare la città in memoria degli antichi splendori:

Les réunions du lundi soir chez l'antiquaire continuaient, mais comme une vieille habitude, déjà machinale. Les années avaient refroidi l'enthousiasme premier. Où est le temps des paroles enflammées, des projets séditionnels ? ils rêvaient une Flandre quasi autonome, avec un comte local, avec des chartes et des privilèges comme autrefois. Au besoin, ils se seraient affirmés séparatistes. C'est pourquoi ils avaient l'air de conspirateurs, se réunissaient comme s'ils étaient chaque fois à la veille d'une prise d'armes, brandissant les mots comme des épées. Le premier effort avait été d'imposer la langue flamande en Flandre, partout, dans les assemblées, en justice, dans les écoles, et pour tous les papiers, actes notariés, documents publics, état civil, c'est-à-dire d'en faire la langue officielle, au lieu et place du français, enfin proscrit, chassé de la ville, comme

⁷⁷ Ivi, p. 66.

déjà au temps de ces fameuses Matines de Bruges où furent égorgés aux portes tous ceux qui prononcèrent avec un accent étranger le difficile mot d'ordre : «Schild en vriend»⁷⁸.

Il ritorno alla vita della città, come già abbiamo visto precedentemente implica il ritorno al fiammingo e agli ideali separatisti delle Fiandre. Come sempre l'affermazione di un'identità che passi attraverso il riscatto da un periodo difficile comporta la sottolineatura delle differenze. A tal proposito se noi identificassimo il pensiero di Rodenbach con quello di Borluut potremmo pensare che l'autore non voglia una tale affermazione d'identità, d'altra parte non lo sapremo mai con certezza; noi possiamo soltanto osservare le dinamiche del romanzo, le quali appaiono di sicuro abbastanza complicate riguardo ai diversi punti di vista e alle opinioni contrastanti che ne animano la dialettica. Si potrebbe quindi, più facilmente sostenere che il pensiero di Rodenbach sia rappresentato in una certa maniera da tutte le posizioni presenti nel romanzo, senza che egli giunga ad una visione univoca sulla questione. D'altra parte anche durante le discussioni del lunedì sera non si arriva mai ad una chiarificazione dei concetti: «ils constataient que rien d'important n'en avait résulté pour Bruges, et que c'était tout au plus comme si on avait changé de cercueil une morte»⁷⁹.

D'altra parte mentre Borluut è preso dal progetto di restauro di un importante edificio della città:

Mais Borluut concevait surtout cet idéal dans le sens de la Beauté. Il avait continué à parer la ville, à sauver les vieilles pierres, les façades rares, les riches vestiges. La restauration de la Gruuthuus, qu'il espérait devoir être son chef-d'œuvre, avançait. Ce serait un trésor de pierre, un écrin unique⁸⁰.

si fa strada un progetto ambizioso per riportare alla vita in maniera definitiva i fasti del passato e dare nuova speranza agli abitanti di Bruges : «- Oui ! nous allons fonder une Ligue. Un projet superbe ! C'est la résurrection et la fortune de Bruges. Et nous avons trouvé un titre qui dit tout, sonne comme un clairon: «Bruges-Port-de-Mer !» »⁸¹. Il progetto è quello di riportare il mare a Bruges affinché si ridia vita agli scambi mercantili come è stato nel passato. Certo per poter portare al successo un progetto così ambizioso si dovranno effettuare

⁷⁸ *Ivi*, p. 69.

⁷⁹ *Ivi*, p. 70.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

un gran numero di lavori nella città. Secondo l'opinione di Borluut non si farà altro che rovinarla:

- J'en doute, fit Borluut. Mais, en attendant, vous aurez abîmé la ville, détruit, pour vos installations vaines, ce qui reste de vieux quartiers, de précieuses façades. Ah ! si Bruges comprenait sa vocation ! [...]

Il n'y avait qu'à continuer dans ce sens, restaurer les palais et les demeures, isoler les clochers, parer les églises, compliquer la mysticité, agrandir les musées. [...]

- Oui ! Borluut a raison, dit-il. L'art est dans l'air, ici. Il règne sur les vieilles maisons. Il faut le multiplier, recréer les Chambres de Rhétorique, accumuler les spectacles, les omme-gancks, les tableaux. Ainsi nos Primitifs flamands, par exemple, c'est ici seulement qu'il faudrait les voir. On ne les comprend bien qu'à Bruges. Imaginez la ville rassemblant son or et son effort pour arriver à acquérir tous les Van Eyck et les Memling qui sont dans le pays⁸².

La vocazione di Bruges è quella legata all'arte e alla sua preservazione. Ogni altro tentativo viene giudicato in maniera negativa da parte di Borluut, in questo sostenuto anche da Bartholomeus. L'idea è di una grande città museo, in cui si raccolgano tutte le opere dei primitivi fiamminghi e dei grandi nomi della pittura fiamminga come Memling e Van Eyck. Da questa contrapposizione prende avvio quella che costituirà in maniera massiccia la terza parte del romanzo, cioè l'azione:

À la suite de cette soirée chez l'antiquaire et du projet : Bruges-Port-de-Mer, annoncé par Farazyn, Borluut eut le désir d'étudier, de savoir en détail comment Bruges fut abandonnée par la mer. Trahison brusque ! Ç'avait été comme un grand amour qui se retire. Et la ville en était restée triste à jamais, comme veuve⁸³.

Il primo passo è quello legato alla conoscenza. Se Bruges è stata già definita poema di pietre, allora vale la pena di studiarne il passato per poter meglio comprendere tali velleità del presente; a tal proposito viene citato Dante, che nel XV canto dell'*Inferno* parla della città fiamminga:

⁸² Ivi, p. 71.

⁸³ Ivi, p. 72.

L'endroit naguère était prospère et fameux dans tout l'univers. Borluut se ressouvint que Dante lui-même le cita en son Enfer :

*Quali i Fiamminghi tra Cazzante e Bruggia,
Temendo 'l flotto che inver lor s'avventa,
Fanno lo schermo, perche 'l mar si fuggia*

(Tels les Flamands entre Cadzand et Bruges,
 Craignant le flot qui s'avance vers eux,
Elèvent une digue pour échapper aux assauts de la mer.)

C'est le chant XV^e où il décrit les sables du septième cercle qu'environne le ruisseau des larmes⁸⁴.

Per capire meglio ciò che Dante descrive, Borluut si reca nei luoghi in cui il mare si è ritirato e percepisce assolutamente l'abbandono. La metafora del mare che abbandona la città come se fosse un grande amore partito per sempre è presente in più di un'opera di Rodenbach, compresa *Bruges-la-Morte*, in cui il mare che abbandona la città viene paragonato al sangue che abbandona le arterie di un corpo morto. L'agnizione consapevole di ciò che è stato il passato di Bruges scatena in Borluut un rinnovato amore per la città:

Alors détaché de tous, il retrouva, invincible et plus ardent, son amour de la ville. Au fond, il n'y avait jamais vécu que pour ce rêve et dans ce rêve. Parer la ville, la faire belle entre toutes les villes ! Même quand il montait au beffroi, s'exténuait au lourd jeu du carillon, c'était pour l'embellir, la couronner de cette couronne de fleurs de fer. Tous ses travaux de reconstitution et de restauration allaient aux mêmes fins, pour que chaque rue eût sa surprise, son blason de pierre, sa façade ornementée comme une chasuble, ses sculptures mouvementée comme une treille. C'est lui qui avait sauvé de la mort tous ces trésors du passé, qui les avait exhumés du plâtre, du mortier, du badigeon, des briques, du vil suaire de l'ignorance. Il les avait ressuscités. C'est donc comme s'il leur avait donné la vie, les avait créés une seconde fois⁸⁵.

⁸⁴ Ivi, p. 73, Citazione dall'*Inferno*, XV, vv. 4-6.

⁸⁵ Ivi, pp. 84-85.

I lavori di architetto e di *carillonneur* hanno la stessa funzione di abbellimento della città. La musica del *carillon* rende Bruges bella di una corona di ferro. Per meglio portare a compimento la sua missione, il giovane architetto esercita dunque la funzione di *carillonneur* affidatagli dalla comunità per cantare le bellezze di Bruges, ma gli verrà affidato anche un altro incarico capace di fargli rivivere il passato:

Borluut fut heureux. Il revécut ainsi le passé, fut le contemporain, un moment, de l'ère glorieuse. Il en avait reconstitué le décor. Maintenant il en atteignait l'esprit. L'âme ancienne de la Flandre demeurait dans la Gilde, aux plis fanés de sa bannière, aux lèvres des vieux portraits qui le seconderaient en silence, deviendraient ainsi les zélateurs de la Cause. Borluut connut la joie des réalisations. Il avait bien fait d'aimer la ville, de recréer son passé, de vouloir qu'elle vécut en Beauté, d'en faire une œuvre d'art, et son œuvre d'art. cet amour pour la ville ne l'avait pas trompé, du moins ; il le sentait réciproque, à cette minute de triomphe...[...] Au dessus de la vie ! Il monta dans son rêve comme il montait dans la tour. Son rêve était un tour aussi, du haut de laquelle il voyait la ville et l'aimait de plus en plus, en la regardant dormir, si belle⁸⁶ !

È stato eletto presidente della Gilde degli arcieri di Saint-Sébastien, una delle più antiche gilde della città. Dopo aver curato il decoro della città, ne può quindi attivamente rivivere il passato e questo gli dà un enorme motivo di gioia e un senso di appagamento gli proviene dal sentirsi ricambiato d'amore per la città. La torre da cui la ammira dormire diventa una torre onirica a cui può assurgere grazie alla sua anima interamente dedicata a Bruges.

L'*incipit* dell'ultimo capitolo dedicato al sogno, si apre con l'asserzione che Bruges è diventata un'opera d'arte:

Un jour d'hiver, Borluut posséda tout son idéal, une harmonie culminante, la ville devenue enfin l'œuvre d'art, couleur d'un vieux tableau dans les musées. Neige et or ! Les flocons s'étaient accumulés durant la nuit. Maintenant, tandis qu'il montait au beffroi, les soleil émergea, patina les blancheurs. La ville apparut transfigurée et si pure ! Les cygnes mêmes, au bord des canaux, se trouvaient humiliés. Blancheurs surnaturelles, diaphanes comme celles des seuls lis.

⁸⁶ Ivi, p. 88.

Tout était blanc. Borluut avait toujours éprouvé le charme et pour ainsi dire l'ivresse, la volupté, du blanc. [...]

Aujourd'hui Bruges s'offrait, d'une blancheur unanime. [...]

Obit d'une vierge ! Deuil blanc, couronnes en perles de givre, et ce doux poêle de la neige ! il semblait que la ville s'était rapetissée. On l'aurait crue plus grande. C'est à cause de sa toilette de mousseline longue. Elle était morte ainsi. Quoi de plus triste qu'une Première Communiant qui meurt, le jour même, avec sa robe toute neuve ? petite mariée de la mort... Bruges était celle-là...⁸⁷

L'elemento che contribuisce alla metamorfosi della città è la neve. A tale proposito si dovrà dire che in Rodenbach la neve trova spazio fra i temi della sua produzione poetica. In una sua poesia, di cui si darà conto più avanti, la neve è l'elemento salvifico della città moribonda. Il bianco, associato ai cigni, è il colore imprescindibile della bellezza anche se, come per quanto riguarda i cigni, che vengono associati alla morte, tale colore non è associato all'elemento positivo della vita ma a quello della morte. La città viene paragonata a una bambina di prima comunione che muore. L'arte non è salvifica ma è l'arte decadente, spesso segnata dalla morte. Il pittore Bartholomeus definirà la città come un'opera d'arte perché agonizzante:

Bruges est la grande Ville Grise. C'est cela qu'il faut peindre. Or le gris est du blanc et du noir. Le gris de Bruges aussi. Il faut choisir les noirs et les blancs qui le forment. D'une part – pour les blancs – les cygnes et les béguines : les cygnes d'abord, qui formeront un panneau, toute une troupe appareillant au long du canal, avec l'un d'eux qui s'effare, s'appuie des ailes sur l'eau, veut en sortir, comme un mourant veut sortir de son lit ; car il se meurt en effet, et chante, pour symboliser la ville qui devient œuvre d'art parce qu'elle est à l'agonie, puis, pour les blancs encore, les béguines, formant un second panneau, les béguines qui sont aussi des cygnes ; elles déplacent un peu de silence en marchant, comme eux déplacent, en nageant, un peu d'eau ; et je les peindrai, elles, comme elles passent, là-bas, dans le cadre de ma fenêtre, traversant l'enclos après la messe ou les vêpres. D'autre part – pour les noirs – les cloches et les mantes, qui formeront deux autres panneaux jumeaux : les cloches, couleur de la nuit, qu'on verra cheminant dans l'air, se rencontrant, se visitant de l'une à l'autre tour, petites vieilles, qui trébuchent dans leurs robes de bronze usées ; puis les mantes, qui sont moins le vêtement

⁸⁷ Ivi, pp. 89-90.

des femmes du peuple que des cloches aussi, grandes cloches de drap balancées dans les rues, cloches d'en bas dont le rythme est parallèle à celui des cloches d'en haut. Voilà ! En résumé : blanc des cygnes et des béguines ; noir des cloches et des mantes ; blanc et noir mêlés, c'est-à-dire le gris et la Ville Grise⁸⁸ !

Il pittore è stato chiamato dalla autorità cittadina a dipingere un grande affresco sulla città. Benché esse vogliono che venga dipinto lo splendore di Bruges, Bartholomeus non se la sente di tradire la vera anima della sua città, dunque l'opera descritta nel passaggio precedente risponde in tutto e per tutto alle caratteristiche delle città rodenbachiane, città grigie, dove il grigio viene prodotto dalla miscela del bianco e del nero, così come già enunciato nell'*incipit* del romanzo.

La seconda parte del romanzo è dedicata all'amore, quello tra Joris e Godelieve. La sensazione di provare un nuovo sentimento, sereno e mistico questa volta, non travagliato e passionale come quello che aveva provato per Barbe, offrono l'illusione a Borluut di potersi distaccare dalla città:

Qu'est-ce que cet amour pour la Ville, sinon une passion factice et glacée dont il leurra sa solitude ? Ce fut un amour d'hypogée. Et quel danger d'aimer la mort, quand la vie est là, toute simple et si belle ! L'amour est le seul bien. Joris l'avait longtemps méconnu. Il s'était créé une autre raison de vivre et plana, durant des années, dans le rêve, c'est-à-dire dans le mensonge. Il comprit maintenant que ce rêve de la beauté de Bruges était illusoire et décevant⁸⁹.

L'idillio amoroso pone l'amata Godelieve al centro dei suoi pensieri e la città funge soltanto da sfondo per la loro storia d'amore⁹⁰. In questo momento della narrazione la città riveste dunque un ruolo anomalo nella poetica di Rodenbach: essa non occupa il ruolo centrale, ma si limita alla sua funzione geografica. A uno dei passaggi in cui la città riveste il ruolo di puro *milieu*, viene affidato però uno dei pensieri cardine della poetica di Rodenbach:

Et il montra à Godelieve la vie éparsée, la ville reculée, les belles campagnes en tapisseries. Il lui désigna le Minnewater, le site cher à leurs promenades du soir, qui

⁸⁸ Ivi, pp. 117-118.

⁸⁹ Ivi, p. 131.

⁹⁰ Ivi, pp. 135, 137.

apparaissait si exigü, si rectiligne. Ce lac était comme un miroir de pauvre, un humble reposoir, avec tous ses nénuphars en ex-voto...Quoi ! c'était là ? L'amour tient si peu de place ?

Il lui indiqua aussi, presque en face d'eux, leur vieille maison du Dyver, noircie et blasonnée derrière le rideau des arbres du quai. Elle était toute réduite, allongeant devant elle une ombre raccourcie, maigre et tourmentée comme un bijou de fer. Pourtant les détails subsistaient. Ils comptèrent les fenêtres, soudain troublés, se regardant, les yeux incendiés, les lèvres prêtes. [...] C'est le recul qui fait la nostalgie⁹¹.

Georges Rodenbach ha scritto buona parte della sua produzione letteraria sulle Fiandre mentre risiedeva a Parigi. Alcuni suoi compatrioti lo accusarono di ledere all'immagine della sua terra e di non sapere in definitiva di cosa parlasse vista la sua lontananza. Per rispondere a queste accuse ed esplicitare il suo pensiero poetico affermò che proprio la lontananza gli permetteva di mantenere viva e forte la nostalgia che provava per le città della sua infanzia⁹². Queste le parole di Rodenbach a proposito della lontananza da ciò di cui scrive:

Cette petite patrie de la Flandre que nous n'avons recrée et ressuscité pour nous, dans le mensonge de l'art, qu'à cause précisément du recul et de la nostalgie de Paris.

C'est ainsi. On n'aime bien que ce qu'on n'a plus. Le propre d'un art un peu noble, c'est à dire le rêve, et ce rêve ne va qu'à ce qui est loin, absent, disparu, hors d'atteinte. Pour bien aimer sa petite patrie, – car il faut qu'on aime ce qu'on va traduire en art, – le mieux est qu'on s'en éloigne, qu'on s'en exile à jamais, qu'on la perde dans la vaste absorption de Paris, afin qu'elle soit lointaine au point d'en sembler morte. Car il n'y a que les morts qu'on aime vraiment d'invariable amour, anobli par l'absence éternelle, sans plus ni heurts, ni tiédeur, ni malentendus. Il n'y a que les morts qu'on puisse aimer toujours⁹³.

Il capitolo dedicato all'amore si chiude con la fine dell'illusione. Bruges è una città fortemente religiosa in cui i cittadini stanno ben attenti all'altrui virtù:

⁹¹ Ivi, pp. 138-139.

⁹² Camille Mauclair, *Introduction* in Georges Rodenbach, *Œuvres*, Slatkine, Genève 1978, pp. XII-XIII.

⁹³ Georges Rodenbach, «Paris et les petites patries», «Le Figaro» 1895, in Paul Aron (éd.), *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française, 1848-1914, op. cit.*, pp 87-88.

Rien n'échappe en cette ville inoccupée et sévère, où la curiosité maligne alla jusqu'à inventer ce qu'on appelle un espion, c'est-à-dire un miroir double, fixé sur l'appui extérieur des fenêtres, afin qu'on puisse, même de l'intérieur des maisons, contrôler les rues, surveiller toute allée et venue, capturer, en cette sorte de piège, les sorties, les rencontres, les gestes qui ne se savent pas épiés, les regards où tout se prouve⁹⁴.

Godelieve si rende ben presto conto che Joris non potrà mai vivere con lei lontano da Bruges e decide quindi di partire da sola⁹⁵.

La terza e ultima parte del romanzo ha il titolo de «L'Action»; l'impegno per salvare la città diventa l'unica ragione di vita per Borluut che si dedica a Bruges con tutto sé stesso. La fine dell'illusione amorosa lo riporta all'amore primordiale per la città: «Il s'en retourna à l'amour de la ville. Cet amour-ci, du moins, ne trompait point et ne faisait pas souffrir. Il allait jusqu'à la mort !»⁹⁶. La riflessione sulle città occupa uno spazio molto importante in questa parte conclusiva del romanzo; così come in *Bruges-la-Morte*, troviamo la convinzione che le città determinino l'anima delle persone:

- «L'esthétique des villes est essentielle. Si tout paysage est un état d'âme, comme on a dit, c'est plus vrai encore pour un paysage de ville. Les âmes des habitants sont conformes à leur cité. Un phénomène d'un genre analogue se produit pour certaines femmes qui, durant la grossesse, s'entourent d'objets harmonieux, de statues calmes, de jardins clairs, de bibelots subtils, afin que l'enfant futur s'en influence et soit beau. De même on ne conçoit pas un génie originaire d'ailleurs que d'une ville magnifique. Goethe naît à Francfort, cité auguste où le vieux Mein coule parmi des palais vénérables, entre des murs où vit tout l'antique cœur germanique. Hoffmann explique Nuremberg ; son âme voltige sur les pignons comme un gnome sur le cadran historié d'une vieille horloge allemande. En France, il y a Rouen, aux architectures riches et accumulées, avec sa cathédrale comme une oasis de pierre, qui produit Corneille et puis Flaubert, deux purs génies se donnant la main par-dessus les siècles.

»Ce sont les belles villes, sans doute, qui font les âmes belles»⁹⁷.

⁹⁴ G. Rodenbach, *Le Carillonneur*, op. cit., p. 142.

⁹⁵ Ivi, p. 147.

⁹⁶ Ivi, p. 163.

⁹⁷ Ivi, p. 164.

Dunque sono le belle città a fare le anime belle. È con questo chiasmo che si esprime al meglio la concezione poetica di Rodenbach. Goethe spiegherebbe Francoforte come Hoffmann Norimberga. Il genio di Corneille e Flaubert sarebbe dovuto a una città come Rouen, descritta da un'architettura ricca e dalle pietre meravigliose della sua cattedrale, le quali giustificerebbero la gloria perenne dei due scrittori francesi. Sembra evidente quindi che siamo lontani da una concezione letteraria che vede la città come sfondo per la vicenda narrata, o anche come un semplice tema letterario. Nel mondo di Rodenbach le città hanno un'anima con la quale i cittadini entrano in contatto, rendendosi più o meno permeabili a seconda della loro disposizione verso di essa.

Chi vorrebbe inserire la produzione di Rodenbach all'interno di una pura dialettica storico-politica tra cattolici-conservatori e socialisti-progressisti potrebbe trovare un piccolo riscontro nel passaggio seguente, che pure non ci sentiamo di identificare come uno dei passi determinanti dell'opera:

Même les récentes poussées socialistes ne le passionnèrent pas, car c'était à brève échéance le recommencement de la vaine querelle catholique et libérale, le ralliement des anciens partis qui n'auraient fait que changer de nom. Dès le moyen âge, il y avait eu, en Flandre, cette lutte entre l'esprit religieux et l'esprit laïc, leurs conflits pour la prépondérance par le dogme ou par la liberté ; et leur antagonisme s'était symbolisé dans l'air même par le Clocher et le Beffroi, la tour religieuse et la tour civile, celle où se conservait le Mystère dans l'hostie consacrée, celle où se gardaient les chartes et privilèges en un coffre bardé de fer – toutes deux rivales, montées à hauteur égale, jetant la même ombre sur la ville qui appartenait ainsi pour moitié à chacune. Et elles s'éterniseraient jusqu'à la mort du soleil, indéfectibles, autant que les deux idées qu'elles résumaient, avec leurs briques se superposant à l'infini comme les individus dans un peuple⁹⁸ !

L'*incipit* del passaggio è molto duro con le *querelles* che in quegli anni contrapponevano i due partiti principali del Belgio post-unitario. La lotta tra lo spirito laico e quello religioso trova espressione nelle due torri che caratterizzano ogni città delle Fiandre: il campanile e la torre del palazzo del comune (*Beffroi*). La città appartiene ad entrambe ed esse perdureranno nel tempo finché il sole splenderà, così come le idee che esse divulgano; per il narratore la *querelle* non avrà né vinti né vincitori, entrambe le posizioni concorrono da

⁹⁸ Ivi, p. 166.

sempre a creare lo spirito della città. Come si vede quindi la volontà di preservare lo spirito delle Fiandre non passa attraverso lo scontro politico, l'azione a cui si fa riferimento è un'azione civile, che trova spazio nelle assemblee cittadine.

Mentre l'avvocato Farazyn tenta di portare avanti il progetto e sollevare l'opinione pubblica, questa è ancora abbastanza sonnolenta:

Ville, belle d'être morte ! Voici qu'on voulait la faire rentrer de force dans la vie... [...] Avec sa belle faconde sonore, et parlant toujours la langue rude des ancêtres de Flandre, il évoquait à toute occasion cette Bruges commerçante et marchande qu'il allait refaire, dès le fonctionnement du canal, et les nouveaux bassins remplis de navires, les coffres brugeois remplis d'or. Le mirage n'était point pour déplaire, encore que la population fût somnolente, répugnât à tout effort ; elle écoutait ce tableau d'avenir comme un enfant entend une histoire, s'y distrait à peine, incline au sommeil⁹⁹.

Tuttavia lo scontro non tarda ad arrivare : i due poli contrapposti sono proprio rappresentati dall'avvocato e da Joris Borluut :

Leur inimitié s'envenima par cette affaire de Bruges-Port-de-Mer, pour laquelle Borluut tout de suite conçut une vive exaltation, s'indigna comme d'un sacrilège, comprenant bien que si le projet était voté et le nouveau port créé, ç'en était fait de la beauté de la ville : on abattrait des portes, des maisons précieuses, des quartiers antiques, on tracerait des avenues, des voies ferrées, toute la laideur du commerce et des affaires modernes.

Bruges allait donc se renier elle-même ?

[...] combien il était chimérique d'espérer le renouvellement d'une prospérité finie ; combien il était criminel pour un but incertain, de ruiner la beauté authentique de Bruges dont la gloire, dans le monde, commençait.

Il y avait, du reste, ici un argument personnel et qui les décida dans leur hostilité publique contre ce projet de Bruges-Port-de-Mer : leur antique local lui-même se trouvait menacé. D'après les plans déjà produits, les nouveaux bassins, terminant le canal de jonction, seraient creusés précisément dans cette banlieue-là, à la place où s'élèvent les si pittoresques remparts, les deux moulins qui donnent à ce coin un aspect de Hollande, le local de la Gilde couronné par sa tourelle en maçonnerie du XVI^e siècle. Ainsi disparaîtrait la glorieuse tourelle, svelte et rose dans l'air comme un corps de vierge, comme la

⁹⁹ Ivi, p. 167.

patronne qui veille sur eux depuis des siècles, et qui tomberait, assassinée par les pioches. Barbarie égale à celle des soldats massacrant Ursule et ses compagnes sur la châtse de l'Hôpital. Les briques séculaires aussi, tout éraflées. Allaient saigner par des plaies qui feraient mal à voir¹⁰⁰.

Le posizioni dunque si irrigidiscono, la volontà di riportare in vita il passato glorioso della città potrebbe costituirne la sua definitiva rovina. Per un fine incerto si causerebbe il deturpamento di una città la cui bellezza sta iniziando a conquistare il mondo. I lavori di ripristino del canale che porterebbe di nuovo il mare a bagnare Bruges non sono presentati come qualcosa di vago e lontano, ma si dice che già l'edificio storico che ospita la Gilda di cui Borluut è presidente, sia in pericolo.

La beauté de Bruges (dans laquelle il avait une part de collaborateurs), était aussi une œuvre d'art, qu'il s'agit d'imposer. Mais par tous les moyens ? De quelle manière vaincre une Foule ? Comment aller soi-même de l'un à l'autre, ouvrir de ses seules mains tous les yeux qui sont aveugles¹⁰¹ ?

La risoluzione definitiva di Borluut è quella di combattere contro lo scempio che sta per colpire la città, tuttavia la folla ha preso corpo, l'opinione pubblica si è formata e ciò costituisce un problema per l'anima solitaria di Borluut, poco avvezzo ad aver a che fare con la folla. Non gli resta che comunicare attraverso la sua arte: «Puis ce fut un hymne d'espérance ; le thème obstiné de la mélancolie de Bruges plana, déroula par-dessus les toits sa musique grise, tout accordée avec le ciel, l'eau et les pierres»¹⁰².

Tuttavia egli non si può sottrarre allo scontro diretto; attirato in un'assemblea popolare, è deciso a far entrare i cittadini in comunione con la sua Bruges :

Après avoir montré l'absurdité di projet, il évoqua, par contre, la gloire d'être une ville morte, un musée d'art, tout cela qui était la meilleure destinée de Bruges. Sa renommée, comme telle, s'établissait. Des artistes, des archéologues, des princes commençaient à affluer de partout. Quels justes mépris, et comme on rirait, dans le monde, de la savoir déchu d'un si haut rêve, et qu'elle avait renoncé à être une cité de l'idéal, c'est-à-dire

¹⁰⁰ Ivi, pp. 167-168.

¹⁰¹ Ivi, p. 169.

¹⁰² Ivi, p. 171.

quelque chose d'unique, pour se vouer à cette fréquente et mesquine ambition de devenir un port. Il mit en regard, sans nommer l'auteur, le projet de Bartholomeus, l'emploi plus utile des millions avec lesquels on pourrait acheter, rassembler, tous les Primitifs flamands qu'on ne verrait plus qu'à Bruges.

Et il conclut avec force :

- Bruges, ainsi, deviendrait un but de pèlerinage pour l'élite de l'humanité. On y arriverait, quelques jours de l'an, mais de partout alors, des bouts de l'univers, comme à un tombeau sacré, le tombeau de l'art ; et elle serait la Reine de la Mort ; tandis que, dans ses projets de commerce, elle s'avilit et ne sera bientôt plus que la Défroquée de la Douleur¹⁰³ !

Joris illustra un altro progetto per la città: il suo progetto di città museo, di un' esemplare città fiamminga che racchiuda in sé tutte le opere dei più illustri pittori e si preservi per diventare la regina della morte. La vita a cui Bruges aspira sarebbe soltanto uno specchietto per le allodole, in realtà è l'arte che può renderla regina e ne farebbe una meta di pellegrinaggio per tutta l'umanità. Tuttavia «La guerre continuerait, la guerre contre le Port-de-Mer, la guerre pour l'art et l'idéal, pour la beauté de la ville. Cette beauté de Bruges, encore inachevée, était son œuvre, sa fresque de pierre, qu'il avait à défendre...»¹⁰⁴.

La sua caparbieta non riesce a fermare poteri più forti di lui, la sua posizione resta minoritaria e sente che la città lo sta abbandonando:

Borluut sentit que tout son rêve était fini. Ç'en était fait de la beauté de Bruges, telle qu'il la conçut, une et harmonieuse. Chaque jour les dissonances s'accrurent, les profanations, les anachronismes, les vandalismes.

La ville abdiqua¹⁰⁵.

La trasformazione della città è narrata come se si narrasse di una malattia mortale contro la quale oramai ogni tentativo di lotta risulta vano, in quanto il cancro ha già intaccato i tessuti:

¹⁰³ Ivi, p. 174.

¹⁰⁴ Ivi, p. 180

¹⁰⁵ Ivi, p. 201.

En même temps, des monuments curieux disparurent dont les propriétaires entendaient tirer meilleur parti ; des quartiers pittoresques furent modifiés. La face d'une ville change si vite ! On démolit, on reconstruisit ; on combla des cours d'eau ; on installa des tramways. Ah ! cette horreur du bruit, des sifflets, de la vapeur et des hoquets, défigurant tout à coup la noblesse du silence !

Unanime profanation ! Sauvagerie utilitaire du temps moderne ! Sans doute que, ici aussi, on allait créer des rues droites, des communications abrégées. Surtout si le projet du port de mer aboutissait, ce serait pire. Déjà, après le plan soumis, il était avéré que la Porte d'Ostende disparaîtrait, logis et tour si décoratifs, fermoir savoureux de pierres antiques, qui bouclait la ceinture des remparts. Elle serait sacrifiée à l'alignement vers les nouveaux bassins.

Déjà, en 1862 et en 1863, on avait abattu ainsi la tour de Sainte-Catherine, puis celle de la Bouverie, survivantes des neuf tours qui, à l'origine, montaient la garde, annonçaient, dès le seuil, le règne de l'art. Maintenant c'était la fin. Et Borluut se disait :

- Elle agonise, la ville du passé, la ville que j'avais faite. Ses beaux murs vont tomber. Tout cela qui fut Elle, moi seul je le conserve et le porte en mon âme. D'Elle, il ne restera bientôt plus que moi ici-bas !

Borluut pleura sur la ville et sur lui-même¹⁰⁶.

Il giovane *carillonneur* deplora ogni intervento fatto sulla città colpevole di renderla uguale alle altre, di allontanare la nobiltà del silenzio in un'unanime profanazione. Non resta che piangerla mentre agonizza. Borluut sa di averla persa per sempre e che essa rivivrà soltanto nella sua anima. La vita non può più essere un elemento positivo se non vissuta in comunione con la città, ecco che la morte da semplice tema artistico si insinua in maniera prepotente nei pensieri di Borluut:

À s'isoler, à fuir sans cesse dans la tour, Borluut ne goûta plus que la mort.

Du haut du beffroi, la ville apparaissait plus morte, c'est-à-dire plus belle. Les passants s'effaçaient. Les bruits cessaient en route. La Grande Place s'allongeait, grise et nue. Les canaux reposaient ; leurs eaux n'allaient nulle part ; ils étaient veufs de tout bateau, inutiles aussi, et semblaient posthumes.

Au long des quais, les demeures étaient closes. On aurait dit que, dans chacune, il y avait un mort.

¹⁰⁶ lvi, p. 202.

Impression funéraire, unanime ! Borluut exultait. C'est ainsi qu'il voulut Bruges. Naguère il ne se voua à restaurer, éterniser toutes ses vieilles pierres, qu'avec la conscience et la joie de sculpter son tombeau¹⁰⁷.

Il tema della morte è ormai l'unico pensiero di Borluut; all'interno dell'alta torre del *Beffroi*, riesce a ritrovare la sua amata città. Soltanto il cielo può ancora preservare l'illusione dell'immutabilità dell'opera d'arte. La soluzione è quindi rendere quell'attimo eterno. È così che il *carillonneur* di Bruges decide di porre fine alla sua esistenza per rimanere per sempre in comunione con la sua Bruges.

1.1.3 *Musée de Béguines*

Nella produzione in prosa di Georges Rodenbach troviamo una raccolta di novelle che riguardano il mondo del Beghinaggio. Le beghine sono un ordine religioso, tipico delle Fiandre, che accoglie delle donne che prendono dei voti non permanenti. Esse si ritirano dal mondo per vivere nei conventi del beghinaggio, da cui comunque possono uscire e che possono lasciare definitivamente nel momento in cui lo ritengono necessario¹⁰⁸. Il prologo della raccolta, pubblicata nel 1894, ci introduce subito nel mondo delle Fiandre:

Les Béguinages s'éveillent au seuil de l'aube, matineux, émergeant de la brume du Nord qui se désagrège, s'évapore en encens pâle. Blancs et roses, ils s'angélistent, parmi les villes à beffroi des Flandres âgées. Chacun d'eux y forme un quartier autonome, aux confins de la banlieue, où les maisons se débandent, où les canaux s'isolent entre des talus, dénudés de tous reflets...

Hameau du moyen-âge ! Jardin de vierges ! Enclos gothique qu'on dirait survécu à Memling ou à Quentin Metzys, avec ses toits de tuiles fanées, couleur de vieilles voiles, ses pignons en forme de mitres, sa pelouse rectiligne, et ce ciel flamand, pardessus, qui a toujours l'air d'un ciel de tableau¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Ivi, p. 205.

¹⁰⁸ Cfr. Richard Bales, *Introduction*, in *Le Voile et Le Mirage*, University of Exeter Press, Exeter 1999, p. VIII, nota 11.

¹⁰⁹ G. Rodenbach, *Musée de Béguines* (Charpentier-Fasquelle, Paris 1894), Séguier, Paris 1997, p. 21.

Riconosciamo fin da subito però che questa descrizione, non solo ci introduce nelle Fiandre, ma ancor di più nel mondo delle città morte di Rodenbach¹¹⁰; infatti i riferimenti più importanti sono quelli alle nebbie del nord, ai *Beffrois* e soprattutto al cielo fiammingo che ha l'aria di essere dipinto. Il richiamo all'opera d'arte che deve necessariamente fare da supporto alla realtà è stato già più volte da noi rimarcato nella produzione romanzesca e si mette assolutamente in linea nei confronti della corrente decadente e simbolista a cui il nostro autore appartiene.

Le tematiche ricorrenti della produzione di Rodenbach si possono rintracciare anche nella novella *Dentelle de Bruges*, in cui si fa riferimento alla similitudine tra le beghine e i cigni: «...et quelques Béguines circulant ça et là, dans l'envol calme de leurs cornettes, sœurs des cygnes des longs canaux, déplaçant à peine un peu de silence, comme eux-mêmes, en nageant, déplacent à peine un peu d'eau»¹¹¹. La similitudine ricorre spesso ed è determinata dall'associazione del colore bianco, che già ne *Le Carillonneur* identificava le beghine e i cigni, mentre il nero era dato dalle campane e dai preti. L'unione di questi colori produceva il grigio della città, tema, vedremo, piuttosto ricorrente. Così come è ricorrente l'indirizzo di «quai du Rosaire», già domicilio di Hugues Viane, protagonista di *Bruges-la-Morte*; qui luogo deputato ad assistere alla processione, peraltro presente anche nel romanzo del 1892:

A quelque temps de là échet la fête de l'Assomption. Ce jour-là, une procession se déroule dans les rues de Bruges, à l'issue du Salut de l'après-midi.

La béguine, pour bien voir le défilé, s'était portée au quai du Rosaire, à l'angle du point où s'érige un reposoir. Là, la procession s'arrêta un moment, toute blanche : robes de tulle, mousseline des congréganistes, cornettes des religieuses, surplis des prêtres, lis et cierges portés en main qui se juxtaposaient dans l'éloignement comme une moisson blanche ; tandis que, blanc aussi, accouraient dans le canal des deux côtés du pont, les chastes cygnes processionnant à leur tour...

Minute d'éternité : le cliquetis d'argent des encensoirs ; le chant d'un harmonium à la petite musique grêle, de la couleur de l'ivoire de son clavier, et la chute des sons de cloches qui, parmi les herbes coupées, les bouquets émiétés jonchant les rues, venaient écraser sur le pavé leurs vastes fleurs de fer¹¹².

¹¹⁰ Cfr. Jeannine Paque, *Musée de béguines, musée de l'homme ?*, in Jean-Pierre Bertrand, *op. cit.*, pp. 85-87.

¹¹¹ Georges Rodenbach, *Musée de Béguines*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹² *Ivi*, pp. 36-37.

L'ultima frase del passaggio precedente ripropone il tema del suono delle campane come se fossero dei fiori di ferro. La materialità del suono, che sappiamo essere in grado di far entrare in comunione le persone con l'anima della città, ci viene quindi evocata attraverso i fiori, simbolo d'amore e di morte, temi anch'essi costantemente presenti. In *Agonie de Béguinage* leggiamo:

La vieille Sœur Barbara était Grande Dame du Béguinage de Bruges, titre qui équivaut à celui de Supérieure des Béguines.

[...]

Il semblait que la ville âgée, cette Bruges séculaire et morose en son déclin, eût exercé là sa propagation de silence. Comment un communauté vivante au bord d'une ville qui se meurt ? C'est vouloir conserver des fleurs dans une chambre de malade. Au contraire, la vieillesse est contagieuse, la vieillesse d'une ville surtout, la plainte rouillée de ses girouettes, l'écho des pas raréfiés sur le pavé sonore, ses cloches qu'on entend¹¹³...

Alla vecchiaia di Sœur Barbara fa da contraltare la vecchiaia della città, una vecchiaia contagiosa di una città che sta per morire. La vecchiaia della città è dichiarata fin dal prologo, in cui si legge di «Flandres âgées», tematica legata alla morte di questa Bruges in cui si diffonde il silenzio.

1.1.4 Rouet des Brumes

Le *Rouet des Brumes* è una raccolta di novelle pubblicata postuma nel 1900 da Ollendorff. Si tratta di novelle anche molto distanti tra loro che solo in parte mettono in luce il ruolo della città così come lo abbiamo evidenziato. Ne *L'Ami des miroirs*, *Couple du Soir*, *L'Orgueil*, *Buit bénit* (ambientato in un beghinaggio) e *L'Amour des yeux*, benché si possa rintracciare un'ambientazione in una città fiamminga, non siamo in presenza di quella tematica forte di corrispondenze tra città e animo umano a cui abbiamo assistito in precedenza. Una riflessione a parte meritano novelle come *Presque un conte de fées* e *Suggestion*. Nella prima ci viene presentata l'anomalia di una città senza acqua:

¹¹³ Ivi, 111-112.

La Muse s'enfuit de la ville hostile, la ville sans âmes et sans fleuve, où ses beaux cygnes avaient pensé mourir. Elle dépassa les banlieues, atteignit les premiers champs, où sont des maisons de campagne, des châteaux blancs. Elle recommença à se sentir mieux d'accord avec le décor¹¹⁴.

Ma l'anomalia viene svelata nel finale della novella costruita, anche a dire dello stesso autore, come una fiaba:

Toujours il se trouve dans la ville un pur poète qui se met à m'aimer d'un amour assez pur et désintéressé pour que le prodige se renouvelle, que le linge soit changé en eau, et pour qu'ainsi mes cygnes ne meurent pas, que leur race dure et que la Poésie soit immortelle¹¹⁵ !

Lo scioglimento finale svela una serie di corrispondenze inaspettate: l'acqua mancante che lascia la città senza un'anima, ricompare quando il poeta incontra la sua musa. Pare dunque che l'anima della città siano i versi del poeta.

Suggestion invece presenta una città ostile, in mano al progresso. Questo determina senz'altro una visione negativa della città stessa. Il passaggio di un treno può indurre un uomo a commettere un omicidio, il colore rosso della locomotiva sembrerebbe aver indotto il protagonista della novella ad uccidere sua moglie.

Benché mostrino la città sotto un aspetto peculiare, le novelle precedentemente citate non parrebbero comunque appartenere alla produzione canonica di Rodenbach, come invece appaiono le novelle *La Ville*, *Cortège* e *Au Collège*.

La Ville potrebbe essere senza alcuna forzatura una sorta di antefatto di *Bruges-la-Morte*:

Ils étaient arrivés depuis quelques jours dans la ville morte. [...]

Ils avaient choisi une ville morte, mise à la mode par des livres et des enthousiasmes de voyageurs, tout là-bas, au Nord, dans les brumes¹¹⁶.

¹¹⁴ G. Rodenbach, *Le Rouet des Brumes* (Ollendorff, 1900), Séguier, Paris 1997, p. 37.

¹¹⁵ Ivi, p. 41.

¹¹⁶ Ivi, p. 43.

Fin dal principio la città è la «ville morte». Non v'è alcun dubbio che si parli di Bruges; viene inoltre da chiedersi se i libri che l'avrebbero resa celebre non siano un riferimento velato alla sua produzione. Certo altri parallelismi con il romanzo non mancano:

Comme tout était différent ici : les passants, les maisons, la couleur de l'air, le ciel au-dessus des toits, un ciel bas, très rapproché aux nuages modelés, et qui avait l'air d'un ciel de tableau. Décor unique, finesse de l'atmosphère aux gris d'argent, patine des siècles sur les vieux murs – toute une merveille changeante pour des yeux de peintre. Lui s'était dit qu'il travaillerait là, dans la retraite, à transposer ces paysages de ville, incomparables. Matière vierge. Et quelle gloire à être le peintre de tout cela !...

Les amants s'étaient installés dans une vieille hôtellerie, sur la Grand'Place, vis-à-vis du Beffroi. Ils l'avaient choisie à cause de son ancienneté, du pignon aux fins escaliers bordant la façade en briques roses rejointoyées par du plâtre aux frais galons blancs. Et puis ils avaient lu que le grand Michelet, voyageant, y était descendu, il y a soixante ans. Celui qui écrivait sur l'Amour et la Femme des pages pleines d'éclairs et de caresses y serait là, invisible, dans l'air des miroirs, comme une présence souriante, un bon patron... [...]

Ils prirent conscience de la ville. Ce fut un grave enivrement... [...]

Ils allaient, au long des quais où songe une eau inanimée. Ils se regardaient parfois, du haut des ponts, dans cette eau des canaux. Eau vide, où il n'y avait qu'eux deux¹¹⁷...

Dalla descrizione della città notiamo ancora una volta l'espressione «ciel de tableau», già riscontrata altrove. Fra l'altro l'artista si propone con le sue opere di rendere eterna la città. Anche qui la compenetrazione tra arte e città è profonda, come anche la compenetrazione tra città e morte, che si svela drammaticamente alla coppia.

On aurait dit de la ville qu'elle était le musée de la Mort. Lui croyait chaque jour se mettre au travail. Mais à quoi bon faire œuvre de vie, créer, dans ce silence où tout se décompose ? il avait admiré avec une émotion extasiée, les tableaux des primitifs conservés là : triptyques d'Annonciation et de Crucifiement, châsses aux médaillons fins comme des miniatures, portraits des donateurs agenouillés sur les volets – chefs-d'œuvre définitifs des vieux peintres dont les doigts touchèrent à Dieu, comme des prêtres ! Ils avaient peint – comme on prie.

¹¹⁷ Ivi, p. 44.

Qu'essayer après eux¹¹⁸?

La città è il museo della morte, e l'arte contenuta in essa è l'espressione di questa natura che presenta i tratti mistici di una città devota. Che fare dopo l'arte dei primitivi? Come può l'arte prefiggersi di riportare in vita la città? La coppia non può entrare in comunione con essa perché il loro sentimento d'amore è legato alla vita.

Même durant les nuits, leurs nuits ponctuées d'infinissables baisers, ils s'éneraient parfois du carillon qui, du haut du Beffroi, en face d'eux, recommençait tous les quarts d'heure à sonner. Tintement lent et vague, qui semblait venir de si loin ; du fond de l'enfance et du fond des âges... C'était comme la chute d'un bouquet mort, un automne de sons s'effeuillant sur la ville... [...] Est-ce que la ville religieuse en voulait à leur amour ? Et de trop vivre, en ces heures pâmées, provoquaient-ils la mort donc c'est ici l'empire ? [...]

Tout mourait sans cesse dans la ville morte¹¹⁹.

La città non è adatta agli amanti che si amano, la coppia avverte come se fosse un rimprovero il suono del *carillon* dall'alto della torre del *Beffroi*. Dove tutto muore non ci può essere spazio per la vita, se questa non accetta di essere contaminata dal sentimento di morte. Il progetto artistico del giovane pittore si sgretola nell'impossibilità di rendere la morte e di confrontarsi con i grandi artisti del passato, ma anche il progetto d'amore non può reggere il rapporto con la città:

- Ne mens pas ! Tu ne m'aimes plus. Et tu veux partir, dit l'amante 'une voie résignée, qu'aucune irritation intérieure ne fonçait, triste seulement, comme on l'est de l'irrémediable.

L'amant n'essaya pas de nier :

- Oui ! C'est la faute de la ville !

La femme acquiesça, pâle et morne :

- Ce n'est pas de notre faute. La Mort ici fut plus forte que l'Amour.

Et ils demeurèrent dans un long silence, songeant à la ville morte, à leur passion morte, à eux-mêmes qui se faisaient l'effet de s'être suicidés ensemble au paroxysme de leur

¹¹⁸ Ivi, p. 45.

¹¹⁹ Ivi, p. 46.

amour, et de devoir maintenant, ressuscités comme Lazare, recommencer à vivre, -
chacun de son côté¹²⁰ !

L'epilogo della vicenda segna la sconfitta della coppia di fronte alla città. Il sentimento che prevale è quello della rassegnazione nei confronti di un destino ineluttabile. Non c'è nessuna colpa che possa essere attribuita loro: « La mort ici fut plus forte que l'Amour»; è questa la spiegazione ultima della fine del loro amore. Così come *La Ville*, anche *Cortège* presenta le caratteristiche peculiari della visione della città da parte di Rodenbach. Il colore grigio domina su tutti:

Quelle lumière brusque dans sa vie grise, sa petite vie d'orpheline, toujours seule avec son aïeule qui l'éleva, dans sa maisonnette à pignon, proche de la cathédrale ! La maisonnette aussi était grise d'avoir toujours sur elle toute l'ombre de la tour¹²¹.

L'ombra della torre, espressione più volte riscontrata nelle opere di Rodenbach, serve sempre a richiamare un profondo senso di responsabilità in chi ne subisce l'influenza. La stessa funzione può essere attribuita al suono delle campane della città, che in questa novella, smettono ad un certo punto far sentire la loro voce agli abitanti:

Pourtant, le clocher ne pouvait pas rester muet désormais. La cloche sonnait l'heure et les événements multiples. La ville prenait par elle conscience du temps, conscience d'elle-même. La ville écoutait des pulsations de l'heure dans les rouages de la tour comme celles de son propre cœur... Quand la cloche ne sonna plus, ce fut tous les jours suivants, comme si le cœur de la ville s'était arrêté. La ville s'apparut morte¹²².

L'assenza della scansione temporale data dal suono delle campane provoca la morte della città. Siamo anche qui in presenza di una città che prende sembianze umane per permettere al narratore una fredda analisi clinica sul suo stato di salute.

¹²⁰ Ivi, p. 49.

¹²¹ Ivi, p. 59.

¹²² Ivi, p. 60.

La morte della città è un elemento determinante anche della novella *Au Collège*, che sembra riprendere, in prosa, la stessa atmosfera della poesia intitolata *Promenade*, compresa in *La Jeunesse Blanche*¹²³.

Mais, en province, là-bas, les grands collèges religieux, si moroses et si gris !
Le mien était clos comme un séminaire. Et, tout autour, la ville morte s'affligeait dans
le concert en larmes de ses cloches¹²⁴.

La città grigia e morta in cui studiano i ragazzi del severo collegio di provincia, condiziona la loro formazione, a tal punto che anche l'amore compare loro soltanto sottoforma di mortifero presagio. La conclusione a cui il narratore, memore in prima persona dei trascorsi ricordi adolescenziali, giunge è che l'amore ha le sembianze della morte:

Collège trop religieux ! Et, tout autour, une ville trop morte ! À force d'avoir peur de la mort, tout se transposait, prit un sens funéraire, même l'Amour qui s'en vint vers nous avec la ressemblance d'Elvire morte...

À tel point que, dans ce temps-là – pauvres enfants que nous fûmes ! –, même quand le bourdon du beffroi s'entendait, que ses sons vastes tombaient, il nous semblait que c'était pour combler le silence – à la façon des pelletées qui comblent une fosse¹²⁵.

L'Elvire di Lamartine rappresenta nei ragazzi l'ideale dell'amore legato alla morte, presente sempre al suono della campana che colma il silenzio come se si riempisse una fossa. Sappiamo bene d'altronde, che soltanto una concezione amorosa di questo tipo può trovare spazio nella città di Rodenbach.

Un'attenzione particolare meritano due novelle inserite in appendice alla raccolta *Le Rouet des Brumes* nell'edizione che qui consideriamo, ma che non fanno parte della raccolta fin dalla sua prima edizione. La novella intitolata *La Vie d'un portrait* è apparsa ne "La Nouvelle Revue Française" nel 1900 (numero maggio-giugno) ed è stata poi ripresa nell'edizione Flammarion de *Le Rouet des Brumes* del 1914. La novella intitolata *L'Heure*, invece sarebbe il primo racconto pubblicato da Rodenbach, sarebbe apparso ne

¹²³ Id. *La Jeunesse Blanche* (Lemerre, Paris 1886) in *Oeuvres I*, op. cit., pp. 28-29.

¹²⁴ Id., *Le Rouet des Brumes*, op. cit., p. 129.

¹²⁵ Ivi, p. 135.

“L’Illustration” nel 1894. Dopo di allora non è mai stato ripubblicato dall’autore, forse perché la novella ha costituito materiale di lavoro per il romanzo *Le Carillonneur*¹²⁶.

La Vie d’un portrait riporta il lettore nel mondo del beghinaggio di Bruges. È interessante l’espressione del narratore all’inizio del racconto quando leggiamo : «ma Bruges d’enfance»¹²⁷. Questa espressione riporta immediatamente alla mente del lettore l’universo spaziale di Rodenbach, identificando in maniera inconfutabile lo spazio che caratterizzerà il racconto. Dall’analisi delle descrizioni riferite alla città, possiamo affermare che la tematica dominante è l’immutabilità nel tempo e nello spazio: «Elle était née à la fin du siècle dernier, dans cette même ville de Bruges, où les familles demeurent, comme les fleuves restent fidèles à leurs rives...»¹²⁸. L’immagine dei fiumi fedeli alle loro rive dà il senso dell’immobilità di una città non più in vita, come abbiamo già così tanto di frequente notato. Ma ancora leggiamo:

Les années s’écoulèrent, monotones, dans cette mélancolique Bruges. [...]

Ainsi tel vieux canal, au long d’un quai de la ville, demeure inégayé, taciturne ; et les jeunes peupliers croissant de chaque côté sur ses bords ne le désaffligent pas !

Vie uniforme et plane aussi, comme celle du canal, où descendent des soirs toujours pareils¹²⁹ !

L’immobilità della città si riflette nell’immutabilità delle sue sere, dunque in quella della vita dei suoi abitanti. L’epilogo della novella ci mostra anche la vita della protagonista tenuta in sospenso, immobile, proprio come se fosse in realtà non la sua vita ma l’immagine contenuta nel suo ritratto.

L’Heure è una novella che probabilmente Rodenbach ha poi sfruttato a pieno per la caratterizzazione dei personaggi del suo secondo romanzo. Qui il protagonista è un uomo solo che inizia a dedicarsi alla collezione di orologi. Possiamo senz’altro riconoscere in lui il vecchio antiquario Van Hulle; ossessionato, come il protagonista de *L’Heure*, dal far suonare tutti i suoi orologi all’unisono. Se questo succederà nel romanzo proprio nel momento della morte dell’antiquario, qui sarà il momento della morte della donna amata a provocare il

¹²⁶ Ivi, Postfazione di Alain Chevrier, p. 270.

¹²⁷ Ivi, p. 185.

¹²⁸ Ivi, p. 186.

¹²⁹ Ivi, pp. 195-196.

suono degli orologi. La donna, peraltro, reca già i tratti deboli e delicati delle donne del nord, che ritroveremo in Godelieve; le due sono peraltro accomunate dallo stesso nome. Tuttavia la malinconia del protagonista della novella si avvicina forse maggiormente a quella di Hugues Viane, protagonista di *Bruges-la-morte*:

Et il se sentait seul ; en proie aux lenteurs, aux tristesses de l'heure. Surtout en ce morne crépuscule du Nord, en cette fin d'automne des quais de Bruges (il habitait au quai du Rosaire) dont la mélancolie contagieuse entrainait par les vitres, se posait sur les meubles en tons livides, affligeait les miroirs d'au adieu de lumière...¹³⁰

Notiamo anche che i due personaggi condividono lo stesso indirizzo: «quai du Rosaire». Indirizzo presente anche altrove nella produzione di Rodenbach. Anche qui Bruges è una città morta e immobile: « On aurait dit que son cœur dormait, influencé par la ville morte, l'eau sans but, les quais vides, le silence, toute cette Bruges mystique et qui ne tend qu'au ciel»¹³¹.

La presenza spaziale si accosta maggiormente a quella del romanzo del 1892, anche se i personaggi saranno poi sviluppati senz'altro nel romanzo del 1897, in cui la città non si mostrerà però, come abbiamo visto, caratterizzata dall'assoluta immobilità.

1.1.5 *La Jeunesse Blanche*

La Jeunesse Blanche, raccolta in versi del 1886, è dedicata ai ricordi dello scrittore che riguardano la sua infanzia e giovinezza trascorsi nelle Fiandre, tra Gand e Bruges¹³². Come è facile immaginare, nella raccolta si possono trovare i temi da cui poi si è sviluppata tutta la produzione artistica del giovane belga. Si deve ricordare, però, che questa raccolta non è la prima in assoluto di Rodenbach; egli aveva già scritto delle piccole raccolte in versi che tuttavia molti critici non considerano come opere mature, anche perché rinnegate dallo stesso autore che non le ha inserite nella prima edizione delle sue opere complete. Critici come Paul Gorceix, uno dei massimi studiosi di Georges Rodenbach, tendono a concepire l'opera

¹³⁰ Ivi, p. 206.

¹³¹ Ivi, p. 216.

¹³² Secondo Anny Bodson-Thomas, *op. cit.*, la città presente in questa raccolta è senz'altro la sola Gand, in cui lo scrittore studiò.

poetica di Rodenbach a partire da *La Jeunesse Blanche*. Altri critici, come Elisabetta Sibilio, rivendicano il diritto delle opere precedenti ad entrare nel canone delle opere rodenbachiane¹³³.

La prima poesia delle *Choses d'enfance*, titolo della prima sezione della raccolta, è la «Ville du Passé»:

[...]

Là-bas, comme une ville aux vitres allumées,
Tout le Passé s'étend sous le grand ciel blafard
Et la tristesse bleue et lente des fumés
Ressemble à des ruisseaux coulant dans le brouillard

[...]

La ville du Passé s'efface ainsi qu'un rêve
Sous la brume qui tremble en d'indivisibles doigts,
Mais un faisceau confus de Souvenir s'élève
Par delà le sommeil des pignons et des toits :

Campaniles ! Clochers des choses de l'enfance,
Dômes de la jeunesse où l'Idéal s'endort,
Beffrois, triomphateurs de la nuit qui s'avance
Avec les boucliers de leurs grands cadrans d'or,¹³⁴ ...

L'analisi di questa poesia mette già in evidenza quelli che saranno i nuclei tematici delle opere in prosa di Rodenbach; «la brume», «le Souvenir», «pignons et les toits», «Campaniles», «les clochers des choses d'enfance»¹³⁵, «Beffrois, triomphateurs de la nuit» e

¹³³ Cfr. Elisabetta Sibilio, *Città morte nella poesia di Georges Rodenbach*, in Gianfranco Rubino, Gabriella Violato (eds.), *Itinerari Urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, Bulzoni Editore, Roma 2005, pp. 147-168.

¹³⁴ Georges Rodenbach, *La Jeunesse Blanche*, op. cit., pp. 9-10.

¹³⁵ «È a questa malinconia infantile che Rodenbach deve l'unità del suo genio poetico. È da lettori pensare che la poesia malinconica è monotona. Ma se la *rêverie* ci rende sensibili alle sfumature dimenticate, i poemi di Rodenbach ci riinsegnano a fantasticare dolcemente, a fantasticare fedelmente. *Rêverie* sull'infanzia: nostalgia della fedeltà!» Gaston Bachelard, *La poetica della Rêverie (La poétique de la Rêverie)*, PUF, Paris 1960), Dedalo, Bari 1972, p. 140.

«cadrans d'or». Nella poesia *Promenade* si legge di sere in cui si sentono morire i *carillons*¹³⁶.

Alla sezione intitolata *Premier Amour* vengono dedicati, e perciò associati all'amore, i versi sull'acqua: fra i diversi elementi troviamo les «rivières», les «villes proches», l'«adieu de cloches», les «ruisseaux», «la mère Flandre» e leggiamo anche:

Les chants du carillon, tombant du Beffroi fier,
S'effeuillaient dans le vent comme des fleurs de fer¹³⁷ !

Il suono del *carillon* proveniente dall'alto del *Beffroi*, che si diffonde nel vento come dei fiori di ferro, è una similitudine già riscontrata più volte, fra le quali vi è quella, in posizione iniziale, de *Le Carillonneur*.

Il quadro completo dell'universo artistico di Rodenbach si acquisisce con la sezione dedicata alle *Soirs de Province*. In essa sono contenuti dei riferimenti alla «solitude», alla «ville qui meurt», e al Beghinaggio, leggiamo infatti:

Béguinage Flamand

I.

Au loin, le Béguinage avec ses clochers noirs,
Avec son rouge enclos, se toits d'ardoises bleues
Reflétant tout le ciel comme de grands miroirs,
S'étend dans la verdure et la paix des banlieues¹³⁸.

Proseguendo l'analisi troviamo nella medesima sezione i «vieux quais», le «façades en relief» messe in relazione ai «fleurs de pierre», i «quais dormants», le «dimanches» in cui «la ville dort dans des silences lourds», la «ville au cercueil» e le «processions blanches»¹³⁹.

Affermando che l'intera produzione narrativa di Rodenbach ha le sue radici e trova già tutti i suoi elementi costitutivi in questi versi, non si vuole certo ridurre la produzione poetica, che è antecedente a quella in prosa, a mero materiale funzionale ad essa. Essa ha una valenza letteraria di certo confermata anche dalla fortuna maggiore che hanno avuto i versi di

¹³⁶ Georges Rodenbach, *La Jeunesse...op. cit.*, p. 28.

¹³⁷ Ivi, p. 54.

¹³⁸ Ivi, p. 69.

¹³⁹ Ivi, pp. 73-88.

Rodenbach presso la critica rispetto alla sua produzione in prosa. Di certo possiamo già affermare che nell'intera produzione rodenbachiana, esistono richiami continui fra un'opera e l'altra. Si ha quasi la sensazione che il mondo fittizio creato da Rodenbach si regga proprio sulla coerenza mantenuta in ogni sua opera. Patrick Laude sostiene che «l'œuvre de Rodenbach constitue un tout foncièrement limité, répétitif, un monde clos à l'intérieur duquel se développent les multiples variations des mêmes images et des mêmes thèmes»¹⁴⁰. Queste affermazioni si ritengono già fortemente supportate dal materiale analizzato, ma sarà nostra premura rinforzarle attraverso l'analisi della produzione poetica successiva.

1.1.6 *Vers d'Amour*

La raccolta dedicata all'amore è contemporanea a *La Jeunesse Blanche*. L'atmosfera descritta in questi versi non è gioiosa e positiva, ma assolutamente scura e mortifera, com'è normale nel mondo di Rodenbach:

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 son orgueil ancien
Quand vous avez relui, faits d'amour et de flamme,
Soleil roux, toison d'or, drapeau vénitien¹⁴¹! ...

La malinconia pervade ogni verso e utilizza l'ambiente cittadino come elemento d'espressione privilegiato di tale sentimento. Qui gli aggettivi e le caratteristiche che

¹⁴⁰ Patrick Laude, *Les décors du Silence*, Éd. Labor, Bruxelles 1990, pp. 7-8.

¹⁴¹ Georges Rodenbach, *Vers d'Amour* in *Œuvres I, op. cit.*, pp. 142-143.

normalmente vengono attribuite a Bruges, sono invece riferite a Venezia, altra città morta, nell'immaginario narrativo del nostro Rodenbach. Anche la città di Venezia viene descritta come una città in declino, in cui la sera lentamente diviene eterna e la voce di un passato glorioso si spegne, lasciando spazio al silenzio. Un altro elemento caratterizzante della città di Rodenbach è l'acqua, quella calma e tranquilla dei canali scuri che attraversano le vie antiche; per questo motivo e per il suo passato Venezia potrebbe rappresentare in Rodenbach la città del sogno, così come la sua Bruges, tanto che nei versi in questione si fa riferimento alla città come alla «cité de mon âme».

Ancora l'acqua è la protagonista della poesia seguente:

[...]

La rivière noire ainsi qu'un remords
Dans un vieux quartier au bout d'une rue
Nous était un soir soudain apparue,
Et cette eau semblait recouvrir des morts.

*

* *

Or en te voyant beaucoup moins aimante
Ta parole m'a, soudain, évoqué
La sombre rivière et le sombre quai
Dont le souvenir douloureux me hante.

Ta voix se traînait pareille au canal¹⁴² ; ...

Il fiume nero è paragonato a un rimorso, ma l'immagine si fa subito più forte quando leggiamo che l'acqua sembra coprire dei morti. L'universo entro il quale opera il giovane Rodenbach si pone all'interno della corrente simbolista in cui le corrispondenze intrecciano in maniera profonda la tessitura del verso, di cui la città costituisce il punto centrale della trama.

¹⁴² Ivi, pp. 149-150.

1.1.7 *Le livre de Jésus*

La tematica della città è presente anche nella raccolta scritta tra il 1887 e il 1888 intitolata *Le livre de Jésus*. Rodenbach immagina in questo componimento che Gesù torni sulla terra e incontri i suoi fedeli. È evidente che è in una città della Fiandre che Gesù arriva:

Or Jésus arriva le soir dans la banlieue...
La ville tout au loin en une vapeur bleue,
Des toits rouges, là-bas, et des tours, tout là-bas !
[...]
Son cœur se contractait en lui comme un champ noir
Pour avoir entendu le sourd éveil des cloches
Qui toute effeuillaient, du haut des clochers proches,
Comme des fleurs de bronze et des lys morts en lui¹⁴³ ! ...

La città racchiusa in un vapore blu con il suono sordo delle campane, paragonate, come già in altre opere, a dei fiori di bronzo, non lasciano spazio a nessun dubbio. La figura stessa di Gesù sarà permeata dalla malinconia cittadina¹⁴⁴. Il tema principale è quello del silenzio e del sonno:

[...]
Au loin c'était d'abord un quartier misérable
Doucement endormi comme un coin de province¹⁴⁵ ...

Il quartiere miserabile di cui scrive Rodenbach è probabilmente quello degli operai che si trova nella periferia, dalla quale Gesù giunge in città. Tutto è addormentato con in un angolo di provincia, quasi come se si giungesse ad una città incantata e immobile nel tempo. Anche quando Gesù va alla ricerca di una chiesa in cui possa incontrare i suoi fedeli, attraversa: « un quartier dormant »¹⁴⁶. Dai quartieri addormentati si arriva presto a considerare l'intera provincia come morta:

¹⁴³ Id., *Le Livre de Jésus* in *Œuvres I*, op. cit., pp. 153-154.

¹⁴⁴ Ivi, p. 155.

¹⁴⁵ Ivi, p. 156.

¹⁴⁶ Ivi, p. 159.

Jésus dans la douceur calme du soir clément
Parmi les visions qu'un peu de lune apporte
Crut voir en songe, au fond d'une province morte,
Des paysages d'eau qui tremblaient sous le vent.

C'était comme une ville aux quais tendus de moires
Où les pignons, le long des canaux miroitants,
Se reflétaient, tels qu'un convoi de pénitents
En route par la nuit sous des cagoules noires.
[...]
Et le cortège allait en s'appuyant aux rampes
Dans le chemin des grands canaux silencieux¹⁴⁷. ...

La città, facilmente riconoscibile, è quella dai canali tranquilli, le cui acque riflettono i tetti delle abitazioni come se fossero un lungo corteo di penitenti. L'aspetto mortifero della religione ci viene rappresentato attraverso l'accostamento dell'acqua, già intesa come luogo di morte, e i penitenti, espressione di una religione severa d'altri tempi. Nella poesia successiva a questa leggiamo di «eaux mortuaires» i cui canali Gesù costeggia per abbandonare la città e andare verso i mulini, le cui pale ricordano la croce, come se fosse un rinnovato Golgota:

Or Jésus est sorti ce jour-là de la ville.
Il est morne, il est las ; il veut être tranquille
Et seul à s'en aller par la campagne voir
Le soleil s'affaisser dans le tombeau du soir.
Le long des quais dormants, ô Jésus, où tu erres,
Une plainte frémit dans les eaux mortuaires
Tandis qu'il marche et asse à travers les faubourgs.
[...]
Des moulins agrandis dont les ailes funèbres,
Dont les bras reposés, immobiles et droits,
S'allongeaient et formaient comme de grandes croix¹⁴⁸. ...

¹⁴⁷ Ivi, pp. 169-170.

¹⁴⁸ Ivi, pp. 171, 173.

1.1.8 *Le Règne du Silence*

La raccolta *Le Règne du Silence* scritta nel 1891, ha ancora una volta come punto di riferimento le città delle Fiandre. Potremmo pensare che Rodenbach si riferisca sempre a Bruges, ma in fondo la città di cui parla è un concetto più generale, che riguarda tutta la sua terra. Una delle sezioni in cui è divisa l'opera è intitolata *Le cœur de l'eau*. Si parla dell'acqua come se essa possedesse un'anima:

Tel canal solitaire, ayant renoncé,
Qui rêve au long d'un quai, dans une ville morte,
Où le vent faible à son isolement n'apporte
Qu'un bruit de girouette en son cristal foncé,
S'exalte d'être seul, ô bonne solitude !
[...]
Ainsi le long du quai rêve le vieux canal
Où les choses se font l'effet d'être posthumes
Parmi cet au-delà de silence et d'oubli...
Mais tout revit quand même en son calme sans pli.
Or s'il reflète ainsi la fumée et les cloches
C'est pour s'être guéri de l'inutile émoi ;
Aussi le canal dit : «Ah ! vivez comme moi !...»
Et son eau pacifique est pleine de reproches¹⁴⁹.

Assistiamo dunque all'antropomorfizzazione degli elementi che costituiscono la sua città: un procedimento che rappresenta una vera e propria costante all'interno della sua produzione. Il canale è presentato come un'anima solitaria, in una città morta, in cui il vento è il suo unico compagno. La solitudine è il tema centrale della poesia; si tratta tuttavia di un sentimento visto in maniera assolutamente positiva, secondo la concezione dei sentimenti più volte rovesciati da Rodenbach. La solitudine del canale è portatrice di silenzio e di oblio, ma è questa calma a decretarne la sopravvivenza.

La sezione che ha per titolo *Paysages de Ville* è sicuramente interessante nell'analisi della tematica così fondamentale nell'opera di Rodenbach: la coerenza narrativa nel trattare il tema della città si riscontra da subito proprio nel titolo di questa sezione; si parla infatti di

¹⁴⁹ Id., *Le Règne du Silence* (Charpentier, Paris 1891), Le Cri, Bruxelles 1994, pp. 40-41.

«paysages» al plurale, ma il complemento di specificazione «de ville» lo ritroviamo al singolare. Non si vuole evocare quindi una molteplicità di forme ma un concetto di città unico, che Rodenbach ha bene in mente e che si manifesta, come abbiamo già avuto modo di notare, in ogni sua opera.

La prima poesia della sezione ci presenta il tema della vecchiaia di una città che sta per morire:

[...]
Ébranle la longueur des anciennes maisons
Dont le front se lézarde en rides de vieillesse.
Sombres murs avancés en âge ! vieux logis
[...]
Branlant de souvenirs et perclus de tristesse,
[...]
Car tout s'en va ! tout meurt ! les pierres sont fanées ;
Les bouquets de sculpture, en débris lents, vont choir,
Comme déguirlandés du tombeau des Années
Tant leur effeuillement dans l'air sonore est noir¹⁵⁰. ...

Anche qui le cose hanno, per Rodenbach, una loro vita. Come ne *Le Carillonneur*, ma anche in altre opere, le facciate delle case sono come dei visi su cui si imprimono le rughe segnate dal tempo passato di un antico splendore. I temi trattati nelle altre poesie sono coerenti nell'opera dello scrittore: la città morta e silenziosa in cui ogni casa che ha le luci debolmente accese dà l'impressione di vegliare un morto¹⁵¹, la profanazione del voler ricostruire e rinnovare, perdendo per sempre l'anima della città¹⁵², il tema del silenzio e del suicidio, riproposto sempre attraverso il riferimento shakespeariano a Ofelia, per il quale quindi la morte è indissolubilmente legata all'acqua¹⁵³, i campanili e i *Beffrois*, descritti come invincibili e paragonati a delle grida che giungono fino al cielo¹⁵⁴.

Un'analisi più approfondita merita la poesia posta a conclusione della sezione più particolarmente dedicata alla città:

¹⁵⁰ Ivi, pp. 51-52.

¹⁵¹ Ivi, pp. 54-55.

¹⁵² Ivi, pp. 56-57.

¹⁵³ Ivi, p. 58.

¹⁵⁴ Ivi, p. 67.

Ô ville, toi ma sœur à qui je suis pareil,
 Ville déchue, en proie aux cloches, tous les deux
 [...]

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
 Circule 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 !
 [...]

Ô toi, mon Âme, et toi, Ville Morte, ma sœur !
 [...]

Cygne blanc, argentant l'ennui des mornes villes,
 Qui hérisse parfois dans les canaux tranquilles
 Son candide duvet tout impressionnable¹⁵⁵ ; ...

Qui la città diventa sorella del poeta stesso a cui egli assomiglia, la solitudine e la decadenza appartengono ad entrambi. Così come ne *Le Carillonneur*, il mare che si ritira dal porto di Bruges veniva paragonato ad un grande amore che abbandona per sempre la sua amata, così ora è il poeta a provare la stessa tristezza del porto abbandonato, immaginando quindi che si possa rivolgere al contrario la medesima similitudine. D'altra parte le indicazioni del testo continuano a parlarci apertamente quando la città viene definita «soror dolorosa», espressione che ritroviamo in *Bruges-la-Morte*, in cui la vedovanza del protagonista Hugues Viane viene assolutamente condivisa dalla città, che si fa carico, anche quando Hugues si allontana da questo dolore, del suo ruolo di vedova perenne. Entrambe le opere citate sono apparse successivamente alla stesura di questa poesia, il che confermerebbe a nostro parere una

¹⁵⁵ Ivi, 68-69.

coerenza sistematica delle tematiche adottate da Rodenbach e un uso e un riutilizzo costante dei suoi documenti.

L'anima della città viene messa in rilievo anche nelle sezioni *Cloches du dimanche* in cui si parla di «rues de l'âme»¹⁵⁶ e in cui fra l'altro leggiamo una similitudine che torna spesso nell'opera di Rodenbach: quella tra *cloches* e *béguines*¹⁵⁷, e la sezione *Au fil de l'âme* in cui la città specchia la sua anima sui bordi di un canale¹⁵⁸.

L'ultima sezione della raccolta, intitolata *Du silence*, contiene una poesia direttamente dedicata alla città:

Mon rêve s'en retourne en souvenirs tranquilles
Vers votre humilité, vieilles petites villes,
Villes de mon passé, villes élégiaques,
Si dolentes les soirs de Noël et de Pâques,
Villes aux noms si doux : Audenarde, Malines,
Pieuses, qui priez comme des Ursulines
En rythmant des avé sur les carillons tristes !
Oh ! villes de couvents, villes de catéchistes,
Avec la sainte odeur des encens et des cires,
Villes s'assoupissant, si doucement martyres
De n'avoir pas été suffisamment aimées,
Qui, dégageant le gris mourant de leurs fumées
Comme une plainte d'âme exténués et vierge,
Agonisent dans le brouillard qui les submerge.

Ensommeillement doux de mes villes natales
Que, le soir, je retrouve en des marches mentales ;
Mais, le long des vieux quais, ô mon rêve, où tu erres,
Hélas ! tu reconnais des maisons mortuaires
Que dénoncent, jusqu'à l'obit, parmi la brume,
Ce cérémonial d'une antique coutume :
Un nœud de crêpe noir qui flotte sur les porte ;
On dirait des oiseaux cloués, des ailes mortes...

¹⁵⁶ Ivi, p. 90.

¹⁵⁷ Ivi, pp. 82-83.

¹⁵⁸ Ivi, p. 96.

Puis, sur les volets clos, une grande lanterne
Pend, de qui la lueur si grelottante et terne
Brûle, en forme de cœur, dans la prison du verre.
C'est comme de la vie encor qui persévère
Et l'on croirait que l'âme ancienne est là qui pleure
Et guette pour rentrer un peu dans sa demeure¹⁵⁹ !

Viene qui riaffermata la città come luogo dell'anima. Il riferimento ai ricordi tranquilli e alle città del passato riportano l'ambiente cittadino a un luogo interno, così come abbiamo già affermato nell'analisi di *Bruges-la-Morte*. Le città tristi e grigie sono le città natali del poeta, sono state gli ambienti che lo hanno formato e influenzato e ne hanno condizionato in fondo tutta la sua produzione letteraria. Alla sera, momento malinconico per eccellenza, queste città sono nella mente del poeta e ne diventano il sogno. Come non ricordarsi a questo punto del racconto *Presque un conte de fées*, in cui l'incontro tra il poeta e la musa produceva lo sgorgare delle acque che finalmente bagnavano una città arida e sterile? I versi sarebbero la risposta alla città presente nella mente del poeta, l'esplicitazione del suo rapporto interiore con l'ambiente urbano.

La sezione e la raccolta si concludono, prima dell'epilogo, con una poesia che decreta irreparabilmente la morte della città:

La ville est morte, morte, irréparablement !
D'une lente anémie et d'un secret tourment,
Est morte jour à jour de l'ennui d'être seule...
Petite ville éteinte et d'autre temps qui
Conserve on ne sait quoi de vierge et d'alanguie
Et semble encor dormir tandis qu'on l'enlinceule ;
Car voici qu'à présent, pour embaumer sa mort,
Les canaux, pareils à des étoffes tramées
Dont les points d'or du gaz ont faufilé le bord,
Et le frêle tissu des flottant des bandelettes d'eau
Et de brouillard, autour de la pâle endormie
– Tel le cadavre emmaillotté d'une momie –
Et la lune à son front ajoute un clair bandeau¹⁶⁰ !

¹⁵⁹ Ivi, p. 137.

Il rapporto della città con la morte sta alla base della poetica di Rodenbach, la città evoca la morte nella calma dei suoi canali e nel declino della sua storia. I canali che la percorrono sono il simbolo delle bande che avvolgono un corpo ormai mummificato. La città non può permettersi una nuova vita, la sua morte è irreparabile e costante. Un anno prima di indicare la morte della città nel suo romanzo più celebre, Rodenbach sente il bisogno di decretarla in chiusura della sua raccolta dedicata alle Fiandre silenziose, la cui ultima poesia rappresenta soltanto la parte più emersa della sua concezione.

1.1.9 *Les Vies Encloses*

Una delle sezioni più interessanti della raccolta del 1896, *Les Vies Encloses*, è quella dedicata alla malattia. Essa contiene delle poesie in cui la città è un essere assolutamente antropomorfizzato, ma non ancora morto. Siamo in presenza di un'analisi clinica puntuale, in cui vengono messe in evidenza tutte le malattie a causa delle quali le città potrebbero morire.

La maladie atteint aussi les pauvres villes...

Telles 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

¹⁶⁰ Ivi, p. 139.

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 perclus, aux pignons lézardés
Ont 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 palpite 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 et neuvaine,
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 blessure¹⁶¹...

Leggiamo in maniera coerente le stesse tematiche della produzione precedente: l'ombra del *Beffroi* come un peso che grava sulla città, il mare che l'ha abbandonata come se fosse un peso (metafora già ritrovata più volte, una fra tutte ne *Le Carillonneur*), le mura antiche ormai invecchiate e divenute nere come se la città fosse una vedova, le facciate delle case in rovina come dei visi segnati dalle rughe, infine la possibilità di morire a causa dei lavori di ristrutturazione che decreterebbero la rovina della città.

In una poesia successiva leggiamo di una città malata, che viene curata dal suono delle campane:

La vieille ville en proie à l'hiver était seule,
Vieille ville taciturne comme une aïeule ;
Il semblait que la vieille ville s'engourdît !
Elle avait un aspect déjà presque posthume,
Moins morose de la gelée et de la brume
Que de son trop inexplicable discrédit.
Donc elle avait fini de vivre dans l'attente.
Parfois un carillon, musique intermittente,
Présence qui s'accroît dans l'air et qui décroît,
Mettait dans sa tristesse une brève accalmie.
Peut-être que la ville aurait péri de froid
Si, lasse, elle s'était tout à fait endormie ;
Mais la cloche venait veiller, la réveiller,
Comme pour la changer sur une pâle oreiller,
Et s'obstinait, parmi la neige en avalanche,
A ranimer le visage de son sommeil
Comme du frôlement d'une cornette blanche ;
Cloche, Sœur gardienne, ô Sœur de bon conseil,
Transportant la malade à des saisons meilleures
Et lui versant ses sons dosés, tous les quarts d'heures¹⁶².

¹⁶¹ Id, *Les Vies Encloses* (Charpentier-Fasquelle, Paris 1896) in *Œuvres II*, op. cit., pp. 71-73.

¹⁶² Ivi, pp. 79-80.

I suoni delle campane sono l'unico rimedio che può essere dato alla città in preda alla malattia del silenzio e della solitudine. Non solo la città ha un'apparenza di anziana donna malata, ma anche gli elementi che normalmente Rodenbach associa ad essa assumono un ruolo attivo nel tenerla in vita. Il suono delle campane, che più volte è stato associato a dei fiori, qui assume un ruolo fondamentale di unico medicamento salutare. Le campane sono come delle beghine, e questo non appare una novità nell'opera rodenbachiana, ma ora è a queste beghine che è stato affidato il ruolo di sorelle che vegliano l'anziana morente. L'universo cittadino di Rodenbach appare quanto mai complesso, anche se assolutamente coerente in ogni sua declinazione.

Nella sezione successiva, intitolata *Le voyage dans les yeux*, leggiamo un breve richiamo alla dominazione spagnola, che rappresenta il momento di maggior splendore per le Fiandre:

[...]
Mais leurs yeux, leurs yeux froids élargis en halo,
Ces yeux bleuis, pareils à des bouches dans l'eau.
Appellent comme en se noyant quelque Ophélie.
Yeux dilatés, bijoux pâles de la folie !
Princesses d'Elseneur ou de l'Escurial
Dont la tristesse en ces fusains noirs persévère,
Victimes reposant sous la piété du verre
Comme au fil d'un tranquille étang seigneurial¹⁶³. ...

In questa poesia non vi è soltanto il richiamo al palazzo dell'Escurial, simbolo del dominio spagnolo più cieco, ma anche a Ofelia. Il riferimento shakespeariano è evocato diverse volte più o meno esplicitamente da Rodenbach. La rinuncia alla vita può avvenire soltanto nell'acqua, quella calma e scura dei canali cittadini. Ofelia rappresenta nell'opera questa possibilità.

All'interno della sezione intitolata *La tentation des nuages*, troviamo una poesia in cui l'elemento dominante è il colore grigio:

Le gris des ciels du Nord dans mon âme est resté ;

¹⁶³ Ivi, p. 99.

Je l'ai cherché dans l'eau, dans les yeux, dans la perle ;
Gris indéfinissable et comme velouté,
Gris pâle d'une mer d'octobre qui déferle,
Gris de pierre d'un vieux cimetière fermé.
D'où venait-il, ce gris par-dessus mon enfance
Qui se mirait dans le canal inanimé ?
Il était la couleur sensible du Silence
Et le prolongement des tours grises dans l'air.
Ce ciel de demi-deuil immuable avait l'air
D'un veuvage qui ne veut pas même une rose
Et dont le crêpe obscur sans cesse s'interpose
Entre la joie humaine et son chagrin sans fin¹⁶⁴. ...

L'iterazione della parola ci restituisce in maniera più che efficace il senso di questo colore, che secondo Rodenbach è il colore assoluto delle città da lui descritte : il colore grigio viene definito «couleur sensible du silence»; la sinestesia ci fa capire meglio di qualunque altro artificio l'influenza totale che Rodenbach subisce dalla città: regno del silenzio e, per questo città grigia, ma la città è grigia anche perché tale è il colore che si crea mescolando i colori degli elementi che la compongono: il bianco dei cigni e delle beghine e il nero dei preti e delle campane.

1.1.10 *Le miroir du ciel natal*

L'angoscia per lo stato della città è il sentimento che pervade l'intera raccolta del 1898. Il titolo *Le miroir du ciel natal* è forse un chiaro richiamo all'anima del poeta che si riflette nel cielo delle Fiandre, così tante volte narrato e descritto da Rodenbach. Nella prima poesia della sezione *Les femmes en mante* la voce del poeta dichiara significativamente che sente di essere indissolubilmente legato alla città, fino alla morte:

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

¹⁶⁴ Ivi, p. 117.

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 cloches¹⁶⁵.

Il poeta vive negli elementi che compongono la sua città, ma allo stesso tempo l'atmosfera della poesia è retta da una voce narrante conscia del fatto che sarà la città a sopravvivere; a tal proposito, l'ultimo verso è ben esplicativo del senso di morte avvertito dalla voce del poeta.

Nella seconda poesia il punto di vista del poeta è affiancato a quello della città che parla in prima persona, ancora una volta prendendo delle sembianze umane:

Une surtout, la plus triste des villes grises,
Murmure dans l'absence : «Ah ! mon âme se brise !»

Murmure avec sa voix d'agonie : «Aimez-moi !»
Et je répons : «J'ai peur de l'ombre du beffroi,

J'ai peur de l'ombre encor de la tour sur ma vie
Où le cadran est un soleil qu'on crucifie.»

La voix reprend avec tendresse, avec émoi :
«Revenez-moi ! Aimez mes cloches ! Aimez-moi !»

Et je réplique : «Non ! les cloches que j'écoute
Sont les gouttes d'un goupillon pour une absoute !»

La voix s'obstine, encor plus tendre : «Aime mes eaux !
Remets ta bouche à la flûte de mes roseaux !»

¹⁶⁵ Id., *Le Miroir du Ciel natal* (Fasquelle, Paris 1898) in *Œuvres II*, op. cit., p. 163.

Mais je réponds : «Non ! les roseaux dont l'eau s'encombre
Sont des flûtes de mort où ne chante que l'ombre !»¹⁶⁶.

L'interlocutore è spaventato dall'ombra della torre del *Beffroi* che oscura il sole, ma la voce della città è tutta tesa a volersi far amare dal poeta, la cui malinconia pervade tutti i versi che compongono la poesia. Le campane sono un elemento di angoscia per il poeta che non entra definitivamente in sintonia con la città. Questo è un punto di vista molto particolare nella produzione narrativa rodenbachiana. Abbiamo già visto infatti quanto spesso la città e il poeta siano totalmente in sintonia, quasi addirittura ad entrare in comunione mistica tra di loro. La distanza marcata in questa poesia tende ad accrescere il sentimento di angoscia che pervade la raccolta.

La sintonia mancante tra il poeta e la città viene ricercata invece nel passaggio seguente estratto dalla quinta poesia della sezione *Les femmes en mante*:

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,
Triste comme une tombe avec des chrysanthèmes¹⁶⁷. ...

All'interno della finzione narrativa potrebbe essere stato il protagonista di *Bruges-la-Morte* a scrivere questi versi. La ricerca dell'intesa puntuale tra il proprio stato d'animo e l'anima della città, come abbiamo visto, sta alla base del romanzo del 1892, così come più in generale dell'intera opera di Rodenbach. Nello stato di solitudine l'uomo ha bisogno di vivere in un ambiente che gli assomiglia, nel quale vivono suoi simili, altrettanto solitari, alimentati dalla comunione con la «città morta in cui ciascuno è solo, dove tutto è grigio, triste come una tomba con dei crisantemi»¹⁶⁸.

Le tematiche centrali dell'opera di Rodenbach ritornano costantemente anche in questa tardiva raccolta: il silenzio di una città irreale in preda all'estrema solitudine¹⁶⁹, la città

¹⁶⁶ Ivi, pp. 164-165.

¹⁶⁷ Ivi, p. 167.

¹⁶⁸ Cfr. Albert Carnoy, *L'Imagination Flamande dans l'Ecole Symbolique Française*, in PMLA, Vol. 33, N° 2 (1918), pp. 204-234, URL: <http://www.jstor.org/stable/457112>, p. 220.

¹⁶⁹ Georges Rodenbach, *Le Miroir du Ciel natal*, op. cit., pp. 168-169.

che prende i voti come se fosse una religiosa: «La ville entière a pris son voile»¹⁷⁰; ritorna anche il tema fondamentale dei colori della città, cioè il nero e il bianco che determinano il grigiore dominante della città stessa, tesi già chiaramente esposta ne *Le Carillonneur*. Il tema del passato di splendore delle città delle Fiandre viene evocato attraverso l'alto profilo dei *Beffrois* che da secoli sfidano il cielo e sono stati i testimoni di quel passato:

Le Beffroi se souvient du passé et s'exalte !
À d'autres la mémoire est lourde et les ans pèsent !
Il est toujours lui-même ;
Et, dans son armure de briques,
Il se rêve héroïque¹⁷¹. ...

Il *Beffroi* è rappresentato come detentore della memoria storica della città, ma al tempo stesso come un grande difensore di tale passato di fronte a una rovina rappresentata da un presente al quale non si vuole arrendere. Mentre in precedenza era soltanto la sua ombra e le sue campane ad essere rappresentate come elemento costitutivo importante della città, ora lo è la torre stessa, presa a simbolo di baluardo testimone dei secoli, la cui anima ne possiede i ricordi.

Se continuiamo l'analisi della raccolta incontriamo nuovi elementi come la neve, intesa come portatrice di tranquillità e di innocenza, come un ritorno all'infanzia per la città stessa¹⁷²; ma l'angoscia ritorna subito con una poesia nella quale il poeta si chiede se la città potrà mai salvarsi, nella quale troviamo l'espressione «le grand désastre»¹⁷³, già incontrata in *Bruges-la-morte*, nel quale con tale definizione veniva indicata la morte prematura della giovane donna, moglie di Hugues Viane.

La poesia XIII de *Le miroir du ciel natal* ci comunica la perenne immutabilità delle città delle Fiandre:

[...]
Toujours les quais connus, les mêmes paysages,
Les vieux canaux pensifs qu'un cygne en deuil affleure ;

¹⁷⁰ Ivi, p. 171.

¹⁷¹ Ivi, p. 174.

¹⁷² Ivi, p. 175.

¹⁷³ Ivi, p. 179.

Sans *jamais d'imprévu* ni de *nouveaux visages*

Donnant une *autre* voix à l'heure¹⁷⁴ ! ...

I primi due versi si pongono in antitesi rispetto ai successivi. Se nella prima parte tutto è presentato come immutabile, nella seconda parte si mette in luce la possibilità inespressa del nuovo, con l'utilizzo però della negazione. All'avverbio «*toujours*» corrisponde «*jamais*»; all'aggettivo «*connus*» corrisponde «*imprévu*»; all'aggettivo «*même*» corrisponde «*nouveaux*» e a «*vieux*» corrisponde «*autre*». Si vuole mettere in luce la possibilità del cambiamento, ma il fatto che venga espressa in negativo, lungi dall'essere casuale, starebbe, a nostro parere, a significare un punto di vista che è assolutamente schierato dalla parte dell'immutato e dell'immutabile, inteso come mutazione potenziale.

Le formule familiari a Rodenbach, come «*La ville abdique*», «*Et les tours sont dans l'air comme un grand cri sculpté*» e «*la mer est partie/ Comme un amour...*»¹⁷⁵, le abbiamo già trovate in *Le Carillonneur* e ritornano spesso nella sua intera produzione.

La sera è costantemente presente in Rodenbach. Il momento serale è quello in cui si raccolgono i pensieri e i lunghi canali ospitano i cigni tranquilli che si apprestano forse al loro canto finale. La sera la città è deserta e il poeta, o il narratore, entrano più facilmente in comunione con la città. Nella raccolta qui presa in esame invece, la sera può rappresentare un momento terribile, in cui la malattia che affligge la città potrebbe peggiorare. Nella poesia VII della sezione intitolata *Les réverbère*¹⁷⁶, il tema della sera è legato profondamente alla malinconia, così come la si intendeva nel secolo scorso, quella che oggi noi definiremmo clinicamente depressione¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Ivi, p. 180. (Corsivi nostri).

¹⁷⁵ Ivi, pp. 184-185.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 198-199.

¹⁷⁷ Cfr. tra gli altri R. Klibancky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia : studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983 e gli atti del convegno internazionale pluridisciplinare Melencolia (Arti comparate – VII Edizione/Pescara14-17 maggio 2008), raccolti da G. Giansante e S. Santavenere in «*Bérénice*», Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie, anno XV, nn. 40-41, novembre 2008.

1.1.11 Il teatro: *Le Voile e Le Mirage*.

Di certo Georges Rodenbach non è celebre per le sue opere drammaturgiche, seppure anch'esse facciano parte a pieno del suo universo poetico. Nel 1894 a Parigi va in scena *Le Voile*¹⁷⁸, opera in un unico atto ambientata a Bruges.

Il dramma è ispirato da un episodio d'infanzia dello stesso Rodenbach, il quale durante il periodo di malattia della sorella ha vissuto in casa in presenza di una beghina, chiamata per assistere la sorella in agonia. Ispirato da questa vicenda l'autore belga aveva già scritto una novella dal titolo *L'amour en nuance* pubblicato in una rivista di debole circolazione nel 1888. Nella novella Jean (*alter ego* dunque dello stesso Rodenbach) scopre di essere attratto dal mistero dei capelli nascosti della beghina presente in casa per assistere la madre morente, salvo poi veder svanire questa passione nello stesso momento in cui egli può ammirare i capelli della beghina, costretta a presentarsi al suo cospetto senza il suo copricapo a causa del precipitare degli eventi e della conseguente morte della madre¹⁷⁹.

Nel 1894 l'opera teatrale riprende quasi interamente la vicenda, trasformando solamente la madre malata in una zia, forse per scrupolo di messa in scena. Risultava infatti abbastanza delicato l'accostamento del sentimento di passione in presenza di un parente così prossimo in agonia. Nella didascalia leggiamo che la vicenda si svolge a Bruges, ma forse l'avremmo supposto anche da alcuni segnali presenti nel testo. Innanzitutto occorre dire che l'opera è scritta in versi, in quell'alessandrino dal quale Rodenbach farà così fatica ad allontanarsi¹⁸⁰. Benché l'unico atto si svolga all'interno dell'abitazione dell'ammalata, alcuni versi richiamano indubbiamente l'anima di Bruges: leggiamo costantemente del suono delle campane, della pioggia battente che scende sulla città e in maniera più specifica dei canali di Bruges, utilizzati come sempre come termine di paragone per un'analogia relativa alla solitudine di due anime che non si incontreranno mai:

C'est comme un long canal dont, à distance égale,
S'allongeraient les quais de pierre. L'eau les joint
Et semble amalgamer leurs reflets en un point,
Mais leur mirage seul se mêle à la surface ;

¹⁷⁸ G. Rodenbach, *Le Voile*, Ollendorff, Paris 1897.

¹⁷⁹ Patrick Laude sostiene che il ruolo del velo della beghina in questa *pièce* sarebbe lo stesso che Rodenbach impone alla città in molti dei suoi componimenti: esso avrebbe la funzione di conferire il potere affascinante del mistero. Cfr. P. Laude, *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁸⁰ Cfr. A. Bodson-Thomas, *op. cit.*, pp. 161-169.

Ils vivent séparés, en étant face à face¹⁸¹ !

Anche in quest'opera si assiste al forte condizionamento di Jean, questo il nome del protagonista, ad opera della città, anche qui morta:

Sauf que la ville morte est là, qui me modèle;
Elle m'a fait une âme à part, le reflet d'elle,
Et l'eau sans but de ses canaux est dans mon cœur.
Ailleurs la cité brûle... Elle est toute langueur !
Mais ici je n'aimai qu'en songe et qu'en nuance
Pour un détail, pour une anomalie ou pour
Quelque chose de tout cérébral dans l'amour¹⁸² : ...

La passione è destinata a spegnersi dunque perché l'influenza della città non ammette un amore a lieto fine; tema ricorrente, come abbiamo già notato, in *Bruges-la-Morte* e non solo.

Meno noto è invece l'adattamento teatrale di *Bruges-la-Morte* dal titolo *Le Mirage*¹⁸³, realizzato dallo stesso Rodenbach, ma messo in scena a Parigi e pubblicato per la prima volta nel 1900 nella *Revue de Paris*, due anni dopo la morte dello scrittore¹⁸⁴. Benché si tratti di un adattamento abbastanza fedele al romanzo, vedremo quali differenze si siano rese necessarie ne *Le Mirage* e tenteremo di vedere in quale modo le due opere abbiano tentato di preservare la loro natura rispetto all'ideale letterario dello scrittore.

È fondamentale dunque chiedersi se nell'opera teatrale il ruolo della città cambi, se il suo *status* di personaggio venga a decadere per lasciare spazio ad una città che diventa un mero sfondo, oppure se attraverso i dialoghi e il racconto diegetico l'atmosfera di Bruges possa essere trasmessa anche al pubblico teatrale¹⁸⁵.

Il titolo della *pièce* mette in rilievo una tematica diversa rispetto a quella del romanzo. Benché i personaggi siano gli stessi, con la sola aggiunta del personaggio di Joris Borluut, e

¹⁸¹ *Le Voile et le Mirage*, op. cit., p. 11.

¹⁸² Ivi, pp. 17-18.

¹⁸³ L'opera, in prosa, consta di quattro atti.

¹⁸⁴ Pubblicato poi in volume per Ollendorff nel 1901.

¹⁸⁵ Cfr. Maria Elisabetta Nieddu, *Da Bruges-la-Morte a Le Mirage: la perdita di un personaggio?*, «Between», II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>. Qui si daranno dunque soltanto le conclusioni a cui siamo pervenuti attraverso l'analisi più dettagliata presentata nell'articolo.

una discrepanza nella grafia del nome di Hugues, che nell'opera teatrale diventa Hughes¹⁸⁶, assistiamo qui anche alla presenza fisica del fantasma della moglie defunta che, a differenza del romanzo, ha un nome: Geneviève. La defunta inoltre sembra parlare a Hughes nella stessa maniera in cui nel romanzo Hugues immagina di sentire la città e si definisce essa stessa la sua Ofelia:

Geneviève – Toujours nous, - nous deux!... Il n'y a que nous deux, dans cette ville morte. C'est pour y être seul avec moi que tu es venu ici. Tu m'avais perdue, tu m'as retrouvée... Au fil des vieux canaux, je fus ton Ophélie. Dans les cloches, tu entendis ma voix qui s'éloignait, se rapprochait, croissait ou décroissait... Et ce soir, dans le brouillard, tu m'as cherchée, car c'est un linceul dont tu me déshabilles¹⁸⁷ !

Il richiamo all'acqua e la visione esplicita dell'immagine riflessa spiegano il diverso titolo dato all'opera: il tema dell'immagine riflessa nell'acqua, così come nelle sembianze della ballerina Jane Scott, è qui il tema centrale, senz'altro di più alta rilevanza rispetto a quello dell'influenza della città e del suo operare sugli animi in comunione con essa.

La differenza centrale delle due opere sta nell'utilizzo dello spazio. Nel romanzo la separazione tra il mondo di Hugues, di cui fanno parte la casa e la città, e quello esterno, ridotto allo spazio della casa di Jane, pare essere netta e determinante per formare la narrazione, mentre nell'opera teatrale la staticità, imposta forse da una concezione troppo convenzionale del teatro da parte di Rodenbach, ha annullato completamente questa divisione presentandoci la casa di Hughes come un luogo aperto agli incontri. Anny Bodson-Thomas¹⁸⁸ riconosce l'influenza di Maurice Maeterlinck nel tema del silenzio di Rodenbach; tuttavia, non sembra che in questa *pièce* egli riesca a sfruttare questo tema per riuscire a riprodurre l'indicibile a teatro così come riesce a fare sapientemente Maeterlinck. Basti pensare a un'opera come *L'intruse* (1890), nella quale la presenza della morte è assolutamente palpabile anche soltanto alla lettura dei dialoghi fra i personaggi¹⁸⁹. Forse proprio il dover ricorrere al dialogo è stato l'elemento di crisi in Rodenbach: i suoi personaggi infatti sono silenziosi e per questo non sono fatti per il teatro in cui tutto è affidato ai dialoghi, e vi è

¹⁸⁶ Di seguito scriveremo "Hugues" quando parleremo del personaggio del romanzo, mentre useremo la grafia "Hughes" quando ci riferiremo al personaggio della *pièce*.

¹⁸⁷ Georges Rodenbach, *Le Voile et le Mirage*, op. cit., p. 60.

¹⁸⁸ Anny Bodson-Thomas, op. cit., pp. 123-125.

¹⁸⁹ Paul Gorceix, *Réalités Flamandes et Symbolisme Fantastique. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach*, Lettres Modernes, Paris 1992, p. 30.

dunque l'obbligo di rinnegare il silenzio¹⁹⁰. Quanto alla città, parrebbe che un nuovo personaggio in realtà ne prenda il posto, ossia il fantasma della moglie defunta che offre la possibilità di avere un vero confronto con l'ossessione del doppio di cui Hughes Viane è preda, ma la sua apparizione è troppo fugace affinché se ne possa avvertire la presenza lungo tutta l'opera, così com'è invece nel romanzo per la città di Bruges¹⁹¹.

1.2 *Camille Lemonnier*

Camille Lemonnier, nato a Bruxelles, nel quartiere residenziale di Ixelles nel 1844, è stato battezzato da Georges Rodenbach "le Maréchal des lettres belges"¹⁹². Scrittore attento alle mode del momento ha attraversato varie fasi narrative, fra le quali il Naturalismo delle serate di Médan, il Naturalismo e, come era inevitabile nel Belgio di fine secolo, il Simbolismo¹⁹³. La sua scrittura in tutti i momenti è stata sempre capace di evocare colori e sentimenti anche se filtrati in maniera più o meno forte in relazione al risultato desiderato. L'influsso della pittura della tradizione fiamminga è evidente ed è testimoniato anche dal gran numero di opere dedicate all'arte pittorica del passato. Anche nelle opere narrative i suoi personaggi sono «immersi nel paesaggio che li circonda e fusi con la mobilità della luce»¹⁹⁴.

L'opera di Lemonnier è vastissima, egli è stato il cantore delle campagne, dei contadini, degli operai, del folclore e della sua terra in tutti i suoi aspetti. Non può essere ritenuto un cantore delle città, ma questo tema non poteva mancare nella sua vasta opera. Una delle prime opere di Lemonnier è il romanzo di impronta naturalista *Un Mâle*, scritto nel 1881. Sebbene tutta la vicenda si svolga in ambiente campestre, non manca qualche riferimento a un generico ambiente cittadino:

¹⁹⁰ A. Bodson-Thomas, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹¹ Occorre precisare che la fortuna di *Bruges-la-Morte* presso i lettori è passata attraverso questo primo adattamento. A partire da *Le Mirage* infatti, l'opera viene tradotta in tedesco nel 1902 con il titolo di *Die stille Stadt*. Nel 1903 viene rappresentata a Berlino con scenari realizzati da Fernand Knopff. La fortuna presso il pubblico tedesco continua nel 1920 con una trasposizione in opera da parte di Wolfgang Korngold a partire da *Die stille Stadt*, con il titolo di *Die tote Stadt*. L'opera ha un grande successo e resta in cartellone a Berlino fino all'avvento del Nazismo negli anni '30. Cfr. R. Bales, *op. cit.*, p. XXI e Philippe Mosley, *Georges Rodenbach: Critical Essays*, Associated University Press, Madison/London 1996, pp. 190-194.

¹⁹² Cfr. Camille Lemonnier. *La vie, l'oeuvre, l'époque*, in *Mâle* (1881), Editions Jacques Antoine, Bruxelles 1977, p. 241.

¹⁹³ Secondo Antonio Mor in Camille Lemonnier vi è da subito l'intento decadente di raccontare l'arte attraverso la vita e soprattutto viceversa. Cfr. A. Mor, J. Weisgerber, *Le Letterature del Belgio*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁴ Ivi, p. 83.

Le commis, au contraire, dédaignait ces vulgaires gaietés. A la ville, on avait mieux que des dondons. Les filles, d'ailleurs, ne savaient pas valser au village. Et il affectait des airs blasés, en homme qui a pris sa part de plaisirs plus délicats¹⁹⁵.

Nel primo riferimento riscontrato la città si pone come luogo altro rispetto alla campagna e soprattutto reca quegli elementi di raffinatezza che la contrappongono alla rozzezza del mondo campestre. Il commesso si sente superiore e non fra pari in quanto proveniente dalla città, il suo atteggiamento è accondiscendente e superiore come quello di chi può fregiarsi di un'esperienza maggiore rispetto ai paesani, semplici e buoni per definizione. Ma la città è vista anche come un luogo di evasione:

Elle songeait en ces moments aux filles qui s'en vont à la ville, les unes pour y vivre honnêtement de leur travail, les autres pour y faire la noce. Elle avait des parents à Bruxelles ; un cousin de son père, le garde, était concierge à Paris, et elle se souvenait, au sujet de ce dernier, de vieilles histoires contées par sa mère, où il était question d'une existence extraordinaire, faire de rigolades qui ne cessaient pas. Eh bien, elle partirait, elle irait trouver ce cousin. Peut-être avait-il des garçons : sa vie, brisée ici, pourrait se reconstituer là-bas. Et cela se terminait en songeries qui l'amollissaient, la rendaient tout à coup paresseuse, au milieu de la besogne commencée¹⁹⁶.

La città prende le sembianze di un luogo mitico in cui si vivono esperienze straordinarie. Per la giovane ragazza di campagna che si trova a vivere un momento difficile il luogo urbano è la meta in cui tutto è permesso e ognuno raggiunge le proprie aspirazioni, sia in campo professionale che in quello sentimentale. Evidentemente si tratta del punto di vista del personaggio che, devastato dalla vita difficile a cui deve far fronte, si ritrova a fantasticare di una vita meravigliosa nell'ambiente cittadino, come una piccola Emma Bovary. Questi due riferimenti alla città sono i soli che si trovano nel romanzo. Per il resto la città è il luogo dove si va a vendere la carne. Il capitolo dedicato alla Kermesse (cap. XI), elemento tipico anche dell'ambiente urbano fiammingo, è qui ambientato nel villaggio. Tale villaggio qui, viene comunque recepito come luogo «urbano» in quanto contrapposto alla campagna.

¹⁹⁵ Camille Lemonnier, *Un Mâle* (1881), Editions Jacques Antoine, Bruxelles 1977, p. 81.

¹⁹⁶ Ivi, p. 186.

1.2.1 *La Belgique*

Nel 1888 Camille Lemonnier pubblica in un solo volume, dopo che era già uscito in fascicoli per il “Tour du Monde”, l’opera che raccoglie la descrizione di tutto il Belgio. *La Belgique*, questo il titolo dell’opera, descrive la varietà di paesaggi, di monumenti, il pittoresco e il folclore della gente del Belgio. Secondo Gustave Vanwelkenhuyzen l’opera è sospinta da un amore incondizionato verso «son double terroir et [les] hommes qui l’habitent»¹⁹⁷.

Fin dall’*incipit* Camille Lemonnier entra nel mito di Bruges: «Bruges, la reine du Nord, elle aussi ceinte du diadème qui lui assurait la royauté des mers, repose auguste et sacrée, dans la gloire d’un merveilleux sépulcre»¹⁹⁸.» L’oblio è il protagonista indiscusso di città come Bruges, che si ritrovano assolutamente perdute in un passato di gloria con il quale ancora devono fare i conti, anche perché il presente non è all’altezza della loro storia. L’atmosfera di Bruges viene avocata attraverso i colori che la città propone agli occhi dell’osservatore. La nebbia, sempre presente a Bruges, impone un cambiamento nei colori che, sfumati, avvolgono l’osservatore in un modo unico.

Il richiamo al passato è costante in tutto il capitolo dedicato a Bruges. Lemonnier scrive ancora: «Puis la ville nous reprend, la vision de cette héroïque humanité du quatorzième siècle qui bâtit des tours à la mesure de son orgueil»¹⁹⁹.

Nel capitolo dedicato alla città, nessuno aspetto di Bruges viene trascurato. Attraverso una prima panoramica della città si giunge subito alla periferia da cui parte la descrizione di Bruges. Il *Lac d’amour* e il beghinaggio costituiscono il punto di partenza. Il lago è uno dei punti più suggestivi di Bruges, il nome che richiama la sua vocazione romantica è tanto più significativo in quanto è accostato al beghinaggio, luogo di raccoglimento e di devozione. Questi sono i sentimenti che si impossessano dell’anima quando ci si reca in questo luogo, non solo ne viene apprezzata la calma dello spirito, ma anche la bellezza estetica del paesaggio da cui, scrive Lemonnier, «le regard embrasse dans une de ses ordonnances les plus touffues le «tableau» de la ville»²⁰⁰. Assistiamo quindi alla descrizione di una città da narrare e da dipingere, non solo bella in sé stessa, ma che esige necessariamente di essere

¹⁹⁷ Gustave Vanwelkenhuyzen, *Camille Lemonnier*, in *Histoire illustrée*, op. cit., p. 362.

¹⁹⁸ Id., *La Belgique* (1888), Alfred Castaigne, Bruxelles 1905, p. 362.

¹⁹⁹ Ivi, p. 364.

²⁰⁰ Ibid.

rappresentata. Bruges è un mirabile esempio di come si applica quel concetto di «pittorresco» che si fa strada nel XVIII secolo²⁰¹.

La metafora del corpo umano malato serve anche a Lemonnier²⁰² per descrivere lo stato in cui versa Bruges:

Aucune parole ne dit mieux l'épuisement de la vie dans les cités tombées à la sénilité: le sang y tourne en chlorose, peu à peu tari comme un fleuve que les sources n'alimentent plus; semblable aux vieux murs entre lesquels il se traîne et languit, le corps lui-même devient une ruine rongée par les pâles fleurs de la maladie²⁰³.

La condizione di Bruges trova poi una risonanza nello stato indigente di molti dei suoi abitanti, anch'essi affetti dalla malattia che colpisce la città. Ma se altrove ciò provocherebbe una notevole tristezza qui anche la miseria sembra meno grave perché in perfetta sintonia con la città.

Per Lemonnier, come già ribadito da Roland Mortier²⁰⁴ esistono due Bruges:

À Bruges il y a la ville qui dort et la ville qui s'est réveillée. La première est la ville des canaux, des vieux édifices, des beffrois, des «godshuizen», des quartiers où entre les pavés pousse l'herbe. L'autre est celle qui a rêvé de se construire un port à la mesure de son ancienne fortune.

Donc deux Bruges, Bruges la morte, comme l'appela le sensible et délicat poète Georges Rodenbach, ouvrier merveilleux d'art qui cisela ses vers comme des buires et des coffrets, et Bruges, la revivante, qui se reprend à l'espoir de ramener dans ses darses les vaisseaux du monde²⁰⁵.

È vero che anche nel suo romanzo, *La chanson du Carillon*, entrambe le Bruges sono presenti. Tuttavia se l'atmosfera che pervade il romanzo è assolutamente quella cara a Rodenbach, della Bruges immobilizzata verso un passato che non può tornare, anche

²⁰¹ Cfr. Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino 1994, p. XIX.

²⁰² Ricordiamo l'opera di Georges Rodenbach in proposito, soprattutto quella in versi.

²⁰³ Camille Lemonnier, *La Belgique*, op. cit., p. 368.

²⁰⁴ Roland Mortier, *Bruges dans l'œuvre de Camille Lemonnier*, in AA. VV., *Les Flandres dans les mouvements Romantique et Symboliste, Actes du second Congrès national de Littérature Comparée, Lille, 1957*, Didier, Paris, 1958, pp. 133-134.

²⁰⁵ Camille Lemonnier, *La Belgique*, op. cit., p. 370.

nell'opera qui analizzata è soprattutto della Bruges incantevole e incantata che si parla. Oltretutto per Lemonnier il voler riportare in vita la città produrrebbe quel detestabile effetto di museo a cielo aperto, di città sotto una campana di vetro per poter avere un *souvenir* più fedele all'originale, ma in definitiva sempre qualcosa di artefatto, in quanto gli splendori di Bruges sono irrimediabilmente legati al passato.

L'attenzione di Lemonnier prosegue verso i canali della città e si ferma in quel «quai du Rosaire», già indirizzo dell'Hugues Viane rodenbachiano e che sarà poi l'indirizzo dell'abitazione della famiglia protagonista del romanzo di Lemonnier *La chanson du Carillon*. Il luogo è in effetti di una suggestione unica:

...les maisons plongent à pic dans l'eau, avec de petits escaliers dans les marches se perdent sous une huile noire, des galeries vermoulues qui rasant la liquide surface, des logettes en surplomb dans le vide, des pignons penchants qui ne se maintiennent plus que par des prodiges d'équilibre, des terraces soutenues par des murs à demi croulants et revêtues de manteaux de lierre, une bousculade de minces façades torves, bancales et caduques, que de larges plaques humides verdissent de haut en bas comme des dardres²⁰⁶.

La descrizione richiama alla mente i colori scuri delle pietre nere bagnate dall'acqua del canale e ammuffite dall'umidità, e anche l'equilibrio precario dei tetti dà un senso di miseria e tristezza, proprio dei canali di Bruges.

Lemonnier poi descrive la Bruges del passato, nel tempo in cui il suo commercio dettava le leggi sul mercato esistente, la città in cui è nata la prima Borsa, elemento che ha cambiato per sempre il commercio. Bruges era la regina delle città mercantili ed era tenuta in gran conto dai banchieri di tutta Europa. Elemento importante ed espressione della sua storia è il *Beffroi*. Torre alta e severa, che si inserisce benissimo nel contesto urbano della città. Lemonnier si sofferma su questa costruzione per metterne in luce la valenza storica e sociale. Il *beffroi* viene considerato una cattedrale laica, elemento urbano non contrapposto alle chiese e alle cattedrali, ma assolutamente complementare ad esse. La dualità tra spirito commerciale laico e spirito cattolico a Bruges non trovano soluzione di continuità: l'anima della città non è scissa in due ma pacificata in un unico spirito.

²⁰⁶ Ivi, pp. 374-375.

Con un altro sguardo al passato, Lemonnier vuole descrivere la Bruges del Quindicesimo secolo, quando la sua fortuna era all'apice e i contatti con il resto d'Europa avevano fatto sì che la città apprezzasse anche il fasto e l'arte. Diventa così per gli artisti di tutta l'Europa l'equivalente di ciò che era Venezia per il sud del continente. Nel 1400 i due fratelli Van Eyck vi si trasferiscono e poi vi appare Memling che, giunto in città ferito, viene accolto dall'ospedale de Saint-Jean e lo trasforma durante il suo lungo soggiorno nel luogo più rappresentativo della sua arte.

Lemonnier, come ha già fatto per le altre città che compongono il suo viaggio nel Belgio, non manca di passare in rassegna con dovizia di particolari i monumenti identitari della città di Bruges. Primo fra tutti l'Hôtel de Ville, a cui è annessa l'importante cappella del Saint-Sang, là dove è contenuta la reliquia che si pretenderebbe essere una goccia del sangue di Cristo. Ogni anno a Bruges la reliquia viene portata in processione: si tratta di un momento fondamentale nella vita religiosa e sociale della città e non è un caso se di questa processione parlano nei loro romanzi sia Rodenbach che lo stesso Lemonnier. Anche in questa occasione Bruges si rivolge verso il passato, si tratta infatti di una processione in costume che dovrebbe riprodurre Thierry d'Alsace che porta a Bruges la reliquia di ritorno da una crociata in Terra Santa.

Dopo il susseguirsi di numerose descrizioni di altrettanti edifici importanti di Bruges, Lemonnier sente il bisogno di una riflessione metanarrativa:

L'auteur le sent: il faut se décider à écourter les descriptions qui retiennent trop longtemps l'esprit sur un même sujet ; mais les œuvres de l'art se pressent partout en ce musée de toute une ville où se sont accumulés les trésors des siècles. Et comment résister au désir d'en faire sentir la beauté quand [...] l'art et les souvenirs d'un grand règne s'accordent à y accrocher une trainée glorieuse d'immortalité²⁰⁷ ?

Per continuare il viaggio dentro Bruges Lemonnier suggerisce di affidarsi ai canali. L'elemento acquatico è imprescindibile dalla città. Essa è tanto terra quanto acqua; a Bruges è l'acqua a prendere il sopravvento, essa è l'elemento a cui più facilmente si può ricondurre la vita, e seguendo l'acqua non si perde nulla della città e della sua storia.

Lemonnier ritiene che Bruges meriti di essere scoperta nelle diverse stagioni dell'anno. Le stagioni rivestono un'importanza non secondaria nella poetica di Lemonnier, se

²⁰⁷ Ivi, p. 391.

non altro nei confronti della città delle Fiandre. In *La chanson du Carillon* infatti, un gran numero di capitoli si apre con la presentazione di una Bruges diversa a seconda delle stagioni che hanno anche la funzione di scandire l'elemento narrativo. Possiamo tuttavia ipotizzare che l'autore considera la vera Bruges quella autunnale del suo primo incontro; questa stagione anche per Rodenbach avrà un senso particolare: è in effetti in autunno che prendono avvio le vicende di *Bruges-la-Morte* e di altre sue novelle ambientate a Bruges.

L'addio a Bruges non può essere frettoloso, Lemonnier desidera osservare per l'ultima volta la città dal suo luogo più simbolico, cioè dal *beffroi*: «Du haut du Beffroi nous apparaîtra donc, dans un large coup d'œil d'ensemble, qui sera notre salut de départ à Bruges, la cité chimérique où les yeux se distendent à des visions qu'ils ne perçoivent point autre part»²⁰⁸. La salita nella torre offre quelle sensazioni di vertigine e di senso di smarrimento che abbiamo letto ne *Le Carillonneur* di Rodenbach, scritto però soltanto nove anni dopo quest'opera. Arrivato sulla sommità del *Beffroi*, l'occhio si perde nella vastità dell'orizzonte. Sul *beffroi* c'è lo spazio per un'ultima riflessione sul destino di Bruges: Lemonnier coglie con uno sguardo d'insieme lo sforzo di Bruges per rimanere viva. Nota con piacere gli stimoli di rinnovamento che provengono dagli ambienti culturali e dallo sforzo della costruzione di un nuovo porto, ma non abbandona il suo scetticismo e mette in guardia dal togliere alla città la sua identità per una mania di rinnovamento privo di contenuti. Lemonnier scrive: «Un Bruges poli à la pierre ponce ferait horreur à tous ceux qui ont le respect de la vieillesse en vrai cheveux blancs et ne sauraient la voir poudrée et maquillée, dans une singerie de jeunesse où se perd la majesté des déclin»²⁰⁹.» Il capitolo si chiude con il suono del *carillon*, suono tipico delle Fiandre, di cui canta l'anima.

1.2.2 *La Chanson du Carillon*

Nel romanzo pubblicato nel 1911 Bruges emerge dai ricordi della protagonista e voce narrante: la giovane Elsée: «Notre première enfance s'était passée à Bruges, dans la maison de famille de maman. Mais il y avait si longtemps de cela : il ne nous était resté que le souvenir d'un vaste logis s'ouvrant sur une ruelle, près d'un canal»²¹⁰.» Ma dopo qualche pagina scopriamo che Bruges appartiene anche ai ricordi della madre della protagonista, che

²⁰⁸ Ivi, p. 425.

²⁰⁹ Ivi, pp. 431-432.

²¹⁰ Camille Lemonnier, *La chanson du Carillon*, Pierre Lafitte, Paris 1911, p. 15.

ha lasciato a Bruges la sua giovinezza e la sua voglia di vivere: «Sous ses sourcils de rêve, en arche de pont, elle continuait à vivre là-bas, en pensée, dans ce Bruges où elle était née, où elle s'était mariée, où elle nous avait mises au monde...où elle avait été heureuse²¹¹.» L'intreccio è abbastanza semplice: il romanzo è narrato dalla protagonista, la giovane Elsée che, dopo aver trascorso la sua infanzia insieme alla sua famiglia nelle maggiori città europee a causa dei continui spostamenti del padre, arriva alla fine dell'infanzia a Bruges. La sua famiglia era originaria proprio della cittadina fiamminga e la ragazza, in compagnia della sorellina cieca, scopre giorno dopo giorno un'affinità maggiore con Bruges. L'incantesimo della città delle Fiandre agisce sulle due ragazze tanto che Elsée diventa una giovane artista trasportata dall'anima della città, e entrambe subiscono il fascino del giovane poeta Jean-Emmanuel, cantore degli antichi splendori delle Fiandre. A questi avvenimenti di poco conto fa da sfondo Bruges, una volta di più protagonista di un romanzo.

Essa viene dapprima evocata, non fa ancora parte della realtà del romanzo. Viene da subito evocato anche il suo beghinaggio. La famiglia protagonista della vicenda ha una parente beghina che vive quindi all'interno delle sue mura, espediente narrativo che permette a Lemonnier di non dover fare a meno di un elemento fondamentale per il racconto di Bruges:

Avec son entêtement doux de vieille paysanne flamande, elle nous assurait, au surplus, que le mystère de la Nativité s'était passé à Nazareth, entre Audenarde et Gand. Jamais elle n'en voulut démordre, même quand plus tard notre grand'tante Micheline, mère Apostoline, qui était la grande Damme du Béguinage de Bruges, lui représenta qu'elle péchait par hérésie en contredisant les saintes Écritures²¹².

L'*incipit* del capitolo IV introduce Bruges nella realtà del romanzo. Roland Mortier sostiene che «le pivot de l'œuvre c'est le vieux Bruges, ses quais, ses canaux, ses musées et ses peintres, son béguinage, son poète, ses églises et le carillon de son beffroi»²¹³. La città non è più soltanto evocata dai ricordi:

²¹¹ Ivi, p. 17.

²¹² Ivi, p. 21.

²¹³ Roland Mortier, *Bruges dans l'œuvre de Camille Lemonnier, op. cit.*, p. 135.

Bruges ! du songe, du sommeil, de la gloire, de l'oubli... La dalle sous laquelle s'éternise le cœur dormant des vieilles Flandres. Un reliquaire d'or et d'émaux avec l'os et la substance décomposée de la grande humanité du XVI^e.

Bruges ! des canaux, des églises, d'antiques palais, des maisons en dentelles, le Beffroi. Le carillon surtout ! cette volière d'or d'où s'essore à coups réguliers un vol d'oiseaux d'or, de lumière et de diamant ! Des siècles qui se lèvent au fil des eaux comme d'un miroir magique. Des noms doux comme des violes, le Lac d'amour, le quai du Rosaire, si mélancoliques et si tendres... Des ombres qui glissent, des voix éteintes, des bruits de chapelets égrenant les heures mystiques... Et l'eau soupire sous les arches des ponts ; des feuillages de saules pleurent le long des murailles ; il passe de furtives figures aux plis de longs manteaux, des princesses, des martyres, des saintes peut-être.

Bruges ! Et dans un dédale de petites rues au cœur d'un vieux quartier, la grande maison familiale sous clef et qui, une après-midi de la fin de mai, se rouvrait : une maison comme tant d'autres de la vieille ville, avec une façade en décor Louis XVI plaqué sur l'architecture originelle, comme par-dessus le bonnet à ruchés d'une grand'mère on mettrait les fleurs et le plumet d'un chapeau à la mode... Cela avait formé deux logis greffés l'un sur l'autre, avec l'arborescence moderne éployée à l'espalier des siècles, comme en une petite honte des vieilles briques où avaient vécu les ancêtres... Le brave grand-père à maman, en rajeunissant la maison, n'avait fait, au surplus, qu'imiter la manie des bourgeois de son temps qui, par vanité et bon ton, maçonnaient tout vif le passé dans des in-pace stylisés au goût du jour.

La maison des aïeules, la maison où, le long des escaliers raides, avait glissé leur traîne de six aunes, aux brocards brochés d'onces, de griffons et de licornes, n'avait gardé intact, à travers ses mutilations, que son pignon d'arrière d'un pur gothique à hautes fenêtres lancéolées, et qui se reflétait dans l'eau du canal coulant au pied.

Quel caprice de jeune femme aux grâces d'autrefois avait fait fleurir là-dessus, un siècle plus tard, le chef-d'œuvre délicat d'une exquise petite bretèche de style renaissance, une vraie petite vitrine à bijoux pour poupées, toute ramusculée comme un cep de pierre et qui peut-être avait enchâssé, dans ses vitres à meneaux de plomb, le fin joyau d'une beauté célèbre en son temps ? personne n'était plus là pour

le dire : les vitraux, mitraillés par les polissons du quai, avaient en partie disparu et l'araignée tissait sa toile dans les croisillons²¹⁴...

Attraverso un largo uso della tecnica dell'accumulo Bruges irrompe nel romanzo. Non ne viene presentato un elemento alla volta ma attraverso l'enumerazione vengono date al lettore le chiavi di accesso per la comprensione della città delle Fiandre. La descrizione viene compiuta attraverso un punto di vista aereo: l'occhio del narratore sembra planare al disopra della città per coglierne una visione d'insieme²¹⁵. È interessante notare come il lessico dell'*incipit* vada subito a richiamare la dimensione del sogno e del sonno. Bruges non è una città che fa i conti con la realtà, la sua stessa anima è votata al simbolo e a ciò che vi è oltre il tangibile. Infatti l'acqua dei canali è lo specchio magico che riflette i secoli. Bruges è vista da subito nella sua dimensione storica e tutti gli elementi di cui si compone sono degni di essere citati perché appartengono anche alla Bruges del passato. Un'attenzione particolare viene data al *carillon* del *beffroi*, tema da cui prende il titolo il romanzo. Lemonnier raggiunge una dimensione poetica quando parla del *carillon* come di una «voliera d'oro da cui esce a colpi regolari un volo di uccelli d'oro, di luce e di diamante». Metafora già abitualmente usata da Rodenbach, che più volte paragona il suono del *carillon* al volo di uccelli di ferro.

Dalla visione aerea, lo sguardo si abbassa verso le strette strade di Bruges per arrivare alla casa della famiglia di Elsée. Ci viene presentata come una tipica casa di Bruges, ma i lavori di restauro intrapresi dal nonno della bambina in passato ne hanno snaturato la struttura, relegando soltanto nella parte posteriore della casa la sua vera essenza gotica. La vera casa quindi non è visibile dalla strada ma è quella che incontra direttamente il canale. Questo è il lato più interessante della casa, anche perché nel corso del romanzo l'aria remota e antica di questa parte stimolerà la fantasia di Elsée e Luce, le due bambine protagoniste. La piccola vetrina sospesa sul canale, e ormai in preda alla muffa provocata dall'umidità, è un elemento costante che si può riscontrare nelle più antiche case di Bruges e ne costituisce senz'altro una particolarità. Tuttavia l'abitazione non rappresenta l'unico punto di riferimento della narrazione ma uno dei tanti luoghi di cui Bruges si compone. Essa s'inserisce pertanto in un contesto urbano anch'esso bloccato nel passato: «Nos fenêtres à toutes s'ajouraient, devant, sur une petite rue tournante bordée d'anciennes maisons à hauts pignons dentelés et

²¹⁴ Camille Lemonnier, *La chanson du Carillon*, *op. cit.*, pp. 39-41.

²¹⁵ Cfr. R. Dubbini, *op. cit.*, pp. 61-62.

qui, à droite et à gauche, tournaient avec la rue comme fait une ronde d'enfants se tenant par la main...²¹⁶».

Lemonnier non manca di avvalersi di descrizioni precise che rappresentano delle vere e proprie mappe cittadine²¹⁷:

Sous nous, au fond du canal noir, la tache de nos visages s'encadrait parmi les reflets d'argent d'un feuillage de saule. Un peu plus loin, écornée par les touffes de lilas, c'était l'arche du pont qui enjambait le canal et se reflétait aussi. Les toits des maisons, à l'entour, effeuillaient des pétales de grands coquelicots. Et une petite vapeur déjà montait, cette vapeur d'après-midi, diaphane et lilas, qui est comme une housse que Bruges tire sur soi sitôt que le soleil décline.

Moi, une enfant qui avait vu sans tressaillir les grands paysagistes du Musée de La Haye, je fus alors, avec un petit cri émerveillé à la gorge, devant ce bout de paysage chimérique fait d'une flaque d'eau, d'une maçonnerie de pont aux briques roses et de ce rouge en fleur des hauts toits, comme quelqu'un qui découvre le sens de sa vie²¹⁸.

Lo scorcio proposto offre al lettore il sentimento di una languida malinconia anche attraverso la descrizione dei colori della natura tenui e sfumati, tipici della bianca luce di Bruges. La visione di questo scorcio di natura introduce l'elemento del pittoresco, che come abbiamo già visto, è assolutamente in sintonia con l'immagine letteraria della città. La bambina, anche se non ha ancora iniziato quella che poi sarà la sua carriera di artista, avverte la possibilità di rappresentare ciò che vede, che viene collocato fin da subito nell'universo dell'arte. Lo fa mettendolo in relazione con i paesaggi ritratti dai più grandi artisti che ha potuto ammirare in passato al museo dell'Aia. Si tratta quindi di una scelta di campo significativa; lei colloca Bruges nella grande tradizione paesaggista dei maestri fiamminghi. Bruges quindi non è solo una città che appartiene al passato, ma è anche una città la cui rappresentazione pittorica appartiene alla tradizione artistica.

Nel romanzo spesso si fa ricorso alla mappa cittadina:

²¹⁶ Camille Lemonnier, *La chanson du Carillon*, op. cit., p. 51.

²¹⁷ Cfr. Marina Guglielmi, Giulio Iacoli (eds.), *Introduzione*, in *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, op. cit., pp. 14-16.

²¹⁸ Camille Lemonnier, *La chanson du Carillon*, op. cit., pp. 59-60.

Mais voilà qu'à l'opposé, par delà la rive du canal, un grand jardin ombreux comme un parc se clôturait d'un vieux mur drapé d'une chape de lierre. Une pelouse montait ; derrière un marronnier s'apercevait la maison, une maison à un étage, blanchie au lait de chaux, avec des volets verts et un grand rosier en espalier à la façade. Dans le clair printemps, avec ses volets verts fermés, elle avait l'air de dormir... Personne ne semblait l'habiter : elle ressemblait à une maison veuve d'un ancien bonheur... Ah ! il y avait aussi, sur la même berge, dans un jardin grand comme un mouchoir de poche, un petit garçon pâle qui se mirait au fond d'une grosse boule de métal en faisant des grimaces.

Un vent léger passa, secouant, comme les grosses gouttes d'une pluie musicale, la volée des notes du carillon. Ce fut la joyeuse chanson d'enfance, la chanson des oiseaux qui, de là-haut, du grand beffroi sourcilleux, avait bercé nos berceaux !

Luce tendit les mains :

– C'est comme s'il pleuvait des petites plumes de nid !

Un nid dans la main d'un géant ! et quand la main s'ouvre, l'affolement des trilles et des vocalises et des arpèges tout le long de l'échelle des tons, comme des oiseaux délivrée ! Et cela bat des ailes, s'égaille, descend en ondée cristalline, s'abat sur les toits, crépite aux vitres, remonte, tinte en sonneries d'alleluia... [...]

L'heure des saluts sonnait aux paroisses. Heure aussi des sabots, petits sabots d'enfants, lourds sabots d'ouvriers, lents sabots traînés de vieilles femmes et qui se mettent à tricoter la chape de silence où tantôt s'endormira la ville...

Bruit des dernières heures du jour comme un reste de mouture filtré de la trémie quand la meule va cesser de tourner... L'un après l'autre grelottaient les angélus des chapelles et des couvents, se répondant de clocher en clocher, jeunes angélus des maisons de novices, angélus enroués des vieilles églises, angélus à mains jointes par-dessus l'ombre et le silence, angélus balbutiés comme des prières, toute l'âme religieuse de Bruges²¹⁹...

Si parte dalle vicinanze della casa per descrivere ancora ciò che vi è attorno, in definitiva si tratta di un'ulteriore mappa tracciata sulle strade di Bruges, ma ben presto alla componente visiva si aggiunge quella sonora: il *carillon* comincia a suonare la sua canzone che le bambine ricordano fin dalla loro prima infanzia trascorsa a Bruges, prima di averla lasciata

²¹⁹ Ivi, pp. 61-62.

alla volta di tante altre città al seguito dei progetti del padre. La canzone sarà il *leitmotiv* del romanzo.

Attraverso le sapienti descrizioni di Lemonnier, il romanzo acquista una nuova dimensione rispetto alla sola scrittura: a dire il vero l'autore non scrive nulla a proposito delle note che compongono la canzone del *carillon*, ma è attraverso la descrizione dei sentimenti di chi l'ascolta che il lettore può cogliere questa nuova dimensione del romanzo. Continua la metafora degli uccelli che scendono dal cielo e volano sopra le persone che popolano la vita quotidiana di Bruges. Sembra interessante notare che a sostegno di quella che abbiamo appena chiamato la nuova dimensione del romanzo vi è il richiamo anche ad un altro suono: quello degli zoccoli delle persone che camminano per le strade di Bruges. Si tratta però, di un suono che sfuma per lasciare il posto soltanto alla preghiera e al silenzio della sera.

Il romanzo alterna delle parti interamente dedicate all'intreccio a quelle interamente dedicate alla descrizione ; ritroviamo ancora, dunque, un riferimento alla struttura urbana di Bruges: «C'était là-bas, tout au bout de la ville, dans un quartier de God's Huys (maison de Dieu, qui sont de petites maisons pour le pauvres) une vaste façade plate comme celle d'un couvent, tous les volets clos et de l'herbe devant la porte²²⁰.» Ci siamo quindi allontanati dal centro della città per andare verso la periferia. Nelle piccole case costruite per accogliere i poveri di Bruges, vive il cugino della madre di Elsée: un'anima interamente dedicata alla contemplazione di un'opera d'arte che egli tiene in casa come se fosse una reliquia: si tratta di un quadro di Memling che in realtà è un falso:

Nous apprîmes depuis que le fameux Memling était une copie ; mais l'essentiel n'était-il pas que son authenticité fût évidente pour celui qui en avait fait le culte de sa vie ? Pendant des heures, chaque jour, le cousin s'enfermait pour la contempler, lui-même pareil à une grande momie oubliée là comme dans une crypte et revivant son rêve unique, dans le mortel enchantement de la ville des sortilèges...

Ah ! comme je compris alors l'âme de Bruges et le vertige de mort, d'amour qui rend sans force les âmes et les épuise d'un charme voluptueux de narcotique !... Ah ! combien, venus ici en passant, une fleur à la bouche, ont subi la douce et ensorcelante agonie et ne sont plus jamais repartis²²¹ !

²²⁰ Ivi, p. 105.

²²¹ Ivi, p. 111.

L'anima di Bruges rende senza forza gli spiriti delle persone che se ne fanno coinvolgere. Restiamo sempre nell'universo simbolico di una città che è in grado di incantare coloro che vi ci abitano. Il ruolo incantatore dell'arte si fonde con quello della città, si abbandona dunque ogni possibile risvolto realistico per prediligere quello simbolico. L'arte e la città condizionano le anime che si abbandonano ad esse. Si vedrà più avanti nel romanzo come questa riflessione della protagonista sia premonitrice di una fase di apatia che lei stessa attraverserà quando avrà già iniziato la sua carriera di artista legata alle bellezze di Bruges.

L'incipit del capitolo XIV mostra Bruges sotto una nuova luce:

Un matin monta la senteur musquée des canaux. Tous les petits jardins sentaient le lilas et le buis : ce fut le printemps de Bruges... Je crus voir pour la première fois de la vraie lumière, de la lumière comme les anges doivent en bluter dans le ciel. Sur le pas des maisons, les enfants chantaient des cantiques à Marie ; des lys partout fleurissaient la nappe blanche des autels ; le silence au fond des vieilles rues était si doux qu'il semblait prier. Bruges redevint la cité mystique de Memling... C'étaient là des sensations bien «âgées» pour nous. Mais avions-nous jamais été jeunes ? N'étions-nous pas plutôt d'anciennes petites bonnes femmes qui jouaient à l'enfant²²² ?

Anche a Bruges la primavera provoca il risveglio della natura, e per la prima volta Bruges viene descritta come una città luminosa. La luce è una luce celeste, come quella degli angeli nei cieli, e il colore che domina è il bianco. Non si tratta però del tipico bianco di Bruges: quello della nebbia e dei cigni, ma di un bianco luminoso legato alla vita della natura, espressione dei fiori e del sole. Il bianco richiama anche il misticismo delle altari e dei gigli benedetti, e non si può fare a meno di non menzionare il ritorno alla città mistica di Memling. Bruges dunque è rivestita di una nuova luce ma non ne viene da questa snaturata, anzi la sua tradizionale simbologia si rafforza perché possibile anche in un contesto di rinascita quale la primavera rappresenta.

A proposito del legame con il passato, esso condiziona direttamente la vita delle due protagoniste che, pur essendo delle ragazzine, sentono ormai la presenza della città a tal punto che dubitano di essere delle vecchie che giocano a fare le fanciulle. La città le ha

²²² Ivi, p. 123.

attirate a sé e loro vivono ormai in simbiosi con essa e, per questo, ne subiscono tutto il suo passato.

All'esplosione di luce della primavera fa subito da contraltare l'oscurità della chiesa del «Saint-Sauveur» e di «Notre-Dame»:

À Saint-Sauveur, la mort, on peut dire, resue [*sic*] des dalles. Des cénotaphes se plissent de draperies de marbres noir : on marche sur des plaques tumulaires en tous sens...Mais surtout Notre-Dame nous émouvait : il y avait là, derrière une grille, le grand Charles le Téméraire avec cette jolie petite Marie de Bourgogne, sa fille, tous deux couchés, couronne en tête, sur un entablement feuillagé de rinceaux de cuivre et fleuri d'écussons en émail.

Ailleurs, à Jérusalem, dans une crypte, un Christ en bois peint, barbare et doux, dormait sous les dentelles, tout noirci par la fumée des cierges... A genoux, des femmes en grands manteaux noirs priaient, soupiraient, gémissaient. Une, toujours, en sanglotant, se lamentait d'une voix grêle de petit enfant... Le vent des haleines faisait vaciller les flammes.

Elles ressemblaient vraiment aux saintes femmes qui avaient veillé la mort du Seigneur. Elles semblaient porter un peu de la mort de Bruges sous leurs grandes mantes à capuches, comme des pleureuses éternelles. Est-ce que toute la Flandre morte n'est pas en ce symbole des âmes gémissantes et des manteaux noirs ? est-ce que cette mante surtout, déjà portée par leurs aïeules, n'est pas, chez les femmes d'aujourd'hui, comme un peu de l'ombre du passé traînant derrière leurs pas ? L'ombre ici est restée partout, cette ombre peut-être de la grande main des rois d'Espagne qui faisait la nuit là où elle s'ouvrait... Après tant de temps, elle pèse encore sur la Flandre rose et blonde²²³.

La morte è il tema centrale del passaggio appena citato. Se Bruges rinasce sotto la luce potente della primavera, all'interno delle sue chiese è l'ambiente austero a essere predominante. Le tombe di Carlo il Temerario e di Maria di Borgogna richiamano Bruges verso il passato leggendario delle sue crociate e la collegano con un filo invisibile alla città di Gerusalemme. Le donne, che su quelle tombe vanno a piangere, ammantate di nero, sono l'immagine dell'imperitura gloria di Bruges votata al rigore e al suo passato. Da questo ambiente così fortemente caratterizzato dal raccoglimento e la preghiera estraiamo dunque

²²³ Ivi, pp. 124-125.

l'essenza di uno degli aspetti che caratterizzano la città, anche quella raccontata da Lemonnier.

All'interno dell'opera ha una grande rilevanza l'alternarsi delle stagioni che, di volta in volta, rivestono Bruges di luci e colori nuovi:

Je vis arriver avec joie la fin de ma dernière année de classe. Et ce fut encore une fois l'hiver, le vieux petit hiver mort de Bruges. Une douce fin du monde neigeait : tous les canaux étaient gelés ; le givre mettait aux vitres de fines dentelles, comme on en voit au Gruthuuse, près de Notre-Dame ; et au coin des rues les petites saintes Vierges grelottaient derrière leur petite lampe²²⁴.

Così come in primavera è ancora il bianco il colore dominante, ma questa volta è dato dalla combinazione della luce con la neve che ricopre ogni cosa. L'immobilità è l'aspetto che caratterizza la città in questa stagione:

Et dans l'hiver de Bruges filait notre canal, tout mort et gelé, entre les arbustes du bord, guipurés par le givre. De l'autre côté, le petit parc, avec ses dix peupliers filigranés de grésil, au bout de son gazon pareil à une grosse pelote blanche à piquer les épingles, avait la tristesse des jardins où personne ne vient plus²²⁵.

La neve e il ghiaccio hanno reso tutto immobile come se fosse sotto l'influsso di un sortilegio, soltanto il *carillon* sembra esserne estraneo e continua ad accompagnare la vita di Bruges che attende che l'inverno passi: «Et les flocons tombaient ; et de là-haut, de la volière de la tour, toujours sur eux tombait l'éclat de rire des oiseaux du carillon²²⁶». La metafora delle note trasformate in uccelli che sorvolano la città è presente dunque lungo tutta l'opera.

Ma il *carillon* è solo una delle componenti che caratterizzano profondamente Bruges. Il personaggio del poeta Jean Emmanuel rappresenta l'incarnazione dello spirito delle Fiandre e introduce nel romanzo un importante tema meta-letterario: «Jean Emmanuel, l'âme des Flandre, le poète des béguinages, des cloches dans le soir de Bruges, des petites vieilles dans les jardins des Godshuys, des bonnes Vierges aux coins des rues et des petites sentiers

²²⁴ Ivi, p. 133.

²²⁵ Ivi, p. 136.

²²⁶ Ivi, p. 137.

qui vont vers la mer²²⁷ !» Si tratta dunque del cantore dell'anima di Bruges, colui che anela ad esprimere le bellezze dello spirito fiammingo e di ciò che lo sostiene e lo circonda. Nel romanzo egli si unirà al *carillon* in un'unica voce, composta dal suono dello strumento e della sua voce: «Sa voix avait le tintement léger des petites notes du carillon cognant aux vitres de notre chambre. Je croyais que tous les carillons des petites villes de Flandre me disaient à l'oreille²²⁸ !» Jean Emmanuel è l'alter ego del poeta, egli è colui che vede in Bruges una rinascita in comunione, e non in contrasto, con la sua vita passata. Jean Emmanuel è fautore del risveglio di Bruges, quel risveglio di cui già Lemonnier aveva parlato in *La Belgique*²²⁹.

Tout à coup, du haut du beffroi s'essore la volée mélodieuse des oiseaux du carillon. Et son visage s'illumine ; il lève la main et sa voix se hausse aussi :

- Écoutez ! Écoutez ! C'est la chanson de Bruges. Tant qu'elle volera par les airs, sur l'aile des oiseaux de la tour, l'âme de Bruges toujours plus haut planera dans la lumière.

Il se remet à me sourire et termine ainsi :

- La Flandre ne meurt pas... La Flandre se réveille chaque matin au jardin fleuri des belles filles de son peintre Memling.

L'abbé fait de la tête un signe d'assentiment ; mais moi, je n'ai rien compris cette fois encore. Qu'est-ce qu'il a voulu dire en son langage de poète ? Que m'importe, au surplus ! La musique de sa voix douce, traînante un peu, m'a suffi. J'ai cru entendre chanter l'âme de Bruges²³⁰.

Il tema meta-letterario si unisce al risveglio di Bruges di cui il poeta si fa portavoce. Le sue parole però sono oscure alle orecchie della giovane protagonista. Si potrebbe scorgere forse un accenno di polemica nei confronti dell'ermetismo che caratterizzava molti versi dei simbolisti più radicali.

Il dialogo tra le arti è alla base di questo romanzo. Memling è al centro dell'arte pittorica e la sua opera, la «Châsse de Sainte Ursule», produce una lunga ammirazione da parte della protagonista:

²²⁷ Ivi, p. 143.

²²⁸ Ivi, p. 144.

²²⁹ Cfr. *supra*, p. 86.

²³⁰ C. Lemonnier, *La chanson du Carillon*, *op. cit.*, pp. 145-146.

Memling ! Je connais la légende : le peintre des saintetés arrive à Bruges, soldat blessé, après Nancy. Les religieux de Saint-Jean le recueillent ; à l'ombre douce de la chapelle s'élèvent leurs oraisons pour qu'il guérisse. Et Dieu les écoute ; il revient à la vie et, par gratitude pour leurs soins secourables, il peint la châsse de sainte Ursule... [...]

Et je pousse une porte, j'entre ; j'ai devant les yeux le petit édicule gothique avec sa crête finement maillée, ses pinacles à crochets et ses dais guillochés. C'est un saisissement qui me fait toute pâle, le cœur arrêté comme pour un miracle. Paradis de couleurs émaillées et tendres ! Visions d'une contrée qui ne serait plus la terre, si on n'y tuait et où, par avance, les figures ont la grâce ailée des êtres surnaturels ! Même il semble que le massacre des onze mille vierges, cette boucherie de chairs roses et neigeuses, soit ici comme une apothéose de fleurs. Le sang qui, à longs jets, ruisselle sur les pâleurs d'agonie, suggère des pétales doucement pourprés, échappés aux palmes que les anges agitent par-dessus les martyres.

Le vieux peintre aux argents fluides et aux vermillons éteints a peint, plutôt que la brutale mort, la cessation de la vie sous l'image d'un songe simplement interrompu. Une inexprimable candeur préside à l'hécatombe, atténuant la barbarie des épisodes comme si, dans l'ardeur de la foi qui, mourantes, les portes au ciel, les vierges avaient cessé de ressentir la douleur et ne goûtaient plus que les éternelles délices de la présence de Dieu²³¹.

Il ricorso all'*ekfrasis*, già constatato per il Rodenbach di *Bruges-la-Morte*, è utilizzato per stabilire una sintonia più netta tra la protagonista e la città, le cui meraviglie artistiche sono l'espressione più alta della sua anima.

Le espressioni più realistiche di quest'opera sono rappresentate dalle mappe tracciate dai personaggi che camminano per la città. A partire dai loro percorsi è possibile seguire una vera e propria toponomastica. A tal proposito non può mancare la visita a una parte fondamentale di Bruges, il beghinaggio; elemento non estraneo al romanzo:

Nouche arriva me reprendre dans l'après-midi avec Luce. Comme Jean Emmanuel suivait à peu près le même chemin que nous, il s'offrit à nous accompagner par les petites rues de peuple qui mènent au cœur de la ville. Une pointe avancée de banlieue, un coin de campagne spirituelle d'abord s'ouvrit devant nous : c'était, après les petites maisons blanches du Béguinage, le Lac d'amour dont

²³¹ Ivi, pp. 150-151.

le nom seul, comme une musique, un soupir d'oraison, un vieil air de cantique, évoque un émoi tendre et langoureux des âmes. L'endroit est solitaire, perdu sous l'ombre des grands ormes, avec une nappe d'eau fleurie de nénuphars et qui frissonne entre les berges gazonnées de graminées. On est là loin du monde, comme en quelque retraite de mystère et d'oubli où viennent expirer les mystiques tendresses des filles de sainte Begge. Il arriva qu'une porte, dans le grand silence, au loin, retomba avec le bruit sourd que fait la vie dans les lieux où la vie n'est plus elle-même qu'une pauvre rumeur qui décroît aux marches des cryptes. Je vis Jean Emmanuel tressaillir et il me dit, avec le sens secret qu'il mettait toujours dans ses paroles :

– Ne dirait-on pas que c'est là le bruit d'une porte qui se referme sur un cercueil qui s'en va ? Toute les âmes ici ne sont pas mortes, et pourtant elles ne sont que des ombres pour elles-mêmes²³²...

Lemonnier vuole mettere il lettore nella condizione di riconoscere quei paesaggi divenuti ormai familiari, soprattutto grazie alle opere di Georges Rodenbach. Il beghinaggio e «le lac d'amour» sono dei luoghi di raccoglimento in cui è possibile riconoscere l'anima mistica della cittadina delle Fiandre. Questi luoghi sono emblematici di ciò che è Bruges. La rigogliosa natura del lago dell'amore richiama un senso di vitalità, ma alla descrizione Lemonnier aggiunge la forza di un suono lugubre che immediatamente fa pensare alla morte, e fa delle beghine delle ombre della loro stessa vita. Qualche pagina più oltre è ancora il *carillon* ad accompagnare la narrazione: «Là-haut, les oiseaux du carillon chantaient²³³.» E ancora:

Si Bruges est la ville des cloches et de la prière, n'est-elle pas aussi la ville du carillon qui là-haut, si près des anges, depuis des siècles chante sa petite chanson, gaie ou tendre selon les heures, la chanson de folie et aussi de sagesse..., la chanson d'illusion ? On peut bien se tromper quelquefois en l'écoutant et peut-être il n'y a pas si loin du ciel aux hommes²³⁴...

Il capitolo XXI è interamente dedicato a Bruges.

²³² Ivi, pp. 166-167.

²³³ Ivi, p. 169.

²³⁴ Ivi, p. 220.

Ah ! cette lumière de Bruges, humide, fraîche, ventilée de brise de mer ! les adorables pierres blessées qu'elle arrose de ses pleurs brillants et salés, comme un pansement qui leur rend un peu l'apparence de la vie ! De douces vieilles femmes malades sont à la fenêtre, et aspirant l'odeur amère des buis qui poussent dans les petits jardins... Des suaires blanchissent sur les gazons, clairs comme des langes... Il y a dans toutes les rues des asiles pour le corps et les âmes sont tranquilles... Les petites Vierges des coins de rues ouvrent leurs bras à la détresse humaine et sourient dans les larmes²³⁵.

L'*incipit* del capitolo riprende un *topos* della poesia rodenbachiana: la città malata. «les pierres blessées», «les pleurs brillants et salés» che sono come un «pansement» per le vecchie facciate di Bruges, «les vieilles femmes malades» alle finestre e «des suaires [qui] blanchissent sur le gazon» sono elementi che determinano la malattia della città. Le piccole statue della Vergine Maria che stanno agli angoli delle strade aprono le loro braccia e, vegliando sulla disperazione, sorridono tra le lacrime. Questo ossimoro diviene la definizione stessa della città:

Un sourire dans les larmes, c'est peut-être cela Bruges, le sourire de cette tendre, vivante, spirituelle lumière, avivée où décolorée selon les heures, aux heures où la grande buée grise s'entr'ouvre... Une intime et profonde musique de lumière avec quelque chose qui veut vivre et qui meurt toujours, avec des silences et des arrêts et des reprises, la lumière mystique et frileuse des confins du ciel sur un jardin d'amour et de mort. Douceur de sentir son sang lentement s'arrêter sous les prismes mourants d'un azur soyeux, lamé de frissons d'argent froid, avec des iris frileux et comme assoupis d'agonies²³⁶...

La continua sinestesia tra la musica e la luce contraddistingue il passaggio appena citato. Dunque Bruges sarebbe «un sourire dans les larmes». Il sorriso sarebbe la luce che la riveste in maniera differente a secondo delle ore. La luce di Bruges contiene in sé «qualcosa che vuole vivere ma che sempre muore», le pause e le riprese della musica sono dunque gli sprazzi di luce che la illuminano in un continuo alternarsi della vita e della morte. La città è agonizzante, così come già aveva cantato Rodenbach.

²³⁵ Ivi, p. 171.

²³⁶ Ivi, pp. 171-172.

L'eau ! Elle est en bas, en haut, dans l'air, dans la rue. Elle est la rue même, la rue liquide et qui pleure sous les gargouilles et qui sanglote au détour des ponts et qui va comme la mort avec ses moires sombres de catafalque sous les larmes chaudes des réverbères, pareils à des cierges de nuit...

Elle va, se casse aux angles, rase des pignons, lèche des murs lézardés, s'évanouit au creux d'une arche... Un canal succède à un canal et tous ensemble se bifurquent, se rejoignent, coupent des carrefours, longent des jardins, des palais, des tours, des prisons, avec des criques, des îlots, des estuaires, éclaboussés de filtrées vermeilles ou noyés au velours des pénombres²³⁷.

Il capitolo ora in analisi presenta una serie di temi centrali per la città di Bruges. Uno di questi è l'acqua. Se già in Rodenbach l'elemento acquatico è stato considerato centrale – si ricordi Bachelard che parla dell'«ofelizzazione» di un'intera città –, questa predisposizione all'elemento acquatico è riproposta da Lemonnier. Si potrebbe obiettare che sia un riconoscimento dovuto verso un elemento che occupa fisicamente la città percorsa da diversi canali, ma si può andare oltre questa semplice osservazione: la presenza dell'acqua è costante; essa è dappertutto e penetra ovunque. L'acqua è certamente quella dei canali, ma è anche l'elemento che compone la nebbia e la pioggia. Come la morte essa avvolge tutta la città. Se nell'*incipit* del capitolo si leggeva che le piccole gocce di brina erano una medicazione per le ferite delle rocce, ora l'acqua viene presentata come portatrice di quell'aria funebre che Bruges reca sempre con sé.

Una volta arrivata la sera, la luce abbandona la città e «Tout se fond ; une fumée danse au bout des canaux ; le paysage se dissout aux obscurités laiteuses d'une nuit d'enchantement²³⁸.»

L'incantesimo pervade la Bruges notturna, la nebbia, che fitta scende sui canali, dissolve il paesaggio. Durante il trascorrere dei mesi Bruges si trasforma:

Mai ! juin ! mois des petits jardins émaillés comme des enluminures, des canaux vaporisés en des fruites pâles de saules et de lilas fleuris, des vieux pignons treillisés d'espaliers où rosit la fleur du pêcher, des manteaux de vignes vierges et glycines bleues écroulés par delà les murs ! mois où tout se chimérise [...] d'un air

²³⁷ Ivi, pp. 172-173.

²³⁸ *Ibid.*

d'irréel ! Mois où Bruges prend un air de convalescence, où l'on dirait qu'elle va sortir de sa léthargie et faire le geste de la vie revenue... Fugitive rosée du sang entrevue sous la pâleur d'une agonie... Un sourire dans les larmes, ô sortilège²³⁹ !

Nei mesi estivi Bruges prende l'immagine di una convalescente e pare che possa salvarsi dalla malattia che la affligge. Il suo pallore scompare per far scorrere di nuovo un po' di sangue nelle vene. Dunque la luce è quel sorriso che si apre sulle lacrime come un vero e proprio sortilegio.

I riferimenti meta-letterari diventano assolutamente espliciti quando nelle pagine di Lemonnier compaiono i nomi dei suoi illustri colleghi Emile Claus, Maurice Maeterlinck e Georges Rodenbach, a cui dedica il seguente passaggio:

Un silence si grand se fait chez Rodenbach qu'on croit par avance y entendre s'éteindre son cœur...Qu'il partit tôt, lui que toutes les jeunes filles de Flandre aimaient ! Il n'attendit pas, pour s'y ensevelir dans les aromates et les dentelles, d'avoir ciselé tous les ors de son léger sépulcre, charmant et délicat comme une châsse. Il s'écouta, parla peu de lui et s'en alla avec son secret... Jean Emmanuel, lui, bouche close aussi, lissait de soies d'or et d'argent l'humble trame de ses poèmes de vieilles villes et de bonnes gens. Chez tous, qu'ils l'aient dit ou pas, c'est bien le don de transfiguration qui est l'art suprême et sert aux fins mystérieuses du chef-d'œuvre²⁴⁰.

La commemorazione della prematura dipartita di Rodenbach, cantore delle Fiandre e amato dalle giovani fanciulle, è un vero e proprio tributo all'autore di Tournai a cui Lemonnier si è ispirato per questo suo romanzo dedicato alla città di Bruges. Il parallelismo tra la figura di Rodenbach e di Jean Emmanuel è evidente, e risulta tanto più esplicito in questo passaggio in cui al poeta fittizio di Bruges, Jean Emmanuel, vengono attribuite le stesse caratteristiche poetiche. Il simbolo, qui chiamato «transfiguration», è il mezzo per cantare i grandi capolavori.

Un'ulteriore caratteristica in comune con il poeta di Tournai è il ruolo di condizionamento sui personaggi affidato alla città. Bruges, così come già in *Bruges-la-morte* e ne *Le Carillonneur*, condiziona la vita di chi si abbandona ad essa. Questo succede alla

²³⁹ Ivi, pp. 173-174.

²⁴⁰ Ivi, p. 193.

protagonista del romanzo *Elsée* che, divenuta una giovane artista, è profondamente affascinata dalla città, ma ne subisce anche la sua apatia: «C'était qu'une immense et inexplicable lassitude m'avait envahie ; je me trouvai tout à coup sans force pour lutter contre le découragement. Je portais en moi une chose morte comme si la mort de Bruges m'avait touchée au cœur²⁴¹.» La città che condiziona l'animo umano dunque e si pone in sintonia con esso è uno dei grandi temi di questo romanzo in cui tutto comunque diventa morte e tristezza :

Ah ! qu'ils étaient tristes à présent, là-haut, les oiseaux du carillon !

L'illusion, oui ! Le sortilège qui vous baise aux lèvres, vous mène par la main et vous jette en pâture aux larves informes des songes !... Bruges, chaque matin, se réveille sur l'oreiller d'un moyen âge hanté par les monstres de ses gargouilles... Bruges, la grande pleureuse des âges, la berceuse des âmes qu'elle finit doucement par étouffer au lamento de ses orgues, au sanglot de ses canaux, à la musique des violes de son Lac d'amour ! Est-ce qu'un poète, le poète de la mort de Bruges, le délicat prince de poésie Georges Rodenbach n'en était pas mort lui-même, dans sa jeunesse de gloire et de vie²⁴² ?

Il passato glorioso ma precario di Bruges, con la sua relativa morte, viene messo in relazione alla prematura morte di Rodenbach, nel pieno della sua attività letteraria. Lemonnier riconosce, questa volta non in un suo personaggio ma nell'autore stesso la sua ultima somiglianza con la città morta.

Bruges è una città dolente rivolta verso il suo passato di splendore. Lemonnier vede la morte della città ma non si limita a questo, egli ne vede anche il risveglio, rappresentato innanzitutto dal culto religioso. È infatti sotto lo stimolo delle feste natalizie che *Elsée* ritrova la volontà di dedicarsi alle sue opere:

Doucement, à leur exemple, je me repris au goût du travail. Bruges avait revêtu sa douillette hivernale. C'était le mois des grandes solennités de l'Eglise correspondant aux tendres fêtes de la famille : un cortège d'heures d'or encadrait l'annonciation mystique de la renaissance de la lumière. Tout le jardin sacré des grâces et des

²⁴¹ Ivi, p. 222.

²⁴² Ivi, p. 223.

vertus, au chant berceur du carillon, se remettait à fleurir. Sainte Barbe, sainte Cécile, sainte Catherine, poudrées de neige, descendaient par les chemins blancs du paradis. Et saint Nicolas préparait les gâteaux de miel pour les petits enfants. Saint Éloi, dans sa forge céleste, martelait la couronne et le sceptre pour le sacre de l'Enfant-Dieu.

En Flandre, l'adorable mystère de la Nativité divine préside à toute la liturgie des deux mois sur lesquels finit l'année. Novembre et décembre sont les cassolettes d'encens que les anges agitent au-devant de la venue du Sauveur et les urnes de bénédictions où, pour la joie de la petite Enfance, puisent les grands saints familiaux... Jésus naît et semble renaître en chaque enfant qui vient aux mamans²⁴³.

L'inizio delle festività legate alla natività, che ne rappresenta il culmine, dona una nuova vita alla città. L'alternanza della vita e della morte si dimostra costante all'interno del romanzo. Ai molti *incipit* di capitolo che presentano le diverse stagioni corrispondono dei momenti diversi delle narrazioni e anche i personaggi sono presi da questa stessa alternanza tra l'operosità e l'apatia.

Bruges ne m'évoqua plus que cette grâce languissante du périssable qui ne se sépare pas de la persistance des très vieilles villes à vivre. Peut-être même n'est-ce là qu'une de ces idées toutes faites qui finissent par former pour certaines d'entre elles une sorte d'état de sensibilité convenue ? En revenant à la vie, je vis que Bruges aussi vivait... Je pensais : «Bruges simplement a horreur du bruit, de la vie extérieure, du faste pathétique ; Bruges ne consent qu'aux nuances harmonieuses des âmes : il lui suffit de s'écouter vivre dans les oiseaux de son carillon...» C'était bien là le sens de la poésie de Jean Emmanuel et, au sortir des ombres, elle m'éclairait de nouveau sur la poésie qui était en moi²⁴⁴...

La calma di Bruges viene dunque ricondotta a una potenziale normalità. E quando ritorna la primavera Bruges di nuovo sembra vivere:

Ce fut là comme une petite famille qui vient s'ajouter à l'autre, mais une famille née de nous-mêmes à travers le miracle charmant d'un printemps de Bruges... Douceur infinie de la lumière et de l'ombre, du vent venu de la mer et de la tendre vie

²⁴³ Ivi, pp. 227-228.

²⁴⁴ Ivi, pp. 228-229.

végétale épanouie sous la palpitations des ciels [*sic*] lilas... Douceur des après-midi fluides, irisées, tièdes, où même le lourd chevet de briques des églises se diaphanéise, où il pleut des duvets de cygnes et des étamines de fleurs, où la rue d'indécise d'irréel... Douceur aussi de ne pas se sentir trop vivants, sensibilisés plutôt d'images incertaines dans la grâce un peu morte, le charme finement mélancolique de tant de choses lointaines... Alors se révèle un prestige sentimental tel qu'il n'en est peut-être pas de comparable au monde²⁴⁵.

Ancora una volta una descrizione molto vitale della primavera e del risveglio della natura. La malinconia però non la abbandona mai, come non abbandona mai la protagonista. Con l'avvento della primavera la piccola famiglia della protagonista stringe una sincera amicizia con i vicini, giunti dalla Norvegia. La giovane protagonista subisce il fascino del signor Otto Effers, padre della sua amica Edwidge, anche lei affascinata da Bruges e dalla sua luce: «Elle ajoutait que la lumière de Bruges avait été pour elle comme un peu d'une sensation retrouvée. Non, pas même Venise ne lui avait procuré cela... Et elle parlait toujours de cette lumière qui était l'âme de Bruges et ne mourrait qu'avec Bruges même²⁴⁶».

L'atmosfera da incantesimo riaffiora soprattutto durante la notte, quando i protagonisti non hanno altra occupazione se non quella di ascoltare il «il silenzio melodioso» della città con la quale si sentono intimamente connessi:

Nous n'avions pas besoin de paroles pour communier dans le sentiment d'être l'un à l'autre une humanité confiante et déjà si étroitement liée ! Et comme notre silence à nous, le silence de la ville bruissait, frémissait, onde légère, bruissement d'une girande, gouttes de vie ruisselées des anciennes sources... Mais, parfois un sanglot de musique, orgue, harpes, violons en sourdine, se mourait, renaissait, venu on ne savait d'où et des voix mystiques, comme une psalette d'anges, montaient vers les paradis... Soudain, comme une pluie d'étoiles, comme une cascade de cristaux et de pierreries, l'averse des trilles du carillon s'écroulait, plongeait aux eaux du canal... Et puis, dans la nuit de sortilège et d'illusions, c'était encore une fois le silence, le mélodieux silence de Bruges²⁴⁷...

²⁴⁵ Ivi, p. 263.

²⁴⁶ Ivi, p. 266.

²⁴⁷ Ivi, pp. 276-277.

La musica è sempre presente per sottolineare e identificare meglio i momenti importanti della vita di Bruges, ma non meno importante risulta essere l'ossimorico «mélodieux silence» di Bruges. Le tematiche già incontrate si ripetono per intensificare pagina dopo pagina il senso dell'atmosfera che Lemonnier intende trasmettere al lettore.

Come nelle opere di Rodenbach, anche qui la possibilità di vita di Bruges è rappresentata dal nuovo porto che dovrebbe collegarla al mare. Tuttavia nel romanzo di Lemonnier, più vitalista nei confronti della città, non ci sono posizioni contrastanti a riguardo, ma solo una costante fiducia nei confronti del possibile miglioramento:

...Jean Emmanuel alors lui serrait les mains et s'écriait que Bruges n'était pas morte comme on l'avait dit, que Bruges, plus que jamais, était la vie et la gloire de demain...

– Attendez, monsieur Effers, que le port soit terminé... Ce sera le retour de la fortune comme au temps où il arrivait six cents bateaux chaque jour par le canal de Damme..., comme au temps du grand-duc d'Occident, Monsieur Effers²⁴⁸ !

E ancora durante un corteo in costume che scorre per i canali di Bruges, i protagonisti sognano di un domani che faccia in modo che la città riviva appieno gli antichi splendori:

– Tout reviendra, monsieur Effers... Bruges s'est tournée du côté de l'orient, elle va disperser les ombres... Le cercle mortel des enchantements va se rompre.

Est-ce que ceux-là aussi rêvaient ?

Une pluie d'or et de cristal, le tintement d'une pluie d'étoiles de quart d'heure en quart d'heure tombait du ciel, plongeait dans l'eau du canal... le temps de naître et de s'évanouir... Et puis, au coup de l'heure, dans la grande nuit pâle, d'une volée large, de la volée de tous les oiseaux du carillon, passait, chantait la chanson immortelle... Personne alors ne parlait plus²⁴⁹.

Bruges dunque sarebbe soltanto addormentata e in preda a un incantesimo come nella più comune delle fiabe. Il ricorso a materiali come oro e cristallo, tipicamente fiabeschi, tende a rafforzare il senso di incantesimo che domina la descrizione della città. E più avanti nel racconto, nel testo compare un vero e proprio risveglio:

²⁴⁸ Ivi, p. 283.

²⁴⁹ Ivi, p. 308.

Le réveil matinal aux sonneries des cloches et au carillon des grands jours de fêtes... Toutes les rues tendues de drap vermeil, les places changées en jardins des Hespérides, aux façades bariolées de sculptures peintes comme des poues de navire, aux fenêtres claquantes d'oriflammes, aux bretèches historiées de mythologies en belles laines tissées²⁵⁰.

È la mattina della processione del «Saint-Sang» e la città si prepara alla sua parata in costume che ripropone gli antichi fasti all'epoca delle crociate, quando Thierry d'Alsace riportò a Bruges una goccia del sangue di Gesù Cristo. L'anima di Bruges esce dal sogno per rivivere in un solo giorno.

I lavori per il porto di Bruges intanto continuano e il signor Effers porta le giovani fanciulle a visitare il nuovo porto:

Il voulut nous mener voir l'énorme jetée, à peu près construite : nous n'avions pu juger encore que des premiers travaux. La voiture s'arrêta sur le quai, à l'entrée du môle : on n'apercevait encore que la masse immense des eaux aux deux côtés de la chaussée colossale. [...]

Et je me rappelais aussi Jean Emmanuel faisant avec la main se dresser en fronton, sur l'histoire de la planète, un Bruges nouveau, un Bruges en communication avec la vaste vie marchande et en qui peut-être allait se réveiller la fortune s'une reine des mers... Là-bas, la solitude, le sommeil des eaux mortes où agonisent les reflets d'une ancienne vie²⁵¹...

Il romanzo mostra dunque una progressione verso una Bruges del futuro in grado di rivivere come una città commerciale. Ma il *leitmotiv* del romanzo, il suono del *carillon*, è il protagonista assoluto dell'epilogo:

Au milieu de la place, sur une énorme estrade, comme la houle d'un champ de blé, les huit cents têtes bougent, avec le frémissent des papiers de musique pareils à des vols de papillons blancs.

²⁵⁰ Ivi, p. 309.

²⁵¹ Ivi, pp. 326-327.

Le bon Breydel est là pour nous recevoir, tranquille, l'âme égale et candide comme si ce n'était pas une chose qui tient du miracle, cet hymne qu'il va faire jaillir de son beffroi ! Il tire sa montre, lui qui n'a qu'à se pencher par-dessus la balustrade de pierre pour regarder l'heure au cadran de l'éternité où se sont marqués les siècles de Bruges. C'est pour deux heures et le voilà qui s'assied à son clavecin, un clavecin qui aurait pour buffet la tour tout entière... Il attend ; il fait craquer ses doigts...

Les deux coups de cuivre de l'heure tintent, la volière s'ouvre ; c'est bien la chanson de mes chers oiseaux. Ils sont là près de nous, tirelirant, grisollant, rossignolant ! Et ça va, ça monte, ça jaillit, ça descend, ça rebondit, ça vole... Une dernière roucoulade et puis Breydel, avec ses gros poings, plaque deux grands accords... Les basses s'ébranlent, les cloches sonnent à volées, les bourdons dansent dans leurs robes de bronze... Nous sommes secoués comme sur le pont d'un navire... Soudain d'en bas partent les huit cents voix, le chant des fils de la terre, l'hymne de gloire et d'allégresse, une énorme clameur triomphale... Juste à ce moment, dans le port, sous la grande flambée d'or, deux navires pavoisés entrent : le canon tonne... Jean Emmanuel, très pâle, les yeux mouillés, regardait, au large... Nous aussi nous pleurons de fièvre, d'orgueil, d'amour. Est-ce qu'on peut exprimer cela²⁵² ?

La canzone del *carillon* risuona in una Bruges rinnovata in cui finalmente la vita può riprendere. L'atmosfera, avvolta nel mistero del sogno riprende l'*incipit* de *Le Carillonneur* di Rodenbach (si ricordi la visione teatrale del concorso di Joris Borluut). Anche qui siamo in presenza di un pubblico, ma alla descrizione dello stato d'animo di chi ascolta, subentra la descrizione delle note suonate. La melodia permane oscura nel romanzo, ma grazie alle parole di Lemonnier le emozioni che le note del *carillon* provocano, e hanno provocato nell'arco del romanzo, fanno in modo che la canzone sia oramai familiare al lettore²⁵³. La Bruges che viene acclamata infine dalla folla è quella dell'arte: «Ensuite, dans la rafale décroissante d'une agonie d'accords, expirait la symphonie... Une longue exclamation alors nous arrivait : «Gloire à Jean Emmanuel ! Gloire à Breydel ! Gloire à Bruges²⁵⁴ !»

²⁵² Ivi, pp. 344-345.

²⁵³ Sull'importanza della musica in ambito decadente, cfr. Vittorio Roda, *op. cit.*, pp. 120-122.

²⁵⁴ Camille Lemonnier, *La chanson du Carillon*, *op. cit.*, p. 346.

Il romanzo di Lemonnier vuole essere un tributo, più che alla città di Bruges, a colui che l'ha cantata e resa celebre, Georges Rodenbach. Le tematiche in comune fra quest'opera e i due romanzi di Rodenbach già analizzati in questo capitolo sono molteplici. Il silenzio, l'acqua, la malattia, ma anche, e in maniera più esplicita, alcune scelte stilistiche come la metafora delle note del *carillon* rappresentate come uccelli di ferro o il ricorso alla meta-letterarietà, quando Lemonnier cita direttamente Rodenbach e «Bruges la morte», sono i tratti distintivi da rimarcare. I legami con Rodenbach sono testimoniati anche da alcuni contributi critici che non possono fare a meno di confrontare *La chanson du Carillon* con *Le Carillonneur e Bruges-la-Morte*²⁵⁵.

Sebbene dunque il rapporto di stima di Lemonnier nei confronti di Rodenbach sia fuori da ogni ragionevole dubbio, non si può non tenere conto delle grandissime differenze che l'opera di Rodenbach e quella di Lemonnier presentano. Innanzitutto il posto totalizzante che la città occupa nell'intera produzione di Georges Rodenbach non si riscontra in Camille Lemonnier, che è invece attratto dal paesaggio belga nella sua interezza di cui certo le città fanno parte a pieno titolo. Inoltre la Bruges descritta da Rodenbach rappresenta un universo chiuso e univoco, grigio, triste e solitario; anche laddove ci sia una spinta al progresso e all'apertura verso una vita comunitaria, il punto di vista adottato dal narratore è sempre negativo nei suoi confronti. In Lemonnier assistiamo invece a una città che in parte ha le stesse caratteristiche della Bruges di Rodenbach ma presenta anche delle caratteristiche diverse, più consone ad una visione che abbandona in parte il simbolismo per una descrizione che si fa più realista, in accordo con il carattere letterario della maggior parte delle opere di Lemonnier. Nello scrittore di Bruxelles esistono due Bruges e, come abbiamo visto, queste due anime della città non devono per forza contrapporsi. Sebbene Lemonnier dunque colga egregiamente gli spunti simbolici della città di Bruges nel suo essere votata al passato (il *carillon*, il *beffroi*, i canali, i cigni, le chiese buie, il beghinaggio...), egli dota i suoi personaggi di quell'entusiasmo e interesse verso la loro vita che è necessario affinché la città non agisca in maniera totalizzante su di essi, certamente in accordo con una visione più realistica e meno simbolista della città stessa.

²⁵⁵ Cfr. Gerolamo Lazzeri, *Introduzione*, in *Canzone di Campane*, Rizzoli, Milano 1933. Il traduttore dell'opera di Lemonnier in lingua italiana dedica buona parte dell'introduzione a Georges Rodenbach, sostenendo il ruolo centrale di quest'ultimo nella rappresentazione della città di Bruges. Diverso è il parere del celebre autore Michel de Ghelderode che, nel 1947, sostiene che «*Le Carillonneur* de Rodenbach est inférieur à la *Chanson de Carillon* où Lemonnier a réussi à saisir «une Bruges invariable» in André Vandegans, *Michel de Ghelderode et Camille Lemonnier*, in *Regards sur les Lettres françaises de Belgique*, op. cit., p. 201.

2 Anversa

2.1 *Émile Verhaeren*

Émile Verhaeren, nato nel 1855 a St-Amand, piccolo villaggio sulle rive della Schelda, è un poeta diverso da Georges Rodenbach, di cui è coetaneo, e da Camille Lemonnier. Anche lui allievo del Collège Sainte-Barbe, lo stesso di Rodenbach, di cui era compagno di classe, e di Lemonnier, affronta dopo i primi anni di studio la facoltà di Diritto per poi fare uno stage presso Edmond Picard. Tuttavia la carriera di avvocato è solo un mezzo per non dispiacere alla famiglia; essa non rappresenta il futuro di Verhaeren, che invece aveva già iniziato a comporre dei versi fin da quando stava al Collège Sainte-Barbe.

Già nel 1883 pubblica la raccolta *Les Flamandes*, in cui canta la sua terra di Fiandra. Tutta l'opera di Verhaeren sarà legata alla sua patria. Egli canta le campagne e i contadini, ma sono le città che costituiranno il punto focale del suo interesse artistico. La sua opera più celebre è costituita da *Les villes tentaculaires*; raccolta nella quale Verhaeren denuncia la fuga dalle campagne verso la città che come un'enorme piovra inghiotte tutto ciò che le sta intorno; le città di Verhaeren sono città industriali legate al progresso tecnologico di cui egli si fa portavoce e viene considerato per questo primo cantore della modernità industriale¹. Egli introduce in poesia argomenti che fino ad allora le erano stati estranei, come le macchine e le industrie. Si ritiene che il suo ispiratore sia Walt Whitman ed egli, a sua volta, viene considerato da Marinetti come il padre spirituale del Futurismo².

Se in *Les Flamandes*³ l'attenzione è rivolta soprattutto alle campagne, già si riscontra un primo passaggio nella sezione «Les paysans» in cui le città sono riconosciute come una forza esterna che esercita del potere e del terrore nei contadini.

Et ils ont entendu rugir, au loin, les villes,
Ces révolutions les ont tant effrayés,
Que, dans la lutte humaine, ils restent les serviles,
De peur, s'ils se cabraient, d'être un jour les broyés⁴

¹ Cfr. Stephan Zweig, *Émile Verhaeren, sa vie, son œuvre* (Mercure de France, Paris 1910), Belfond, Paris 1985.

² Cfr. Jean Robaey, *Verhaeren et le Symbolisme*, Mucchi, Modena 1996, p. 138 ; cfr. anche Franz Hellens (éd.), *Émile Verhaeren. Choix de teste, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*, Pierre Seghers, Paris 1955, p. 93.

³ Émile Verhaeren, *Les Flamandes*, Hochsteyn, Bruxelles 1883.

I paesani hanno sentito ruggire le città e se ne tengono lontani. Il termine «rugin» impiegato da Verhaeren è di chiara connotazione animalesca. La città, seppure non ancora protagonista, è già identificata come una forza brutale da temere. Verhaeren non è un poeta riconducibile all'intimismo psicologico di Rodenbach o all'idillica descrizione di Lemonnier, egli affronta le tematiche che contraddistinguono il suo paese da un'ottica nuova legata al Naturalismo di Zola. Questa tesi è stata sostenuta nel 1928 da Giorgio Calogero nell'introduzione a una breve antologia delle opere verhaereniane:

C'est en vain qu'on chercherait dans cet ouvrage l'élément sentimental, idyllique. Suivant l'école naturaliste d'Émile Zola, le poète n'exprime que l'aspect brutal, naturel, primitif des paysans, leur orgies, leurs fêtes où l'ivresse et la volupté triomphent de l'éducation et de la morale⁵.

Le forze costituiscono il nucleo centrale della poetica di Verhaeren. Esse concorrono alla lotta dell'umanità contro il suo destino affidato alla sorte. Il fine ultimo della poesia di Verhaeren è l'integrazione di queste forze nel controllo dell'uomo, e questa soluzione sarà trovata perseguendo la strada del progresso. In questi primi versi sono presenti le tematiche centrali della sua poetica che si svilupperanno con le raccolte successive.

Ma la strada per giungere alla piena esaltazione delle città è ancora lunga. Del 1891 è la raccolta *Les apparus dans mes chemins*⁶ nella quale la città è presente, anche se non protagonista. Essa assomiglia tuttavia alla città rodenbachiana piuttosto che alle future città vitali di Verhaeren:

Une heure de soir

La brume est fauve et pleut dans l'air noyé,
La brume en drapeaux morts pend sur la cité morte ;
Quelque chose s'en va du ciel, que l'on emporte,
Lamentable, comme un soleil noyé.

⁴ Ivi, p. 84.

⁵ Giorgio Calogero (ed.), *Les heures et d'autres poèmes*, Charles Signorelli, Milano 1928, p. 5.

⁶ Émile Verhaeren, *Les apparus dans mes chemins*, P. Lacomblez, Bruxelles 1891.

Des tours, immensément des tours, avec des voix de glas,
Pour ceux du lendemain qui s'en iront en terre,
Lèvent leur vieux grand deuil de granit solitaire,
Nocturnement, par au-dessus des toits en tas.

[...]

La brume en drapeaux morts plombe la cité morte,
En cette fin de jour et de soir reployé,
Et du ciel noir, comme un soleil noyé,
Lamentable, c'est tout mon cœur que l'on emporte⁷.

La città, ritratta nell'ora del suo crepuscolo, è avvolta da una coltre di nebbia che le dona un'aria spettrale. Essa è morta e si percepisce la malinconia della sera che incombe. Il sole l'ha oramai abbandonata e il cielo diviene nero. Assai particolare per Verhaeren l'ultimo verso del passaggio citato, in cui si assiste ad una corrispondenza tra la città e l'animo del poeta, secondo un'influenza già studiata a proposito di Rodenbach e del Lemonnier de *La chanson du Carillon*. Tuttavia, questa raccolta di carattere più intimistico lascia ben presto il posto al ritmo più serrato e ai temi più moderni che caratterizzano meglio il poeta di St-Amand.

2.1.1 *Les Campagnes Hallucinées*

La raccolta di poesie si apre e si chiude significativamente con una poesia dedicata alla città. In questa raccolta, ancora dedicata alle campagne, compare per la prima volta l'espressione «ville tentaculaire». Entrambe le poesie, quella posta al principio e quella posta in chiusura, hanno lo stesso titolo, «La ville»⁸:

Tous les chemins vont vers la ville

Montueuse de brume,
Là-bas, avec ses étages

⁷ Ivi, pp. 28-29.

⁸ Id., *Les Campagnes Hallucinées*, E. Deman, Bruxelles 1893.

En voyage vers des étages,
Comme d'un rêve, elle s'exhume.

Là bas,
Ce sont des ponts tressés de fer
Comme des bonds à travers l'air ;
Ce sont des blocs et des colonnes
En faces rouges de gorgonnes ;
Ce sont des tours sur des faubourgs
Ce sont des toits et des pignons
En vols pliés sur les maisons⁹.

Il primo verso («tous les chemins vont vers la ville») indica fin dal principio l'ubiquità della città attraverso il suo potere attrattivo che ne fa un centro incontrastato per le campagne circostanti. Una volta definita questa caratteristica, che è significativa anche per il fatto che alla città non si può sfuggire, si passa ad una descrizione della città attraverso i suoi piani e le sue altezze: motivo proposto dalla reiterazione della parola «étages». Fin dai primi versi si capisce che non è della città di Rodenbach e di Lemonnier che si parla, non è la Bruges tranquilla e incantata dei due autori, bensì di Anversa: la città la cui vitalità è riconosciuta attraverso le sue industrie e il suo porto. Seppure Verhaeren nomina raramente in maniera diretta la città e, in ogni caso, mai in questi versi, si può riconoscere Anversa senza avere nessun dubbio al riguardo. Il poeta è nato sulle rive della Schelda, il fiume che attraversa e costituisce il cuore pulsante di Anversa. Essa era la città attorno alla quale giravano gli interessi della campagna in cui egli viveva nella sua infanzia, la «Campine». Dunque non la calma dei canali di Bruges egli canta, ma l'anima ribelle e vitale di Anversa con i suoi fili in ferro sospesi come fossero dei ponti per fornire la nuova energia alle industrie. Non delle alte torri dei campanili delle chiese o dei «beffrois» si parla, ma dei comignoli delle fabbriche che si trovano nella periferia della città a cui fanno da contorno le piccole case con i tetti tradizionali delle Fiandre destinate ad ospitare gli operai.

C'est la ville tentaculaire,
La pieuvre ardente et l'ossuaire.
Debout,

⁹ Ivi, p. 7.

Au bout des plaines
Et de domaines.

Des lanternes météoriques
Sur des poteaux et des grands mâts,
Même à midi, brûlent encor
Comme des œufs monstrueux d'or ;
Le soleil clair ne se voit pas :
Bouche qu'il est de lumière, fermée
Par le charbon et la fumée¹⁰.

L'immagine è terrificante ed emblematica. La città è una grande piovra che estende i suoi tentacoli attorno ad essa e domina le pianure da una posizione dominante. Il contrasto visivo delle alte torri con le pianure al di fuori di essa è significativo. Questa nuova città che non rispetta i suoi confini possiede anche durante il giorno delle luci che rendono vano il ruolo del sole; esse sono come occhi demoniaci che non conoscono il riposo e come una bocca piena di carbone e di fumo.

Un fleuve de naphte et de poix
Bat les môles de pierre et les pontons de bois ;
Les sifflets crus des navires qui passent
Hurlent la peur dans le brouillard :
Un signal rouge est leur regard
Vers l'océan et les espaces.

Des quais sonnent aux entrechocs de leurs fourgons,
Des tombereaux grincent comme des gonds,
Des madriers de fer soulèvent des cubes d'ombre
Et les glissent soudain en des sous-sols de feu ;
Des ponts s'ouvrant par le milieu,
Entre les mâts touffus dressent un gibet sombre¹¹

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*

Il lessico usato da Verhaeren non è di certo quello usuale nella lingua poetica. Ogni tentativo di idealizzazione sparisce per far posto al nudo realismo, anche se l'uso dell'immagine in Verhaeren è stata spesso oggetto di discussione da chi ritiene che sia o meno un simbolista¹². Le parole dei versi appena citati appartengono alla sfera semantica dell'industria. La città è descritta come un moderno girone infernale in cui ai dannati si sono sostituiti i lavoratori. Nelle parole di Verhaeren si inizia a leggere un certo terrore, ma non manca anche una fascinazione altrettanto forte. Interessante notare come l'allitterazione della «r» e della «l» in alcuni versi suggerisca onomatopeicamente il suono degli ingranaggi di una fabbrica e dello scorrere dell'acqua. Il ritmo e il suono delle parole costituiscono di per sé un'ulteriore componente del messaggio che Verhaeren comunica attraverso i suoi versi. L'allitterazione della «r» e della «l» continua anche nei versi successivi:

[...]

Par au-dessus, passent les cabs, filent les roues,
Roulent les trains, vole l'effort,
Jusqu'aux gares, dressant, telles des proues
Immobiles, de mille en mille, un fronton d'or.
Les rails raméfiés rampent sous terre
En leurs tunnels et leurs cratères
Pour s'orager en réseaux clairs d'éclairs
Dans le vacarme et la poussière.

C'est la ville tentaculaire.

La rue – et ses remous comme des câbles
Noués autour des monuments –
Fuit et revient en longs enlacements
Et ses foules inextricables
Les mains folles, les pas fiévreux,
La haine aux yeux.
Happent des dents le temps qui les devance.
A l'aube, au soir, la nuit.
Dans le tumulte et la querelle, ou dans l'ennui,

¹² Jean Robaey, *Verhaeren et le Symbolisme*, op. cit., p. 179.

Elles jettent vers le hasard l'âpre semence
De leur labeur que l'heure emporte¹³.

Non meno importanti delle industrie in una città tentacolare sono le ferrovie, i cui binari come veri e propri tentacoli si estendono oltre i confini cittadini. I cavi elettrici, i binari e i treni costituiscono una serie di linee parallele che intessono una ragnatela sul suolo e nel sottosuolo della città. Questo insieme inestricabile di linee viene ripreso nella strofa successiva quando le vie vengono definite annodate intorno ai monumenti. Luoghi d'identità dunque i monumenti, anche se la vita descritta da Verhaeren è quella di chi ci passa intorno senza nemmeno rendersene conto, preso dalla frenesia della produzione senza sosta.

Et les comptoirs mornes et noirs
Et les bureaux louches et faux
Et les banques battent des portes
Aux coups de vent de leur démente.

Dehors, une lumière ouatée,
Trouble et rouge, comme un haillon qui brûle,
De réverbère en réverbère se recule.
La vie, avec des flots d'alcool est fermentée
Les bars ouvrent sur les trottoirs
Leurs tabernacles de miroirs
Où se mirent l'ivresse et la bataille ;
Une aveugle s'appuie à la muraille
Et vend de la lumière en des bottes d'un sou ;
La débauche et la faim s'accouplent en leur trou
Et le choc noir des détresses charnelles
Dans et bondit à mort dans les ruelles¹⁴.

Dalle vie si passa alla descrizione più da vicino di coloro che le popolano e dei luoghi che frequentano: gli uffici e le banche, ma anche i bar dove si consuma l'alcool a fiumi e dove regna la miseria e il degrado. L'elenco crea un accumulo di elementi e ci presenta

¹³ Émile Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*, op. cit., p. 9.

¹⁴ Ivi, p. 10.

un'immagine dopo l'altra senza alcuna soluzione di continuità. Il verso «la débauche et la faim s'accouplent en leur trou» rappresenta un'immagine allegorica senz'altro piena di significato per render conto di ciò che Verhaeren descrive.

Et coup sur coup, le rut grandit encore
Et la rage devient tempête :
On s'écrase sans plus se voir, en quête
Du plaisir d'or et de phosphore ;
Des femmes s'avacent, pâles idoles,
Avec, en leurs cheveux, les sexuels symboles.
L'atmosphère fuligineuse et rousse
Parfois vers le soleil recule et se retrousse¹⁵

All'alcool subentra la rabbia e la depravazione. Il mondo dei bassifondi operai è rappresentato da queste due componenti: risse che scoppiano senza ragione apparente e giovani ragazze che per sbarcare il lunario vendono il proprio corpo. L'atmosfera è buia, resa rossa dalla fuliggine del carbone che hanno addosso gli operai usciti dalle fabbriche; a tutto questo fa da sfondo la città, dominatrice:

[...]
La ville au loin s'étale et domine la plaine
Comme un nocturne et colossal espoir ;
Elle surgit : désir, splendeur, hantise ;
Sa clarté se projette en miroirs jusqu'aux cieux,
Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise,
Ses rails sont des chemins audacieux
Vers le bonheur fallacieux
Que la fortune et la force accompagnent ;
Ses murs s'enfilent pareils à une armée
Et ce qui vient d'elle encore de brume et de fumée
Arrive en appels clairs vers les campagnes.

C'est la ville tentaculaire,

¹⁵ *Ibid.*

La pieuvre ardente et l'ossuaire
Et la carcasse solennelle.

Et les chemins d'ici s'en vont, à l'infini
Vers elle¹⁶.

La città dominante si staglia sullo sfondo. In questi versi Verhaeren rende espliciti i sentimenti contrastanti che essa suscita: speranza, desiderio, splendore e paura. La luminosità delle sue lampade alimentate dal gas la rendono splendente anche di notte e i suoi binari rappresentano una destinazione di fallace felicità. I suoi muri paiono un esercito e i suoi fumi arrivano come un chiaro richiamo nelle campagne. Ancora dunque si insiste sull'impatto che essa ha nei confronti delle campagne circostanti: tematica che sarà sviluppata appieno nella raccolta del 1895.

A chiudere la raccolta dedicata alle campagne è, come già indicato, una poesia sulla città che si pone dunque in perfetta simmetria con la poesia che è stata appena analizzata. Questa chiusura potrebbe forse significare che per le campagne oramai non vi è più scampo e che non possono evitare di essere assorbite e circondate dall'elemento cittadino, come metaforicamente rappresentato dalla struttura della raccolta stessa.

Tandis qu'au loin, là-bas,
A l'occident, sous des cieux gras,
Avec sa tour comme un Thabor,
Avec son souffle et son haleine
Epars et aspirant les quatre coins des plaines,
C'est la ville que le jour plombe et que seule la nuit éclaire,
La ville en plâtre, en stuc, en bois, en marbre, en fer, en or,
– Tentaculaire¹⁷.

La città è dunque sempre intenta a sbuffare e a emanare i suoi fumi. Una città che sfida le leggi naturali in quanto è oscura di giorno e si illumina di notte. Verhaeren ha già forse in mente la sua raccolta sulle città tentacolari, visto che tale aggettivo è posto in posizione di chiusura all'intera raccolta. Questa nostra tesi è suffragata da Albert Ayguesparse, il quale

¹⁶ Ivi, p. 11.

¹⁷ Ivi, p. 85.

sostiene che *Les Villes Tentaculaires* e *Les Campagnes Hallucinées* abbiano un'origine comune e che questa sia da rintracciare in un viaggio compiuto da Verhaeren attraverso l'Europa in cui si perde nelle grandi città, visita i musei, i porti, le industrie, si fa assorbire dal ritmo sempre più rapido che, verso la fine del XIX secolo, la macchina imprime alla nostra civiltà. La scoperta di Londra è per lui una sorta di illuminazione. Egli capisce subito la grandezza poetica delle città moderne, i problemi umani ed economici che si pongono in relazione all'esodo rurale, la disoccupazione e la scomparsa dell'artigianato. Questa presa di coscienza si tradurrà nei suoi più bei versi. Ayguesparse cita in proposito proprio *Les Campagnes Hallucinées* e *Les Villes Tentaculaires*¹⁸.

2.1.2 *Les villes tentaculaires*

La raccolta dal titolo *Les villes tentaculaires*¹⁹, scritta nel 1895, è interamente dedicata alla città e al suo sviluppo repentino e senza scrupoli nei confronti della campagna. La prima poesia della raccolta è intitolata «La plaine».

[...]

La plaine est morne et lasse en ne se défend plus,
La plaine est morne et morte et la ville la mange.

[...]

Et maintenant, où s'étagaient les maisons claires
Et les vergers et les arbres allumés d'or,
On aperçoit, à l'infini, du sud au nord,
La noire immensité des usines rectangulaires²⁰.

Se in Rodenbach è la città ad essere malata e moribonda, in Verhaeren questa non è mai stata così vitale e insaziabile. A farne le spese è la campagna che la circonda, qui oggetto di personificazione grazie agli aggettivi «morne», «lasse» e «morte». La città, descritta già nella raccolta precedente come essere dominante, diviene qui essere famelico in grado di

¹⁸ Albert Ayguesparse, *Émile Verhaeren*, in «Journal de la librairie» n° 4, Bruxelles 1955, p. 93.

¹⁹ Émile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, (Ornementations par Théo Van Rysselberghe), E. Deman, Bruxelles 1895.

²⁰ Ivi, pp. 7-8.

inghiottire la pianura che le sta intorno. L'uso di parole di più tradizionale matrice poetica rispetto a quelle usate di solito da Verhaeren si spiega con un richiamo a ciò che è stato ma che non è più: «maisons claires», «vergers» et «arbres allumés d'or». Niente di questi elementi caratteristici della campagna fiamminga è più presente, ma tutto è stato sostituito dalle fabbriche. Interessante è notare la contrapposizione dei colori evocati: agli alberi illuminati dal sole sono contrapposte le nere fabbriche, inoltre alle linee morbide della natura subentra la forma rettangolare delle industrie.

Telle une bête énorme et taciturne
Qui bourdonne derrière un mur,
Le ronflement s'entend, rythmique et dur,
Des chaudières et des meules nocturnes ;
Le sol vibre, comme s'il fermentait ;
Le travail bout comme un forfait ;
L'égout charrie une fange velue
Vers la rivière qu'il pollue ;
Un supplice d'arbres écorchés vifs
Se tord, bras convulsifs,
En façade, sur le bois proche ;
L'ortie épuise au cœur sablons et oches [*sic*]
Et les fumiers, toujours plus hauts, de résidus :

Ciments huileux, plâtras [*sic*] pourris, moellons fendus,
Au long de vieux fossés et de berges obscures
Lèvent, le soir, leurs monuments de pourritures²¹.

Dalla contrapposizione dei colori si passa all'evocazione dei rumori presenti all'interno della città e delle sue fabbriche. Anche qui l'allitterazione della lettera «r» è associata al suono rauco delle macchine e degli ingranaggi. Alla natura evocata poc'anzi come richiamo al passato, fa da contrappeso in questi versi la «rivière qu'il pollue» e «les arbres écorchés vifs» che presumibilmente si contorcono perché bruciati per fornire energia alle fabbriche. L'enumerazione degli elementi presenti nelle industrie trasferisce al lettore un senso di

²¹ Ivi, pp. 8-9.

soffocamento, calore e sporcizia. I lavoratori sono presentati come dei dannati legati alle loro macchine:

[...]
Leurs yeux, ils sont les yeux de la machine,
Leurs dos se ploient sous elle et leurs échine,
Leurs doigts volontaires, qui se compliquent
De mille doigts précis et métalliques,
S'usent si fort en leur effort,
Sur la matière carnassière,
Qu'ils y laissent, à tout moment,
Des empreintes de rage et des gouttes de sang²².

Gli occhi, le schiene e le dita dei lavoratori diventano parte integrante della macchina a cui sono addetti: gli uomini non sono più esseri autonomi ma divengono protesi delle macchine a cui lavorano.

Intanto, in mezzo a questo degrado, si decreta definitivamente la morte della campagna:

[...]
Hélas ! la plaine, hélas ! elle est finie !
Et ses clochers sont morts et ses moulins perclus.
La plaine, hélas ! elle a toussé son agonie
Dans les derniers hoquets d'un angélu²³.

L'associazione alla malattia è ancora una volta usata per umanizzare la campagna. Essa è morta perché in essa i campanili dei villaggi, oramai spopolati non suonano più e i mulini abbandonati non producono più. Gli ultimi segni di vita durante l'agonia sono rappresentati dalle campane che suonavano l'*angelus*. Non vi è più speranza dunque. La città è destinata alla vita e la pianura delle Fiandre alla morte.

La poesia dal titolo «L'Âme de la ville» evoca una città storica in preda ad un cambiamento. Verhaeren, come sempre quando non nomina esplicitamente un'altra città, si

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*, p. 11.

riferisce ad Anversa. In questa poesia però, oltre a cantare la vitalità delle sue industrie, ricorda anche gli splendori del suo passato.

Les toits semblent perdus
Et les clochers et les pignons fondus,
Par ces matins fuligineux et rouges,
Où, feux à feux, des signaux bougent.

[...]
O les siècles et les siècles sur cette ville,
Grande de son passé
Sans cesse ardent – et traversé,
Comme à cette heure, de fantômes !
O les siècles et les siècles sur elle,
Avec leur vie infatigable et criminelle
Battant, depuis quels temps !
Chaque demeure et chaque pierre
De désirs fous et de colères carnassières²⁴ !

Sulla città, che la mattina si scopre lentamente dalla nebbia e dalla fuliggine, pesano i secoli di storia che l'hanno resa grande. Si nota subito però che l'anima di Anversa è molto diversa da quella di Bruges. Se anche per Bruges si parlava di passato di splendore, essa richiamava allo spirito sentimenti tenui e delicati, invece Anversa ricorda la sua vita acerba e brutale, ripresa da parole come «vie infatigable et criminelle», e da «désirs fous» e «colères carnassières».

[...]
Puis, l'ébauche, lente à naître, de la cité :
Forces qu'on veut dans le droit seul planter ;
Ongles du peuple et mâchoires de rois ;

[...]
Vouloirs nets et nouveaux, consciences nouvelles

²⁴ Ivi, pp. 13-14.

Et l'espoir fou, dans toutes les cervelles,
Malgré les échafauds, malgré les incendies
Et les têtes en sang au bout des poings brandies.

Elle a mille ans la ville,
La ville âpre et profonde ;
Et sans cesse, malgré l'assaut des jours,
Et les peuples minant son orgueil lourd,
Elle résiste à l'usure du monde.

[...]

Victorieuse, elle absorbe la terre ;
Vaincue, elle est l'affre [*sic*] de l'univers :
Toujours, en son triomphe ou ses défaites,
Elle apparaît géante, et son cri sonne et son nom luit,
Et la clarté que fait face dans la nuit
Rayonne au loin, jusqu'aux planètes !

O les siècles et les siècles sur elle²⁵ !

Le forti passioni animano la città e la conducono anche a essere teatro di molte rivolte nella sua storia. Il potere centrale è stato più volte messo in discussione per far prevalere il carattere comunitario della città. Essa resiste da millenni, così come resistono fieri i suoi abitanti. Essa domina vincitrice e ha saputo riprendersi dopo le numerose sconfitte. Viene descritta come un gigante il cui grido risuona e la sua fama risplende nella notte.

Son âme, en ces matins hagards,
Circule en chaque atome
De vapeur lourde et de voiles épars ;
Son âme énorme et vague, ainsi que de grands dômes
Qui s'estompent dans le brouillard ;
Son âme, errante, en chacune des ombres
Qui traversent ses quartiers sombres,
Avec une ardeur neuve au bout de leur pensée ;
Son âme formidable et convulsée :

²⁵ Ivi, pp. 15-16.

Son âme, où le passé ébauche
Avec le présent net l'avenir encor [*sic*] gauche²⁶.

L'anima di Anversa è dunque la protagonista di questi versi. Le caratteristiche della città sono presentate una ad una per mostrarne tutta la complessità. Si tratta di una città in cui le grandi cupole delle chiese si intersecano alle scure vie della produzione e del commercio.

[...]
Le rêve ancien est mort et le nouveau se forge.
Il est fumant dans la pensée et la sueur
Des bras, fiers de travail, des fronts, fiers de lueurs.
Et la ville l'entend monter du fond des gorges
De ceux qui le portent en eux
Et le veulent crier et sangloter aux cieux.

Et de partout on vient vers elle,
Les uns des bourgs et les autres des champs,
Depuis toujours, du fond des loins ;
Et les routes éternelles sont les témoins
De ces marches, à travers temps.
Qui se rythment come le sang
Et s'avivent, continuelles²⁷.

La città dunque, cosciente di aver rinunciato al sogno che la legava al passato, è pronta per una sfida verso il futuro. Attraverso il lavoro degli uomini che attira a sé essa può rinnovarsi. Il suo aspetto tentacolare deve necessariamente essere prodotto per alimentarla di una nuova forza. Sembra interessante notare che il punto di vista del narratore pone la città in posizione centrale, in quanto entità viva e autonoma, mentre gli uomini che vi vivono sembrano succubi di una forza più grande di loro. Tuttavia la concezione di Verhaeren nei confronti del progresso e del lavoro nelle industrie è caratterizzata da un atteggiamento positivo verso un uomo che, attraverso il lavoro, si fa padrone del proprio destino.

²⁶ Ivi, pp. 16-17.

²⁷ Ivi, p. 18.

[...]
Et qu'importent les maux et les heures démentes,
Et les cuves de vice où la cité fermente,
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles,
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,
Qui soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles²⁸.

La vita degradata dalle fatiche e dalle miserie trova il suo riscatto nella fede. Finché l'uomo crederà in Dio il suo sforzo non sarà vano e dunque anche la città avrà la sua salvezza. Il nuovo Cristo battezza i suoi figli sotto la nuova stella del progresso; dunque secondo Verhaeren, che pure è assolutamente in grado di notare la durezza del lavoro a cui sono sottoposti i lavoratori, essi non rischiano la perdizione perché Dio è dalla loro parte.

La religione è dunque importante nell'opera di Verhaeren; una delle poesie nella raccolta ha il titolo di «Les Cathédrales»:

[...]
Sous un encadrement de grands cierges qui pleurent,
Par à travers les temps, les jours, les heures,
Brûlés de soir, les ostensoirs
Sont le seul cœur de la croyance
Qui luit encor, cristal et or,
Dans les villes de la démence.

[...]
Les ostensoirs, ornés de soir,
Vers les villes échafaudées,
En toits de verre et de cristal,
Du haut du chœur sacerdotal,
Tendent la croix des gothiques idées²⁹.

Il misticismo delle Fiandre viene conservato ad Anversa nei suoi luoghi di culto. Le cattedrali si offrono come un luogo di meditazione e di preghiera all'interno delle città caratterizzate

²⁸ Ivi, p. 19.

²⁹ Ivi, pp. 24, 27.

dall'abbruttimento del duro lavoro. Luogo di riflessione e ricchezza, esse si stagliano nello spazio conteso dalle alte torri delle ciminiere in costruzione in città. Il sacrificio di Cristo, rappresentato attraverso gli ostensori, richiama il sacrificio terreno dei poveri lavoratori dei bassifondi della città.

Tuttavia si ritorna ai luoghi più vitali di Anversa di cui quello di maggiore importanza è il porto, così com'era per la città di Bruges che iniziò il suo declino quando il mare la abbandonò. Ad Anversa esso costituisce il vero cuore pulsante della città, l'elemento a cui fa riferimento ogni lavoro e ogni produzione della città.

Le Port

Toute la mer va vers la ville !

Son port est innombrable et sinistre de croix,
Vergues transversales barrant les grands mâts droits.

Son port est pluvieux de suie à travers brumes,
Où le soleil comme un œil rouge et colossal larmoie.

Son port est ameuté de steamers noirs qui fument
Et mugissent, au fond du soir, sans qu'on les voie.

Son port est fourmillant et musculeux de bras
Perdus en un fouillis dédalien d'amarres.

Son port est concassé de chocs et de fracas
Et de marteaux tonnante dans l'air leurs tintamarres

Toute la mer va vers la ville !

Les flots qui voyagent comme les vents,
Les flots légers, les flots vivants,
Pour que la ville en feu l'absorbe et le respire
Lui rapportent le monde en des navires.
Les orientes et les midis tanguent vers elle

Et les Nords blancs et la folie universelle
[...]
Elle est la ville en rut des humaines disputes,
Elle est la ville au clair des richesses uniques
[...]

O les Babels enfin réalisées !
Et les peuples fondus et la cité commune ;
Et les langues se dissolvant en une ;
Et la ville comme une main, les doigts ouverts,
Se refermant sur l'univers.
[...]
Son port est hérissé de tours dont les murs sonnent
D'un bruit souterrain d'eau qui gonfle et ronfle en elles.

Son port est lourd de blocs taillés, où des gorgones
Dardent le faisceau noir des vipères mortelles.

Son port est fabuleux de carènes sculptées
Dont les ventres d'argent vers des seins d'or s'exaltent.

Son port est solennel de tempêtes domptées
En des havres d'airain de schiste et de basalte³⁰.

La poesia dedicata al porto si apre con il verso che chiarisce il significato che ha il porto per una città come Anversa. Il mare che va verso la città costituisce il suo stesso respiro. Il verso reiterato durante la poesia è proprio l'enunciato in base al quale tutta la poesia si costruisce. Il porto viene descritto in tutte le sue componenti: esso è ritrovo delle tante barche che in esso trovano riparo, ma è anche luogo di lavoro di motori fumanti e di braccia lavoratrici. Dall'enumerazione delle sue parti si passa alla descrizione dei suoni che lo pervadono. La resa del suono attraverso la poesia è data da espressioni come «chocs et fracas» e «marteaux tonnants».

³⁰ Ivi, pp. 32-35.

Un aspetto fondamentale che Verhaeren non sottovaluta è senz'altro il carattere attrattivo che un luogo come il porto ha in relazione alla città e al resto del mondo. I flutti del mare attraggono il mondo intero ad Anversa attraverso le navi. Esso attrae gente dall'Oriente, dal Sud e dal Nord. Da questo scaturisce una Babele di lingue che si riduce all'unica lingua della produzione e del commercio, che in questo modo costituirebbe una prima risoluzione del problema biblico dell'incomunicabilità degli esseri umani. In questo viaggio a ritroso che sfiora le vicende del mito si ha un richiamo all'origine mitica della città di Anversa³¹, che sarebbe stata creata a partire dalla mano amputata di un gigante che controllava la Schelda. Il verso «et la ville comme une main, les doigts ouverts...» è un chiaro riferimento alla leggenda, ma l'apertura della mano indica anche la sua apertura verso il territorio che la circonda e richiama alla mente anche la forma della piovra, in cui ai tentacoli corrisponderebbero le dita della mano. Da questa analisi panoramica del porto si va attraverso un movimento discendente verso le torri dei meccanismi portuali che offrono la visione verticale e poi con lo stesso movimento si arriva fino alla descrizione delle carene scolpite sulle navi che ripropongono le forme delle donne mitiche del mare, le sirene. Il porto viene dunque presentato come luogo di lavoro e come luogo mitico in cui i lavoratori si confrontano con i loro simili allo stesso modo in cui la città si confronta con il mondo circostante.

Ne *Les villes tentaculaires* Verhaeren parla di ogni aspetto della città, e nel mondo operaio della città tentacolare non manca il riferimento alla prostituzione dei bassifondi. Si tratta della poesia dal titolo «Les Promeneuses» :

[...]

La ville est colossale et luit comme une mer,
Lointainement, de vagues électriques,
Et ses mille chemins de bars et de boutiques
Aboutissent, soudain, au promenoir d'éclair,
Où ces femmes – opale et nacre,
Satin nocturne et cheveux roux –
Avec en main des fleurs de macre,
A longs pas clairs, foulent des tapis mous³².

³¹ Cfr. infra, paragrafo su Camille Lemonnier in questo capitolo.

³² Ivi, p. 43.

Nei primi due versi del passaggio appena citato Verhaeren si affida alle onde del mare per creare una similitudine con le onde dell'elettricità che illuminano la città, definita colossale. Di notte, attraverso le piccole stradine si arriva ai bar e alle *boutiques* nelle strade che portano ai luoghi in cui si trovano le donne («ces femmes») ricoperte di *satin* e dai capelli rossi.

La raccolta procede poi con la poesia dedicata alle industrie, «Les Usines»:

[...]

Par à travers les faubourgs lourds
Et la misère en guenilles de ces faubourgs,
Ronflent la nuit, le jour, les fours et les fabriques.

[...]

Se regardant de leurs yeux noirs et symétriques,
Par la banlieue, à l'infini,
Ronflent le jour, la nuit,
Les usines et les fabriques.

Aux carrefours, porte ouverte, les bars :
Etains, cuivres, miroirs hagards,
Dressoirs d'ébène et flacon fols
D'où luit l'alcool
Et son éclair vers les trottoirs.

[...]

Et tout autour, ainsi qu'une ceinture,
Là-bas, de nocturnes architectures,
Voici les docks, les ports, les ponts, les phares
Et les gares folles de tintamarres ;
Et plus lointains encor des toits d'autres usines
Et de cuves et des forges et des cuisines

[...]

Et l'ombre, au loin, sur la ville, paraît
De la brume d'or qui s'allume³³.

³³ Ivi, pp. 48-53.

Le industrie, cuore pulsante dell'attività di Anversa, e dunque della sua espansione, si trovano nei sobborghi, definiti pesanti. La pesantezza è un concetto che accompagna tutta la poesia. La miseria è protagonista ed è la costante della vita in periferia durante la notte e il giorno, nei forni e nelle fabbriche. Tutto dunque si svolge sotto la cappa della miseria per cui l'abuso di alcool è nello stesso tempo un palliativo e una causa della miseria stessa. La pesantezza è evocata in maniera implicita dalla presenza di una cintura architettonica che opera in maniera claustrofobica attraverso le costruzioni del porto, i ponti, i fari e le stazioni dei treni. L'enumerazione cumulativa delle componenti anche qui carica di significato l'aspetto caotico e affollato di questi ambienti, descritti sempre durante la notte o al massimo all'albeggiare, come in questo caso: « Et l'ombre, au loin, sur la ville, paraît/ De la brume d'or qui s'allume. »

La raccolta prosegue poi con una poesia dedicata alla Borsa, sistema che ha visto la sua nascita proprio nella città di Anversa.

La Bourse

La rue énorme et ses maisons quadrangulaires
Bordent la foule et l'endiguent de leur granit
Ceillé de fenêtres et de porches, où luit
L'adieu, dans les carreaux, des soirs auréolaires.

Comme un torse de pierre et de métal debout,
Avec, en son mystère immonde,
Le cœur battant et haletant du monde,
Le monument de l'or, dans les ténèbres, bout

Autour de lui, les banques noires
Dressent de lourds frontons que soutiennent, de bras,
Les Hercules d'airain dont les gros muscles las
Semblent lever des coffres-forts vers la victoire.

Le carrefour, d'où il érige sa bataille,
Suce la fièvre et le tumulte

De chaque ardeur vers son aimant occulte ;
Le carrefour et ses squares et ses murailles
Et ses grappes de gaz sans nombre,
Qui font bouger des paquets d'ombre
Et de lueurs, sur les trottoirs³⁴.

...

L'elemento dominante dei versi appena citati è rappresentato dalla forma quadrata. L'edificio della Borsa si trova in una larga via vicino a delle case quadrangolari. La stessa forma è ripresa dalle finestre, dai portici e dall'incrocio e dalle piazze in cui si trova l'edificio. Esso si staglia come un torso di pietra e metallo, ma l'aspetto è sinistro: esso racchiude, secondo il poeta, un mistero immondo: pensiero rafforzato dall'aggettivo «noires» riferito alle banche che gli stanno accanto. Se il lavoro è fonte di critica ma anche di esaltazione da parte di Verhaeren, il denaro, e con esso la Borsa, suscitano dei sentimenti negativi, rafforzati dall'oscurità evocata in ogni verso.

La città continua ad essere descritta avvolta nelle tenebre anche nella poesia dal titolo «L'étal»:

Non loin du port, la nuit, lorsque l'essor
Des tours et des palais vertigineux s'affaisse
Dans l'ombre – et que brûlent des yeux de braise,
Le quartier fauve et noir allume encor
Son vieux décor de vice et d'or.

[...]

Le port est proche. A gauche, au bout des rues,
L'emmèlement des mâts et des vergues, obstrue
Un pan de ciel énorme ;
A droite, un tas grouillant de ruelles difformes
Choit de la ville – et les foules obscures
S'y dépêchent vers leurs destins de pourriture³⁵.

...

³⁴ Ivi, pp. 54-55.

³⁵ Ivi, pp. 65-66.

La visione di Anversa non è mai compiuta da un punto di osservazione privilegiato, ma sempre dal basso, dalle strette viuzze vicine al porto. La notte è scura ma gli occhi bruciano come delle braci e il quartiere si illumina della sua atmosfera di vizio e oro. La notte dunque viene scelta per mettere in rilievo le luci artificiali che recano il vizio. Il quartiere di periferia è soltanto evocato, non si assiste ad una descrizione realistica, ma gli aggettivi usati sono colmi di connotati precisi. Il quartiere viene definito «fauve et noir» e le folle vanno di fretta «vers leurs destins de pourriture».

Le folle sono le protagoniste anche dei tumulti cittadini. Anversa ha conosciuto le rivolte nella sua storia e i lavoratori insorgono talvolta per protestare contro le loro dure condizioni di lavoro.

La Révolte

La rue, en un remous de pas,
De corps et d'épaules d'où sont tendus des bras
Sauvagement ramifiés vers la folie,
Semble passer volante – et s'affilie
A des haines, à des sanglots, à des espoirs :
La rue en or
La rue en rouge, au fond des soirs.

Toute la mort
En des beffrois tonnants se lève³⁶ ;
...

Le strette vie di Anversa accolgono il movimento impetuoso della folla. I passi si susseguono come se un unico corpo si muovesse in preda alla corrente della follia, e le strade, illuminate dall'oro delle lampade, si tingono di rosso. La repressione è dunque l'altra facciata del movimento di rivolta. Verhaeren non descrive fatti ma evoca i rumori, i colori e il ritmo delle vicende. Quando analizzeremo Georges Eekhoud, in particolare il suo romanzo *La nouvelle Carthage*, si avrà modo di ritrovare gli stessi aspetti della città raccontati sotto il filtro della lente realista.

³⁶ Ivi p. 72.

La raccolta *Les villes tentaculaires*, dunque, restituisce attraverso il ritmo dei versi e le tematiche trattate le diverse forze che concorrono a definire la città. In particolare si tratta di Anversa, ma Verhaeren ha in mente una città moderna, industriale e commerciale, come le tante grandi metropoli che in quegli anni si stavano formando, tra le quali, sappiamo, aveva conosciuto Londra.

Dello stesso anno di *Les villes tentaculaires* è la raccolta intitolata *Les villages illusoires*³⁷ che non ha come soggetto principale le città, ma presenta alcune interessanti poesie sulle figure che in esse si trovano. Una di queste è «Le forgeron»:

[...]

Un soir d'ardente et large équité rouge ;
Disparaîtront palais, banques, comptoirs et bouges ;
Tout sera simple et clair quand l'orgueil sera mort,
Quand l'homme au lieu de croire à l'égoïste [*sic*] effort
Qui s'éterniserait en une âme immortelle,
Dispensera vers tous sa vie accidentelle ;
Des paroles qu'aucun livre ne fait prévoir
Débrouilleront ce qui parait complexe et noir ;
Le faible aura sa part dans l'existence altière
Devenue ample, et digne et bonne – et la matière
Confessera peut-être un jour ce qui fut Dieu³⁸.

Nel passaggio appena citato, si assiste alla speranza utopica che soggiace alla poetica di Verhaeren: egli crede nella comunione degli uomini, confidenti in Dio e maestri del proprio destino. Ipotizza, in maniera a dir vero retorica, la fine del capitalismo e del profitto in nome della fratellanza. La città di questo si fa testimone, ma forse allo stesso tempo diviene vittima: spariranno infatti gli elementi che ne fanno una città viva. Egli spera nel riscatto degli uomini, ma di rado rinnega il progresso che, secondo lui, è la via attraverso la quale tale riscatto si potrà attuare.

³⁷ Id., *Les villages illusoires*, E. Deman, Bruxelles 1895.

³⁸ Ivi, p. 70.

2.1.3 *Les visages de la vie*

*Les visages de la vie*³⁹ è il titolo di una raccolta pubblicata nel 1899. Poco spazio è affidato all'attenzione per le città, anche se esse non sono del tutto assenti. Nella nostra analisi abbiamo individuato tre poesie che riguardano più o meno direttamente la città. La prima è intitolata «Au bord du quai». La città rappresentata è una città tranquilla, cullata dall'elemento acquatico e protetta dal *beffroi*.

La bonne ville, avec ses maisons coites,
Carreaux étroits, portes étroites,
Pignons luisants de goudron noir,
Où le beffroi, de l'aube au soir,
Tricote
Un air toujours le même, avec de pauvres notes⁴⁰.

L'atmosfera è quella intima delle poesie più rare in Verhaeren. «La bonne ville» è caratterizzata dalle forme strette e allungate: elemento emblematico è la torre del *beffroi*, che ricama nell'aria delle povere note di una melodia sempre uguale. La verticalità si unisce dunque alla musica prodotta dal *beffroi*. La poesia raccoglie molti dei *topoi* già riscontrati in Rodenbach e Lemonnier.

Diverso è il registro della poesia «La Joie»: anche in essa compare la città, ma è quella popolata e goliardica più vicina alla poetica di Verhaeren.

Dans la cité hagarde,
Où la réclame aboie,
Le chœur des bateleurs
S'installe et crie au ciel : «Regarde,
Nous soulevons, à bras tendus, la joie !»

[...]

La joie, elle est là-bas, la ville en or bougeant

³⁹ Id., *Les visages de la vie* in *Les visages de la vie ; Les douze mois : poèmes* (7^e éd.) (1899), Mercure de France, Paris 1916.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

Que les marins des anciens âges,
Le soir, ont vu monter et s'exalter
Et s'effacer, de plage en plage,
Dans les nuages⁴¹.

L'ambiente descritto è quello vicino al porto e al mare. I protagonisti sono i battellieri: il mare dunque come forza vitale e gioiosa della città. Non vi è una spiegazione della gioia, ma il sentimento è intrinseco alla vitalità della città in cui operano i lavoratori, causa stessa della sua salvezza. La gioia di cui è partecipe la città è dovuta alla storia di cui è stata protagonista e alle ricchezze che ha saputo trarre a sé.

La terza poesia sulla città della raccolta qui analizzata è intitolata «La Foule»:

En ces villes d'ombre et d'ébène,
D'où s'élèvent des feux prodigieux ;
En ces villes, où se démènent,
Avec leurs pleurs, leurs chants et leurs blasphèmes,
A grande houle, les foules ;
En ces villes soudain terrifiées
De révolte sanglante et de nocturne effroi,
Je sens grandir et s'exalter en moi,
Et fermenter, soudain, mon cœur multiplié.

[...]

La multitude et ses brusques poussées
Semblent faire éclater les villes oppressées.

[...]

En ces villes soudain terrifiées
De fête rouge et de nocturne effroi,
Pour te grandir et te magnifier
Mon âme, enferme-toi⁴².

⁴¹ Ivi, pp. 17-18.

⁴² Ivi, pp. 35-41.

Gli spunti di riflessione proposti dal passaggio appena citato sono molteplici: la città come luogo in cui la folla si esprime; la città scura che si colora di fuochi prodigiosi, siano essi la rivolta sanguinosa o la festa rossa ed episodi che terrorizzano la città stessa. I pianti, i canti e le ingiurie blasfeme sono la componente sonora di questo emergere di disordine all'interno delle città altrimenti pacata. La moltitudine si muove secondo un flusso ondeggiante che fa scoppiare le città oppresse. Due sono i modi di reagire di fronte all'incedere della folla: il primo è quello della partecipazione, seguendo il quale il cuore si espande e si moltiplica; l'altro è quello della chiusura in se stessi: l'anima si chiude e attende il passaggio della folla. In questi due atteggiamenti vi è il nucleo della poetica di Verhaeren che oscilla tra slanci di eroico entusiasmo per il progresso e momenti di ripiegamento verso un'indagine più intima.

2.1.4 *Les Forces tumultueuses*

La raccolta pubblicata nel 1902 porta il titolo emblematico di *Les forces tumultueuses*⁴³. Per Verhaeren le forze sono delle componenti centrali all'interno delle dinamiche cittadine della formazione e della vita che le caratterizza. In questa raccolta egli analizza, fra le altre, le forze rappresentative della città.

Una delle poesie più interessanti alla luce della nostra analisi è senz'altro quella dedicata alla figura del tribuno:

Le tribun
[...]
Enfant, il a grandi sur le trottoir des villes
En un faubourg lépreux, livide et convulsé,
Où des hommes rageaient de se sentir serviles
Toujours et prisonniers des vieux passés⁴⁴.

...

La poesia ci presenta le origini del tribuno, nato nei bassifondi della città. Egli, cresciuto sui marciapiedi di un quartiere povero, ha conosciuto la rabbia degli uomini nel sentirsi servi e

⁴³Id., *Les forces tumultueuses* (1902), Mercure de France, Paris, 1924.

⁴⁴Ivi, p. 43.

prigionieri del passato. Queste dunque sarebbero per Verhaeren le basi per occuparsi della cosa pubblica e aiutare i cittadini.

Di tutt'altro tenore è la poesia dedicata alla figura del banchiere:

Le banquier

[...]

Oh l'or ! son or qu'il sème au loin, qu'il multiple,

Là-bas, dans les villes de la folie,

Là-bas, dans les hameaux calmes et doux,

Dans l'air et la lumière et la splendeur, partout !

[...]

Il ignore ce qu'il possède

Et si son morceau d'or excède,

Par sa hauteur, les tours et les beffrois⁴⁵ ;

...

L'oro costituisce l'elemento indispensabile al banchiere. Esso apre la poesia e il richiamo al materiale prezioso è costante lungo tutto il testo. Il banchiere opera in città, dove può ottenere il maggior profitto, ma anche nei villaggi, calmi e dolci. Se per l'ambiente cittadino si ricorre al richiamo alla follia, per quello paesano si riportano alla mente gli elementi della natura: l'aria, la luce e lo splendore. Il giudizio è dunque senza pietà nei confronti delle città. Gli ultimi versi citati portano all'attenzione un altro aspetto legato al lavoro del banchiere: quello dell'accumulo delle ricchezze. Un accumulo tanto grande che egli stesso non ne conosce la precisa entità e il cui volume in altezza supererebbe le torri e il *beffroi*: immagine forte per definire, attraverso il ricorso all'iperbole, la smisuratezza della cupidigia umana.

All'interno della raccolta vi è una lunga poesia che ha per titolo «Les villes»; in essa sono contenuti diversi spunti sull'immagine che la città assume nelle opere di Verhaeren. Si fa riferimento al suo spirito vitale e soprattutto alla sua storia:

Oh ces villes, par l'or putride, envenimées !

⁴⁵ Ivi, pp. 48-49.

Clameurs de pierre et vols et gestes de fumées,
Dômes et tours d'orgueil et colonnes debout
Dans l'espace qui vibre et le travail qui bout,
En aimas-tu l'effroi et les affres profondes
O toi, le voyageur
Qui t'en allais triste et songeur,
Par les gares de feu qui ceinturent le monde ?

Cahots et bonds de trains par au-dessus des monts !

L'intime et sourd tocsin qui enfiévrerait ton âme
Battait aussi dans ces villes, le soir ; leur flamme
Rouge et myriadaire [*sic*] illuminait ton front,
Leur aboi noir, leur cri vengeur, leur han fécond
Étaient l'aboi, le cri, le han de ton cœur même ;
Ton être entier était tordu en leur blasphème,
Ta volonté jetée en proie à leur torrent
Et vous vous maudissez tout en vous adorant⁴⁶.

...

Lo sguardo si posa spietato sulle città avvelenate dall'oro. Vi è poi l'enumerazione di aspetti architettonici e sociali che danno il senso di pienezza e caos. Ma vi è una novità in questa poesia: il narratore si rivolge a un ipotetico viaggiatore impaurito e allo stesso tempo affascinato dalle città in cui viaggia. Il viaggiatore, triste e sognatore, richiama alla mente il *flâneur* baudelairiano, solitario osservatore della folla che non placa la sua solitudine. Ben presto ci si rende conto di quanto la vita del viaggiatore sia intimamente connessa a quella della città. Verhaeren afferma che la tossina che infiammava la sua anima era la stessa che batteva in queste città, e la sua fiamma illumina la fronte del viaggiatore. I loro latrati, le loro grida e i loro lamenti si fondono in un unico soltanto: quelli della città battono nel cuore del viaggiatore.

Oh leur élans, leurs chocs, leurs blasphèmes, leurs crimes
Et leurs meurtres plantés dans le torse des lois !

⁴⁶ Ivi, pp. 75-76.

Le cœur de leur bourdons, le front de leurs beffrois
Ont oublié le nombre exact de leurs victimes ;
Le siècle et son horreur se condensent en elles,
Mais leur âme contient la minute éternelle
Qui date, au long des jours innombrables, le temps,

D'âge en âge, l'histoire est fécondée
Sous l'afflux d'or de leurs idées ;
Leur moelle et leur cerveau
Se ravivent du sang nouveau
Qu'infuse au monde vieux l'espoir ou le génie.
Elles illuminent l'audace et communient
Avec l'espace et fascinent les horizons.
Leur magnétisme est fort comme un poison.
Tout front qui domine les autres,
Savant, penseur, poète, apôtre,
Mêle sa flamme à la lueur de leurs brasiers
Elles dressent vers l'inconnu les escaliers
Par où monte l'orgueil des recherches humaines
Et broient sous leurs pieds clairs, l'erreur qui tend ses chaînes
De l'univers à l'homme, et des hommes à Dieu⁴⁷.

La profondità storica delle città viene introdotta dal seguito della poesia riportata nel passaggio appena citato. Gli slanci, le ingiurie, i crimini e gli assassinii commessi in nome della legge hanno provocato delle vittime che né il cuore della città, qui rappresentato dalle campane, né la sua fronte, rappresentata dalla torre del *beffroi*, possono contare. Il secolo e il suo orrore si condensano in esse, ma la sua anima detiene il tempo stesso: l'eternità dunque. Il tempo è il grande alleato delle città, esse accumulano in maniera feconda il flusso delle idee attraverso la linfa vitale degli uomini che le abitano. Esse infondono al vecchio mondo speranza e genio, comunicano con lo spazio e affascinano gli orizzonti. Hanno la capacità di volgersi verso l'esterno, così come di attrarre a sé in maniera forte e decisa. Secondo Verhaeren il loro magnetismo è forte come un veleno.

⁴⁷ Ivi, pp. 76-77.

Al suo cospetto risiedono le menti più brillanti, che alimentano la loro fiamma della conoscenza alla brace dei suoi bracieri. Esse sono uno stimolo continuo verso il miglioramento e il progresso e costituiscono il punto di raccordo tra l'universo, l'uomo e Dio.

Da questi versi emerge l'immagine di una città vitale e catalizzatrice di idee e di progresso. La poetica di Verhaeren si conferma dunque, ancora una volta, legata indissolubilmente alla città.

Continuiamo con l'analisi dei versi seguenti:

Avez-vous vu, le soir, leurs couronnes de feu,
Temples de verre et d'or assis sur les collines,
D'où se braquent vers les étoiles sibyllines,
Les monstrueux regards des lentilles d'airain ?
Et puis, en des quartiers silencieux, soudain,
Avez-vous visité les hauts laboratoires,
Où l'on poursuit, de calcul en calcul,
De chaînon en chaînon, de recul en recul,
A travers l'infini, la vie oscillatoire ?

L'homme qui juge, pense et veut,
S'y contrôle et s'y mesure soi-même.
Tous les secrets, tous les problèmes,
Depuis cent ans, y sont l'enjeu
D'une lutte géante avec la destinée.
Combats méticuleux et science acharnée !
L'énigme est là dont on cherche les yeux
Et qu'on frôle toujours, comme une bête hagarde,
Pour épier l'instant prodigieux,
Où, tout à coup, ces yeux vaincus se dardent,
Refoulant l'ombre et dévoilant la vérité.

Alors, les vents, les flots, la nuit, les cieus, les astres,
Les ponts massant sous eux, les blocs de leurs pilastres,
Les basaltes du port, les murs de la cité

Pourraient frémir, aux quatre coins de l'étendue,

Qu'ils ne trembleraient pas d'un plus profond bonheur
Que l'âme ardente du chercheur,
Sur sa conquête suspendue⁴⁸ !

Punto focale di questi versi è l'uomo in preda alla ricerca della soluzione della lotta che lo contrappone al caso. Egli parte dalla città per indagare il mondo e scoprire come sfuggire alla sorte attraverso la scienza. Quando la verità verrà scoperta gli elementi della natura e quelli cittadini gioiranno insieme all'anima del ricercatore. Questa visione panteistica e teleologica dell'universo, in cui tutto occupa un posto preciso e per una ben precisa ragione che deve soltanto essere colta, è il fondamento del positivismo di Verhaeren. Egli si affida al progresso perché è a partire dalla fiducia dell'uomo nel migliorare la propria vita che egli può finalmente porre fine alla sua ricerca⁴⁹.

Quelque chose du monde est tout à coup changé.
Par ce jaillissement brutal hors des ténèbres ;
Il n'importe qu'on nie ou qu'on célèbre
L'homme dont le génie a saccagé
Les mystères barrés par des portes hostiles,
Sa force est résorbée en la force des villes
Et leur énorme vie en est encor grandie !

Ainsi, de laps en laps, ceux qui pensent dédient
A l'avenir humain l'ardeur de leur cerveau ;
Et tandis qu'ils vivent pour des pensers nouveaux,
D'autres qui travaillent pour les foules – se lèvent.

Ceux-ci sont les ardents et les martyrs du rêve
Qu'ils entrevoient, là-bas, par des jardins de sang,
Marcher, pour aboutir au seuil resplendissant
Des temps, où la justice aura dompté les hommes.
L'erreur a promulgué des lois, noirs axiomes,
Qu'on doit ronger sans cesse, en attendant le jour
De les casser à coups d'émeute ou de révolte ;

⁴⁸ Ivi, pp. 77-78.

⁴⁹ Cfr. Albert Carnoy, *L'imagination Flamande dans l'École Symboliste Française*, op. cit., pp. 221-222.

S'il faut le rouge engrais pour les pures récoltes,
S'il faut la haine immense avant l'immense amour
S'il faut le rut et la folie aux cœurs serviles,
Les bonds des tocsins noirs soulèveront les villes
En hurlante marée, autour des droits nouveaux⁵⁰.

L'uomo, sempre al centro della poesia, ha superato, grazie al suo genio, molti misteri; la sua forza viene riassorbita nella forza delle città. Coloro che pensano dedicano l'ardore del loro cervello all'avvenire e coloro che lavorano per la folla si sollevano. Essi saranno i martiri del sogno; cioè coloro che si immoleranno attraverso la rivolta per far cambiare lo *status quo*. Secondo Verhaeren le città si solleveranno in nome dei nuovi diritti. La visione utopica ha il netto sopravvento su quella realistica che è stata riscontrata in raccolte come *Les villes tentaculaires*.

Et dans les halls blafards des vieux faubourgs, là-haut,
Où les lueurs du gaz illimitent [*sic*] les gestes,
Les voix, les cris, les poings des tribuns clairs, attestent
Que les besoins de tous sont le cercle du droit.
Textes, règles, codes, tables, bibles, systèmes,
Mots solennels qu'on débite à faux poids :
L'homme dans l'univers n'a qu'un maître, lui-même,
Et l'univers entier est ce maître, dans lui.

Le tribun parle haut et fort ; son verbe luit.
Sauvage et ravageur, comme un vol de comète
Il est le fol drapeau tendu vers la conquête,
Si quelquefois il prend la foule pour tremplin,
Qu'importe, il est celui dont le désir est plein,
Jusques au bord, de la seve des renaissances ;
La colère, le désespoir, l'effervescence,
Le silence orageux brûlent entre ses mains ;
Il est, à sa manière, un grand roi souterrain
Qui regarde s'enfler toutes les forces soudaines.

⁵⁰ Émile Verhaeren, *Les forces tumultueuses*, *op. cit.*, pp. 78-79.

Et quand, par un accord simple et fatal, s'enchaîne
Ce que veut le tribun, ce que veut le chercheur,
Il n'est aucun éclair qui ploie, aucun pouvoir qui gronde,
Pour écraser, sous lui, la victoire du monde⁵¹.

La folla viene guidata dal tribuno che nei vecchi quartieri, rischiarato dalla luce delle lampade e da quella della ragione, individua il campo dei diritti attraverso i testi, i codici, le tavole, la Bibbia e i sistemi. L'uomo è il solo maestro di sé stesso e l'universo si fa maestro dentro di lui. Sono sentimenti forti quelli che lo animano. Il politico è paragonato a un re sotterraneo che guarda le forze che si gonfiano all'improvviso. Quando poi, la forza dell'élite pensante e quella del tribuno che parla alle folle coincidono non vi è più alcun ostacolo che potrà frapporsi alla vittoria del mondo. Le influenze del socialismo sono evidenti⁵². Senza allontanarci dall'analisi letteraria affermiamo l'estrema importanza che le forze esercitano nella poetica di Verhaeren, in modo particolare per quanto riguarda quelle che animano la città, che ne costituiscono la vera e propria linfa vitale.

Una delle altre forze considerate da Verhaeren è la follia.

La Folie

[...]

C'est parmi vous
Qui, entourez, de vos remous,
Les villes
Que s'en viennent chercher asile
Les cerveaux éclatés des déments et des fous.

Marqués chacun d'un signe,
Derrière un mur aveugle et sourd
De vieux faubourg,
Les cabanons s'alignent ;

⁵¹ Ivi, pp. 79-80.

⁵² Cfr. Franz Hellens (éd.), *Émile Verhaeren. Choix de teste, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés, op. cit.*, pp. 30-31. Cfr. anche Aurore Boraczek, *Rêver et renverser : symbolisme et socialisme belges*, in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000, op. cit.*, pp. 171-181, in particolare pp. 178-179.

Et la cité ardente et terrible, là-bas,
Qui les peuple de haut en bas,
Avec les yeux aigus de ces vitres hagardes
S'en inquiète et les regarde⁵³.

...

Le persone i cui cervelli sono affetti da follia vengono a cercare asilo in città. Essi trovano la loro solitudine dietro i muri ciechi e sordi dei capannoni nei vecchi quartieri. Soltanto la città li guarda e se ne preoccupa. Questi versi diventano l'emblema della solitudine della follia e dell'emarginazione che in città trova il suo culmine. La follia è considerata una forza, ma niente si può fare, se non pensare che se gli uomini isolano le persone che ne sono affette soltanto la città, che accoglie tutti, è in grado di attirare anche queste persone verso di sé.

2.1.5 *Toute La Flandre*

La raccolta dal titolo *Toute la Flandre* si compone di cinque parti: «Les Tendresses Premières», «La Guirlande des dunes», «Les héros», «Les villes à pignons» e «Les plaines». Verhaeren abbandona il solo territorio di Anversa per abbracciare con il suo canto l'intera regione di Fiandra⁵⁴. Per questo motivo in *Toute la Flandre* non sono presenti soltanto le città, ma anche la campagna. Le Fiandre sono cantate sotto diversi profili. Fin d'ora si potrà però annunciare che la parte più importante è rappresentata dalla storia. Le vicende storiche che hanno accompagnato le Fiandre attraverso i secoli facendole diventare ciò che sono agli occhi del poeta sono al centro di molte poesie contenute in quest'opera, soprattutto nella sezione dedicata ai suoi eroi.

La prima sezione che si analizzerà sarà «Les Tendresses Premières»⁵⁵. Scritta nel 1904, tale sezione è dedicata al periodo dell'infanzia del poeta. L'orizzonte di riferimento è quello di St-Amand. I riferimenti al territorio circostante sono frutto delle esperienze del poeta bambino verso le città e la campagna attorno a St-Amand:

⁵³ Ivi, pp. 103-104.

⁵⁴ Cfr. Stephan Zweig, *Émile Verhaeren, sa vie, son œuvre*, op. cit., pp. 27-28.

⁵⁵ Émile Verhaeren, *Toute La Flandre I, Les Tendresses premières; La Guirlande des dunes* (1904), Mercure de France, Paris 1943 (11^e éd.).

[...]
Quand je ferme les yeux,
J'entends encore
Le choc des fers et des essieux,
Et les lourds camions, sur les routes profondes.
Les débardeurs s'en venaient de Termonde,
Ville proche, qui nous semblait alors
Le bout du monde.
C'était l'été : le soir vermillonnait
La tour dont les cloches sonnaient ;
Et les vanniers parlaient au seuil des portes,
De morts anciens et de coutumes qui sont mortes⁵⁶.
...

La poesia racconta del narratore sognante verso le strade che portano alla vicina città di Termonde. Gli elementi di attrazione sono le torri del *beffroi* e il suono delle campane. Elementi che ritornano in un'altra poesia della stessa sezione: «Le Grenier».

[...]
On m'avait dit :
Au temps des foins,
Par un jour clair d'après-midi,
On distingue, par au-delà des routes blondes
Parmi ses remparts rouges et verts, Termonde
Et quelque fois Malines, et puis Anvers, très loin...
Et je m'envertuais à découvrir, du coin
De mon tranquille et solitaire observatoire,
Avec mes yeux grands et fiévreux, la gloire
De Notre-Dame et du vieux Saint-Rombaut⁵⁷.

Il granaio diventa un punto di osservazione da cui riuscire a scorgere nei giorni di bel tempo le città vicine. Nella poesia si parla di Termonde, di Malines e anche di Anversa. Il ragazzo

⁵⁶ Ivi, pp. 25-26.

⁵⁷ Ivi, pp. 51-52.

tenta di scorgere dal suo osservatorio privilegiato le torri delle chiese delle città, certo già attrattive nei suoi confronti.

In questa prima sezione Verhaeren indaga in maniera ampia tutti gli elementi che caratterizzano le Fiandre, non può dunque mancare il richiamo al misticismo attraverso la figura de «Le comte de la Mi-Carême»:

[...]
Passe, dans les villes du Brabant,
Le comte de la Mi-Carême.
Il va, là-haut, de toit en toit,
[...]
Où ne va-t-il – Dieu seul le guide,
Sur l'échiquier géant des tours
Et des pignons des carrefours,
Parmi les grand'routes translucides⁵⁸.

Figura leggendaria delle Fiandre, «le comte de la Mi-Carême» è una sorta di St.Nicolas per i bambini che ricevono da lui dei doni. Il periodo in cui si festeggia è quello che cade circa a metà del periodo quaresimale, come indicato dal nome stesso. Forse proprio per il periodo in cui cade questa festività essa, se ha per i bambini una sorta di spirito natalizio, riveste anche una valenza carnevalesca; infatti nelle giornate in cui si festeggia sarebbe consentita una deroga alle ferree leggi di compunzione e astinenza imposte dal periodo di Quaresima.

I versi del passaggio citato mostrano la figura leggendaria che si muove nell'ambiente urbano, sopra i tetti e tra le torri, al disopra delle vie della città.

L'ultima poesia di questa sezione che s'intende analizzare ha il titolo di «L'Horloger»:

[...]
Le petit gnome avait – et c'était sa fortune –
Un cœur précis, exact, clair et vermeil,
Avec lequel il parcourait le monde,
Réglant les horloges profondes
Des églises et des beffrois

⁵⁸ Ivi, pp. 41-42.

Solitaires et droits

D'Alost, de Gand, de Malines et de Termonde⁵⁹.

L'orologio occupa un grande spazio nell'immaginario legato alle città delle Fiandre. Si ricorderà la figura dell'orologiaio in Rodenbach nella novella intitolata *L'Horloge*, da cui lo scrittore di Tournai prenderà poi spunto per sviluppare il personaggio di Van Hulle nel romanzo *Le Carillonneur*⁶⁰.

Anche nella poesia di Verhaeren è in ambiente urbano che si colloca l'orologiaio e la sua attività è legata alle chiese e ai *beffrois* di Alost, Gand, Malines e Termonde.

Del 1907 è la «Guirlande des Dunes», sezione dedicata a Georges Eekhoud e pubblicata poi insieme a «Les Tendresses Premières» nel primo volume di *Toute la Flandre*. La raccolta si concentra quasi assolutamente sul mare: tale elemento è ripreso nelle varie poesie sotto diversi aspetti. Le città però non sono componenti estranee. Verhaeren tesse dei legami tra il mare e le spiagge, e le città che più o meno vicine, si affacciano ad esso. Seppur marginale per la nostra analisi, tali poesie costituiscono una parte definitivamente importante per la concezione poetica unitaria di Verhaeren sul suo territorio e dunque anche sulle città.

La prima poesia in cui oltre al mare si parla di città è intitolata «Les tours au bord de la mer»

[...]

Sur les villes et les hameaux flamands,

Au-dessus des maisons vieilles et basses,

Vous carrez votre masse,

Tragiquement ;

Et ceux qui sont, au soir tombant, le long des grèves,

A voir votre grandeur et votre deuil.

Sentent toujours, comme un afflux d'orgueil

Battre leur rêve :

Et leur cœur chante, et leur cœur pleure, et leur cœur bout

D'être jailli du même sol que vous⁶¹.

...

⁵⁹ Ivi, p. 56.

⁶⁰ Cfr. supra, capitolo su Bruges, paragrafo dedicato a Georges Rodenbach.

⁶¹ Ivi, pp. 127-128.

Il narratore si rivolge direttamente alle torri, imponenti e tragiche. L'aspetto più rilevante dei versi appena citati è senz'altro determinato dall'influenza che le torri hanno su coloro che le guardano dal basso. Le persone subiscono il loro influsso che alimenta d'orgoglio ciò che sognano. Ma non soltanto le torri sono qualcosa che riesce ad amplificare il carattere onirico delle Fiandre, ma ne alimentano allo stesso modo l'orgoglio dell'appartenenza. L'elemento architettonico diventa elemento d'identità, fonte di orgoglio per appartenere alla stessa terra.

Le città fanno da sfondo alle componenti del mare e dei canali, come nel caso de «Les fenêtres et les bateaux»:

[...]Et vous [les bateaux], vous dormirez sans crainte au long des quais,
Longtemps, toujours, dans le berceau des eaux serviles
Avec, autour de vous, les lumières des villes
Et le cadran des tours sur vos sommeils braqué⁶².

...

Il narratore si rivolge alle imbarcazioni ormeggiate lungo i canali delle città. Il lessico usato è un lessico legato all'infanzia, al rapporto con i fanciulli, quasi come se si trattasse di una ninnananna. Le imbarcazioni al riparo nell'acqua placida dei canali sono cullate e vegliate dalle luci delle città e dagli orologi delle torri. La città si conferma essere quel microcosmo vitalistico che era già stato per Rodenbach.

La terza sezione di *Toute la Flandre*, dal titolo «Les Héros» è stata scritta nel 1908 ed è dedicata alla Schelda: «À l'Escaut. Héros sombre violent et magnifique»⁶³. La sezione ripercorre la storia delle Fiandre attraverso i secoli di splendore. L'analisi storica di alcune delle figure più rilevanti si situa il più delle volte in città. Esse acquistano un ruolo fondamentale in questa sezione e continueranno ad essere fondamentali anche nella sezione successiva dal titolo «Les villes à pignon». La prima poesia che s'intende analizzare ha il titolo di «Les communiers»:

[...]
La ville était armée et son trésor

⁶² Ivi, p. 177.

⁶³ Id., *Toute la Flandre II : Les Héros, Les villes à pignons* (1908-1910), Mercure de France, Paris 1943.

Gonflé d'épargne ardente et large.
On se cabrait sous les impôts et sous les charges ;
Et l'on traitait en ennemis les rois,
Les ducs et les comtes, hommes de proie,
Et leurs blasons pareils à des buissons de griffes⁶⁴.

...

Il passato politico delle città delle Fiandre che combatterono per la loro indipendenza è evocato in questa poesia. I versi che sono stati citati introducono le diverse figure, per lo più legate alle rivolte e alle rivoluzioni, che verranno presentati lungo tutta l'opera.

Dopo aver dedicato delle poesie alla città di Bruges, di Gand e di Bruxelles Verhaeren ripercorre la storia di queste città insieme a quella di Anversa nella poesia intitolata «Aujourd'hui»:

Artevelde, les deux Van Eyck, Rubens, Vésale.

[...]

Et nous vivons dans nos villes sombres – les vôtres –
Au pied des mêmes tours qui vous ont pleurés, morts,

[...]

L'immobile fierté de nos beffrois flamands,
Vos yeux, avant nos yeux, tels soirs, l'ont regardée
Et votre âme et notre âme ont mis la même idée
Dans ces pierres d'orgueil frôlant le firmament.

Aussi, voulons-nous tous que nos cités soient celles
Qui remplissent de votre souvenir nos cœurs,
Vous qui fîtes sonner si loin, les noms vainqueurs
De Bruges et de Gand, d'Anvers et de Bruxelles

[...]

Et ce tumulte fou de lutte et de conquêtes
Bruit surtout au cœur des villes, d'où vous êtes⁶⁵.

⁶⁴ Ivi, p. 42.

⁶⁵ Ivi, pp. 96-98.

La poesia è scritta sulla contrapposizione tra passato e presente: il «nous» del presente del narratore è contrapposto al «vous» del passato dei personaggi storici citati nel primo verso. L'orgoglio del narratore è riposto sul vivere negli stessi luoghi che conobbero i grandi di un tempo. Le città hanno le stesse torri che li hanno piantati alla loro morte. Queste torri sono le medesime che i loro occhi hanno visto e al quale la loro anima ha forse dedicato lo stesso pensiero. La concordanza degli animi si fonda sull'identità della città del passato con quella del presente. Lo spirito delle città delle Fiandre è ancora presente grazie al ricordo delle persone che le hanno rese grandi. Verhaeren prosegue poi con la creazione di un'immagine particolare su ogni città delle Fiandre; ci soffermeremo qui sulla parte che riguarda Anversa:

Anvers, c'est l'océan dompté et prisonnier
En de bassins de fer, de grès ou de basalte :
C'est tous les pavillons du monde dont s'exaltent
Les lions d'or, au bout des focs et des lumières ;
Anvers, c'est le grand cri de la Flandre à l'espace,
C'est l'effort qui s'enrage et, chaque an, se surpasse,
C'est le butin de la montagne et des forêts
Et des mines et des fleuves pris en des rêves,
C'est la grand'ville où l'âpre Escaut répond son âme
Et dont rêvent les blonds marins, sous l'équateurs,
Quand ils sifflent, là-bas, le petit air vainqueur
Que chante au pays vert la tour de Notre-Dame⁶⁶.

La città di Anversa è presentata attraverso un lessico che fa pensare all'estensione spaziale. Vi è il riferimento all'industria e alla sua fama internazionale. È una città vitale e combattiva che ogni anno dimostra di sapere riconquistare il suo posto nel mondo. È la città della Schelda e rappresenta il sogno di molti marinai. L'immagine è quella a cui ci ha abituato il Verhaeren de *Les villes Tentaculaires*.

La poesia prosegue poi con una parte dedicata a Bruxelles, per poi ritornare al canto di tutte le città delle Fiandre:

Telles, vous demeurez dans le présent debout.

⁶⁶ Ivi, pp. 99-100.

Vous, les quatre cités de la Flandre vivante,
N'ayant jamais perdu l'orgueil de croire en vous,
Ni d'imposer l'espoir à notre âme fervente.
Vous avez pris pour maître et souverain le temps,
Adaptant votre force à ses forces nouvelles.
Accueillant l'avenir, en votre cœur battant.
Et son mystère, en la clarté de vos cervelles.
Votre vigueur s'affirme, avec ténacité,
Dans le brasier universel des énergies,
Votre flamme, pour mieux grandir et s'exalter
Plus que nulle autre, aux vents frondeurs, s'est élargie ;
Vous adorez la lutte ardente, ayant souffert ;
Votre œuvre est patiente, et néanmoins lyrique ;
Soudain, elle a fleuri, au-delà de la mer,
Là-bas, dans les forêts et les brousses d'Afrique,
Sous un aride, hostile et calcinant soleil ;
Villes de Flandre et de Brabant, villes profondes
De courage secret et de vouloir vermeil
Votre vie est utile à la splendeur du monde,
Et ce que vous ferez, et puis ferez encor
D'ardu, de clair, de grand et d'unique sur terre,
Soit par l'effort multiple ou l'élan solitaire,
Grâce à votre âme écouteuse, sera d'accord
Toujours avec la voix sourde de vos grands morts⁶⁷.

...

Le città di Fiandra stanno in piedi nel presente mantenendo in vita tutta la regione grazie anche ad un orgoglio di appartenenza che non si è mai affievolito. Esse hanno saputo prendere il tempo come loro maestro ed ora grazie ad esso hanno raccolto le loro forze per un nuovo sforzo verso l'avvenire. Secondo Verhaeren esse hanno riposto la loro fiducia nell'energia, la loro opera è paziente e lirica, cioè degna di essere cantata. Inoltre la loro vita è utile allo splendore del mondo grazie al ruolo di importante rilevanza che hanno nel commercio mondiale. Grazie alla conservazione della loro anima tutto ciò che faranno in futuro sarà in accordo con l'anima di chi le ha abitate nel passato. Non vi è dunque per

⁶⁷ Ivi, pp. 101-102.

Verhaeren, a differenza di Rodenbach e in parte anche di Lemonnier, alcun discrimine tra i fasti del passato e il presente delle città. In questa concezione si può senz'altro riscontrare un pesante sbilanciamento di Verhaeren in favore di Anversa, che è effettivamente l'unica città, insieme a Bruxelles forse, ma per altre ragioni, che ha saputo mantenersi in vita come in passato, e forse anche in misura maggiore.

Legato alla gloria di Anversa è senza alcun dubbio il suo fiume, la Schelda, a cui il poeta dedica una poesia all'interno dei suoi «eroi» e a cui la raccolta è stata dedicata:

L'Escaut

[...]

Une brume, longtemps, pesa sur ton histoire :

Bruges, Ypres et Gand règnent avant Anvers.

Mais aussitôt que ta cité monte, sa gloire

Jette ton nom marin aux vents de l'univers.

[...]

Et ta ville grandit, toujours, encor : ses hanses

Remuent l'or fermentant en leur géant brassin ;

Voici qu'elle a vaincu Venise, et sa main tient

Les fortunes du monde, au creux de ses balances⁶⁸.

Per lungo tempo lo sviluppo di città come Bruges, Ypres e Gand ha sfavorito quello di Anversa, ma non appena la città ha saputo prendersi il suo ruolo nel mondo essa ha riversato la sua gloria sul fiume che le scorre all'interno. Il fiume è stato la causa e lo strumento della sua ascesa, e ha contribuito al fiorire del commercio anche a discapito di città come Venezia. Verhaeren con orgoglio sancisce la vittoria di Anversa sulla città italiana, vittoria che ha posto Anversa in una situazione di predominanza rispetto al mondo intero.

La fierezza e l'orgoglio sono i sentimenti che dettano i versi di questa raccolta, atta a raccontare le Fiandre del presente attraverso una griglia che si riferisce al passato. In questo modo tutto ciò che di buono vi era stato nei secoli precedenti viene riportato come possibile nel presente o nell'immediato futuro. Anche se è nota la concezione progressista di Verhaeren, si tratta comunque di un progresso che deve poggiare solide basi negli eventi del passato.

⁶⁸ Ivi, pp. 107-109.

Nel 1910 viene scritto il poema «Les villes à pignons». Le città cantate in questa sezione, che andrà a comporre il secondo volume di *Toute la Flandre*, sono le piccole città della regione. Tra i versi di questo poema risulta difficile individuare la città di Anversa. Si tratta del canto nostalgico delle piccole città dai tetti «à pignons» che in alcuni casi fanno fatica a non scomparire e a non essere abbandonate alla loro solitudine⁶⁹.

L'ultimo volume della raccolta qui in corso di analisi presenta le campagne di Fiandra. «Les Plaines» sono care a Verhaeren, egli vi ha trascorso la sua infanzia e l'elemento campestre rappresenta un chiaro interesse anche quando Verhaeren si sente più vicino alla grande città tentacolare.

I passaggi che riguardano le città sono davvero rari. Nell'*incipit* i «Liminaires» vi fanno riferimento, in maniera disperata e malinconica:

[...]

Le gars pense à sa Flandre avec des pleurs aux yeux.

Le soir, il voit la ville illuminer les cieux.

Il sait qu'un autre esprit que le rêve des pères

S'implantera un jour aux clos héréditaires

Et que les bras sont lourds quand est vieux le cerveau⁷⁰.

Lo spirito della campagna è destinato a scomparire di fronte allo splendore delle città. Lo sguardo è uno sguardo amaro e in una certa maniera si collega benissimo al concetto di «città tentacolare» mostrandolo però dal punto di vista di chi ancora sta in campagna e ad essa non vorrebbe rinunciare.

Tale concetto è ribadito dalla poesia «Les vieux Paysans» che si mostra essere del tutto complementare a *Les villes tentaculaires*:

[...]

Le monde entier tient dans leur bourg ou leur hameau,

La ville aux flammes d'or, la ville,

Elle est là-bas, l'usine en feu d'où tous les maux

Tombent sur les plaines serviles⁷¹.

⁶⁹ Cfr. infra, nel capitolo dedicato a Bruxelles, Lovanio e alle piccole città della regione fiamminga.

⁷⁰ Emile Verhaeren, *Toute la Flandre III, Les Plaines* (1911), Mercure de France, Paris 1944, p. 10.

⁷¹ Ivi, p. 193.

La città con la sua industria fa ricadere tutti i suoi mali sulla campagna circostante. La città, qui entità esterna e aliena, decreta la miseria delle campagne definite servili. La ribellione non è più possibile nelle campagne, per Verhaeren essa si colloca all'interno delle dinamiche urbane. Il progresso è destinato a compiersi e soltanto in città l'uomo potrà trovare la sua dimensione di libertà.

L'epilogo di tutta la raccolta merita di essere citato perché in esso è presente una dedica esplicita di Verhaeren al suo paese al di là del suo interesse per le città:

Mon pays tout entier vit et pense en mon corps ;
Il absorbe ma force en sa force profonde,
Pour que je sente mieux à travers lui le monde
Et célèbre la terre avec un chant plus fort⁷².

2.2 Camille Lemonnier

2.2.1 La Belgique

Di Camille Lemonnier abbiamo già parlato a proposito della città di Bruges e sono stati analizzati un suo romanzo, *La Chanson du Carillon* e la sua opera magna, *La Belgique*. Ritorniamo dunque su quest'opera per l'analisi che riguarda in quale modo egli presenta la città di Anversa.

Dopo un breve *excursus* riguardante la campagna intorno alla città, ecco che il narratore vi giunge attraverso una delle sue porte moderne: la stazione. L'idea data è subito quella di una grande città, caratterizzata dall'attività frenetica di chi ci vive e lavora. Tuttavia dopo un primo sguardo si nota una certa calma nei movimenti seppur frenetici degli abitanti. Lemonnier scrive: «on comprend qu'avec de tels hommes les pertes et les gains sont prévus, que rien n'est laissé à l'aventure et qu'ils sauront réparer laborieusement les brèches faites à leurs fortunes, si la chance tourne contre eux⁷³.»

⁷² Ivi, p. 202.

⁷³ Camille Lemonnier, *La Belgique, op. cit.*, p. 147.

L'espedito utilizzato questa volta dal narratore è quello del racconto di viaggio in prima persona. Egli, recatosi in visita presso un amico pittore, ha così il pretesto per scrivere dell'aspetto artistico che caratterizza la città di Anversa, patria di Rubens. Nelle parole di Lemonnier riscontriamo un'affermazione spesso utilizzata anche da Georges Rodenbach: «Si Bruges, la ville des ombres, suggère les mystiques et silencieux Memling, Anvers partout évoque l'âme joyeuse et forcenée d'un Rubens⁷⁴.» Si passano quindi in rassegna gli edifici religiosi più importanti e di impatto della città, di cui vengono costantemente messi in luce il fasto e la vitalità.

Dopo una brevissima introduzione storica, si entra nel vivo della descrizione precisa della città che, raccolta l'eredità di Bruges, viene abbandonata al suo destino durante la dominazione olandese per non mettere in ombra la rivale Amsterdam e poi viene riportata in auge da Napoleone. È il porto che determina la grande vitalità della città. Il grande traffico che lo contraddistingue fa sì che Anversa sia, già alla fine del XIX secolo, quel crogiuolo di culture, mestieri e persone provenienti da tutto il mondo; possiamo dire che è ciò che più si avvicina all'idea di metropoli che si stava affermando per città come Parigi e Londra. Lemonnier ci offre a tal proposito un mini ritratto dei «tipi» che vi si potevano trovare. In accordo con la maniera naturalista tenta una classificazione anche per gli individui:

Parcourez ses rues, vous y verrez se confondre les types les plus dissemblables: le Russe à l'œil gris, à la barbe longue, aux membres courts et trapus, l'Anglais roux et flegmatique, l'Ethiopien basané, le Nègre couleur de vieux bronze, le Hollandais fumé comme un saumon, l'Italien saccadé et nerveux, l'Espagnol toujours prêt à jouer du couteau, le Norvégien géant et doux, reflétant dans ses prunelles bleues l'eau dormante de ses lacs, le Français agile et bondissant, l'Américain largement planté sur ses pieds, enfant d'une terre libre⁷⁵.

Quanto invece all'abitante originario di Anversa, egli scrive che la sua vita, così come la sua persona, sono nettamente divise in due; di giorno freddo e integerrimo lavoratore, la sera caro padre di famiglia, attento al gusto e alle etichette. Interessante è notare che Camille Lemonnier ringrazia il prezioso aiuto di Georges Eekhoud, per avergli fornito il materiale

⁷⁴ Ivi, p. 148.

⁷⁵ Ivi, p. 150.

necessario per comprendere a fondo tale città di cui lui è stato un puntuale osservatore nella sua più celebre opera: *La nouvelle Carthage*⁷⁶.

Una distrazione serale è sicuramente il teatro, ma soltanto l'opera è presa in reale considerazione. Tuttavia ci si potrebbe stupire di quanto sia poco frequentato, malgrado il notevole interesse di Anversa per la musica; la ragione di questa disaffezione è la presenza in misura sempre più cospicua di piccoli concerti intimi di musica da camera, organizzati sera dopo sera dai diversi commercianti della città. Moda che ha preso piede anche grazie alla sempre più numerosa colonia tedesca presente ad Anversa. I giovani invece si ritrovano nei più gioviali caffè-concerto. Tutto questo mondo legato alla distrazione serale si regge sulla presenza dei commercianti.

Tuttavia ad Anversa sono presenti un gran numero di abitanti che si distinguono in diverse classi sociali e, a giudizio di Lemonnier, ognuna di esse occupa una zona diversa della città.

Les marchands, suivant la nature de leurs affaires, ont leurs bureaux et leurs magasins le long du fleuve, à proximité des bassins ou aux environs de la Bourse, et leurs maisons dans les quartiers nouveaux, les avenues voisines du par et les faubourgs. Le noble, lorsqu'il ne vit pas, hiver et été, sur ses terres de la Campine et des Polders, se retire dans un de ces froids hôtels patrimoniaux, fermés et muets comme un cloître, qui bordent encore la rue de l'Hôpital, la place de Meir, la rue Neuve, la rue Saint-Paul, bien que la plupart des grandes demeures aristocratiques du passé tendent à s'industrialiser.

Les descendants des vieilles familles bourgeoises se claquemurent, d'autre part, dans les rue étroites et sinueuses du centre de la ville, principalement du côté de l'ancienne église des Jésuites. Les petits détaillants ouvrent leurs boutiques et leurs débits le long de cette artère qui part du Marché aux Œufs pour aboutir à la plaine Falcon, tandis que leurs concurrents, plus ambitieux, installent des magasins et des bazars copiés sur ceux des capitales dans la vaste artère qui part de la rue Leys et aboutit au Marché aux Souliers. Enfin, les quartiers Saint-André, Saint-Amand, du Stuyvenberg, du Scheleke, et les ruelles des centres bourgeois ou aristocratiques, telles que le «Zwanegang», cette mal famée allée du Cygne, dérobée en plein cœur de la ville riche, avec ses amas de charrettes, le timon en l'air, son grouillement de hardi, le geste cynique, sont dévolus à la plèbe et à la ribaudaille. Quant aux marins,

⁷⁶ Cfr. infra, p. 218.

aux bateliers, aux portefaix, aux gens qui vivent exclusivement du fleuve et que leurs occupations retiennent près de l'eau, «aan 't water», ils ont choisi la partie la plus ancienne de la métropole et se tassent dans le labyrinthe des pittoresques venelles entrelacées aux abords de l'ancien Marché aux Poissons, sur l'emplacement du «Burg», la première forteresse d'Anvers et le berceau de la cité. De toute cette tassée humaine sort une rumeur de vie qui, le matin, s'accroît de l'activité des différents marchés où les paysannes de la Campine et du Polder, coiffées encore, quelques unes, de grands bonnets à barbe flottantes, viennent vendre les laitages et les légumes⁷⁷.

Anche la città quindi, nella sua topografia riveste un ruolo capitale nel riflettere la grande varietà della sua popolazione. Tuttavia la sua urbanizzazione sta conoscendo grandi rivolgimenti e già le piccole stradine popolari e le porte storiche della città sono state distrutte per fare largo a spazi più aperti e più consoni all'igiene e al grande commercio.

La malinconia per il passato introduce il racconto leggendario della fondazione di Anversa: Salvius Brabo sconfigge il gigante che bloccava il passaggio delle barche lungo la Schelda e, avendogli tagliato la mano, la getta; da qui il nome della città «Antwerpen» che sarebbe «Hand werpen», cioè «mano gettata»⁷⁸. Dopo aver presentato quindi questa leggenda e la statua ad essa dedicata nella piazza dell'Hôtel de Ville della città, Lemonnier si sofferma sulle diverse effigi delle sue casate. Successivamente egli analizza le *Steen*: antica prigione utilizzata da prima per delinquenti comuni e in seguito, durante il periodo dell'inquisizione, per gli eretici. Non manca dunque la descrizione del periodo buio dell'inquisizione. Ma tutto ad un tratto ecco che il narratore si trova in quella che chiama «cantina di Pulcinella». Non è altro che una rappresentazione teatrale popolare dei *Guignoles* di Anversa in cui si racconta la storia della città.

Nel paragrafo successivo lo splendore di Anversa rivive nelle Maisons de la Ligue Hanséatique e de Hesse, sede di rappresentanza delle gilde, leghe che stanno alla base dello sviluppo commerciale delle città del Belgio. Viene descritta anche la Maison Hydraulique, sede dei produttori di birra, ma usata anche in pratica per attingere l'acqua necessaria alle *Brasseries* delle campagne circostanti.

Come già aveva fatto per Bruxelles, Lemonnier si sofferma anche sulla grande tradizione di kermesses che caratterizza i giorni di festa ad Anversa. Ovviamente non

⁷⁷ Ivi, pp. 154-157.

⁷⁸ Ivi, pp. 159-160.

possono mancare le rappresentazioni del gigante Druon Antigon e degli altri personaggi mitici che concorrono a creare il mito della fondazione di Anversa.

Il continuo passaggio tra l'architettura e la vita sociale della città ci fa ritornare all'architettura di Anversa: i nuovi quartieri, spesso abitati da coloro che vengono chiamati i nuovi ricchi, mostrano uno sfarzo eccessivo che non si riscontra invece nelle vecchie dimore signorili in cui sono l'equilibrio e la misura ad essere fondamentali.

Diverse pagine⁷⁹ sono dedicate in maniera specifica al porto di Anversa: i suoi commerci e la sua vitalità sono al centro della narrazione, ma lo sono anche i pericoli e la brutalità che la vita di mare e di porto recano con sé. Viene dato anche un nuovo punto di vista della città: la visione dal porto del profilo delineato da Anversa.

Si torna poi sulla terraferma per adottare un altro punto d'osservazione sulla città: quello dell'alto del campanile della cattedrale. Anche la fondazione della cattedrale affonda le sue radici nel mito e nel fantastico, ma è sulla sua solidità e sulla sua capacità di sfidare i secoli che Lemonnier si concentra.

Dopo aver presentato Anversa come una città caratterizzata dallo spirito più gioviale e pratico del Belgio, Lemonnier non dimentica il lato religioso, proprio di qualsiasi città fiamminga: egli riserva alla testimonianza dell'edificio religioso più importante della città la parte finale del capitolo dedicato ad Anversa.

2.3 Georges Eekhoud

Georges Eekhoud è nato ad Anversa nel 1854. Rimane ben presto orfano di entrambi i genitori e viene cresciuto dallo zio che gli garantisce la stessa formazione dei suoi figli. Dopo un periodo di studi in Svizzera, frequenta una scuola a Bruxelles dove si prepara ad entrare alla scuola militare, da dove sarà espulso dopo meno di un anno. Nel 1873 si dedica per la prima volta al giornalismo e scopre che la letteratura è la sua vera strada. Nella *Société des Littérateurs belges* farà la conoscenza di autori come Georges Rodenbach e Camille Lemonnier. Nel 1881 è fra coloro che partecipano alla creazione de «La Jeune Belgique» e collabora sporadicamente anche a «L'Art moderne». Arrivano a metà degli anni '80 i primi

⁷⁹ Esattamente da pagina 178 a pagina 192.

romanzi. Nel 1888 pubblica la prima stesura di *La Nouvelle Carthage*, a cui seguiranno delle modifiche fino al 1893 in cui viene pubblicata la versione definitiva che si vale subito il *Prix quinquennal de Littérature*.

Negli anni '90 Eekhoud diviene professore all'Université de Bruxelles ed è tra i fondatori de «Le Coq Rouge». Tra le sue opere più importanti citiamo *Mes Communions* (1897), *Voyous de Velours ou L'autre vue* (1904) e *Escal Vigor* (1899), opera per la quale è citato in tribunale a causa del suo tema: l'omosessualità. Si riteneva che il romanzo offendesse il buon costume. Eekhoud ottiene in quel periodo una grande dimostrazione di solidarietà da tutta la comunità letteraria contemporanea e in definitiva il processo si conclude con un'assoluzione.

Durante la guerra resta a Bruxelles e verrà in seguito accusato di attivismo filotedesco in quanto sostiene la prima espressione della causa a sostegno dei fiamminghi. Georges Eekhoud muore nel 1929 nella sua piccola casa di Schaerbeek, quartiere a nord di Bruxelles.

2.3.1 *La Nouvelle Carthage*

Il romanzo *La Nouvelle Carthage* è stato pubblicato per la prima volta nel 1888, salvo poi essere rimaneggiato e pubblicato in forma definitiva nel 1893. È il romanzo che più di tutti ha dato la fama a Georges Eekhoud e ne ha decretato la vicinanza al mondo degli umili⁸⁰. Il romanzo è ambientato ad Anversa. La città occupa un ruolo centrale nelle dinamiche che condizionano le vicende dei personaggi.

Laurent Paridael, rimasto orfano, viene cresciuto da uno zio che non gli manifesta nessuna dimostrazione di affetto. La famiglia appartiene alla ricca borghesia di Anversa e tratta il giovane orfano come estraneo a quel mondo. Ben presto Laurent, che sente di nutrire una vera e propria adorazione per la cugina Régina, viene inviato in un collegio e rientra nella casa adottiva soltanto per le vacanze. Emarginato da quel mondo a cui sente di non

⁸⁰ Secondo Gustave Vanwelkenhuyzen il suo interessamento verso lo strato più basso della società ha un fondamento autobiografico: «il parcourra Anvers et sa banlieue, flânant le long de ses quais ou s'attardant à plaisir dans ses quartiers les plus sordides et les plus mal famés. Armateurs, boursiers, hommes d'affaires, dockers et maraudeurs, autant de mondes qu'il découvre et qu'il juge avec l'inexpérience et l'intransigeance de son jeune âge sans guide.» Cfr. Gustave Vanwelkenhuyzen, *Les Romanciers. Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Henry Maubel*, in *Histoire Illustrée des Lettres françaises de Belgique, op. cit.*, p. 367. Cfr. anche Maurice Bladel, *L'œuvre de Georges Eekhoud*, La Renaissance d'Occident, Bruxelles 1922, p. 13.

appartenere, egli si avvicina ai lavoratori della fabbrica dello zio, in alcuni casi vecchi amici del padre. Inizia così la sua dedizione per gli uomini che occupano lo strato più basso della società. Quando, per diversi dissidi, lo zio lo cacerà di casa. Laurent si ritrova libero faccia a faccia con la città che ama e lotterà con tutto sé stesso contro i soprusi che i ceti abbienti perpetrano contro i suoi poveri e lotterà soprattutto contro l'uomo che ne è responsabile, diventato nel frattempo il marito di Régina.

La città di Anversa dunque diventa, insieme alla cugina, oggetto di un amore senza limiti, che dona a Laurent lo scopo di una vita che altrimenti lui farebbe fatica a vivere⁸¹. La città è rappresentata soprattutto dalla sua periferia:

Privé de livres, il soulevait la fenêtre en tabatière, montait sur une chaise et regardait s'étendre la banlieue.

Les rouges et basses maisons faubouriennes s'agglutinaient en îlots compacts. La ville grandissante, ayant crevé sa ceinture de remparts, menaçait et guignait à travers les cultures. Les trottoirs bordaient des terrains exploités jusqu'à la dernière minute par le paysan exproprié. De milieu des moissons émergeait au bout d'un piquet, comme un épouvantail à moineaux, un écriteau portant cette sentence: Terrain à bâtir. Et, véritables éclaireurs, sentinelles avancées de cette armée de bâtisses urbaines, les estaminets prenaient les coins des voies nouvelles et toisaient, du haut de leurs façades banales, à plusieurs étages, neuves et déjà d'aspect sordide, les chaumes trapus et ramassés semblant implorer la clémence des envahisseurs. Rien de crispant et de suggestif comme la rencontre de la cité et de la campagne. Elles se livraient de véritables combats d'avant-postes.

La mine pléthorique, contrainte, sournoise de ce paysage offusqué par des talus de fortifications: des portes crénelées, sombres comme des tunnels, écrasées sous des terre-pleins, des murailles percées de meurtrières, des casernes dont les clairons plaintifs répondaient à la cloche de l'usine⁸².

Le tematiche introdotte da Eekhoud attraverso lo sguardo del giovane Laurent sono le stesse presenti ne *Les villes Tentaculaires* di Verhaeren. La periferia offre il suggestivo spettacolo dell'incontro tra la città e la campagna. Come già riscontrato in Verhaeren però queste due entità non sono poste in relazione paritaria ma è senz'altro la città a esercitare una particolare

⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 369.

⁸² Georges Eekhoud, *La Nouvelle Carthage* (Lacomblez, Bruxelles 1893), Dodo Press, UK 2008, p. 13.

dominazione sulla campagna. In effetti in periferia si nota proprio come le costruzioni cittadine minacciano le colture, come i marciapiedi costeggiano i terreni appena espropriati ai paesani e siano pronti per essere costruiti. Questa prima descrizione della periferia rappresenta in una certa maniera l'antefatto del romanzo stesso. È da questa politica di espansione della città e di abbandono della campagna che deriva la miseria dei nuovi abitanti cittadini.

Etranges méfis, farouches et fanatiques comme au village, cyniques et frondeurs comme à la ville, à la fois hargneux et expansifs, truculents et lascifs, religieux et politiques, croyants au fond, blasphémateurs à la surface, patauds et fûtes, patriotes exclusifs, communiens chauvins, leur caractère hybride et mal défini, leur complexion musclée, charnue et sanguine, flattait peut-être dès cette époque la barbare affiné, la brute vibrante et complexe que serait Paridael⁸³...

La descrizione dei paesani arrivati in città è delle più spietate. I loro vizi vengono estremizzati e la loro condizione miserevole non lascia spazio al miglioramento. Il romanzo è caratterizzato da una narrazione giornalistica degli avvenimenti e dei caratteri dei personaggi. Il narratore onnisciente non scompare del tutto e talvolta introduce delle allusioni ironiche nel racconto. Nel passaggio appena citato invece, ciò che emerge è il distacco con il quale il narratore intende raccontare. L'ultima frase si pone come chiave di lettura dell'evolversi del romanzo: si rintracciano le origini della passione di Paridael per i reietti.

En s'engageant dans la longue rue ouvrière éclairée sordidement, de loin en loin, par une lanterne fumeuse accrochée à un bras de potence, son attention très affilée, plus subtile encore qu'à l'ordinaire, fut intriguée par un murmure continu, un bourdonnement traînard et dolent⁸⁴.

Lo sguardo dall'alto si sposta ora in orizzontale per entrare nel cuore della periferia, rappresentato da una lunga via operaia. Paridael si sente attratto da quell'ambiente di cui vorrà conoscere ogni aspetto. Questo momento della narrazione ci presenta la sua prima volta nella *banlieue* ed è testimonianza della curiosità che questo luogo gli suscita. Il mormorio che

⁸³ Ivi, p. 14.

⁸⁴ Ivi, pp. 32-33.

sente altro non è che la preghiera di alcune povere donne inginocchiate di fronte a una madonnina esposta all'angolo di una via.

Se è caratteristica costante per le vie della periferia l'essere rappresentate nell'oscurità, le vie del centro di Anversa compaiono per la prima volta nel romanzo in un giorno di festa, illuminate nella luce di una mattina serena: «Charmante matinée de conciliation! Il faisait beau, les rues semblaient en fête, les dames dont les équipages croisaient la Victoria des cousines Dobouziez comprenaient presque le petit Paridael dans les saluts échangés avec celles-ci⁸⁵.» Laurent è stato oggetto di un'attenzione particolare da parte della cugina che lo ha invitato ad andare in carrozza con loro per acquistare dei nuovi abiti presso gli stessi sarti che vestono i suoi amici altolocati. Il giovane si ricrede dunque, almeno per questa mattinata, sulla bontà della sua famiglia d'adozione. La serenità e la gioia delle strade di Anversa sono l'elemento esterno che riflette lo stato d'animo di Laurent che, per la prima volta, si sente parte di qualcosa che va oltre la propria persona: una famiglia. Questo spiega anche l'accento posto sui saluti che gli altri rivolgono ai Dobouziez e in cui egli per la prima volta si sente compreso.

La sensazione di Laurent di poter appartenere alla classe borghese è un sentimento che permane quando la famiglia Dobouziez tollera la sua presenza in una gita campestre in riva alla Schelda.

Non seulement Laurent était aussi bien mis que ceux-ci, mais il était même mieux mis, trop correctement peut-être, et les deux jeunes Saint-Fardier, deux freluquets de dix-huit et vingt ans, habillés tout de flanelle blanche, à qui Gina le présenta comme un petit sauvage réputé incorrigible, mais en passe de s'appriivoiser, le toisèrent en échangeant avec la jeune fille sourire d'intelligence qui eût peut-être défrisé, le candide Paridael en tout autre moment. Ce sourire disait clairement l'anomalie de sa toilette de ville⁸⁶.

La *toilette* troppo curata del ragazzo sortisce l'effetto contrario a quello per il quale era stata acquistata. Gli abiti nuovissimi addosso al ragazzo non abituato a portarli, insieme al fatto che la *toilette* era più indicata per la città che per l'occasione di una distesa gita campestre, fanno sì che i giovani amici di Gina individuino subito l'estraneità di quel ragazzo vestito a

⁸⁵ Ivi, p. 38.

⁸⁶ Ivi, p. 40.

fiesta. L'espressione «toilette de ville» risulta essere un'ulteriore richiamo all'inappropriata presenza di Laurent in quella compagnia.

Ma Laurent in quella gita riscopre il grande fiume di Anversa, «l'Escaut» e ne rimane assolutamente affascinato:

L'Escaut! Comme le gamin le retrouvait avec émotion! Encore une ancienne et bonne connaissance du vivant de son père! Combien de fois ne s'étaient-ils pas promenés, les deux Paridael, sur les quais plantés de grandes arbres, en faisant halte de temps en temps dans une ce [sic] ces «herberges» tellement achalandées, le dimanche après-midi, que la porte ne suffisait pas à afflux des consommateurs, ils pénétraient par les fenêtres en gravissant un petit escalier portatif appliqué contre le mur au dehors. Là, si on trouvait moyen de s'attabler, qu'il faisait bon suivre le mouvement des flâneurs sur la rive et les voiles sur l'eau! Quelle douce fraîcheur à la tombée du jour! Que d'années écoulées maintenant sans avoir revu ce fleuve tant aimé⁸⁷ ! ...

Il fiume come in un procedimento simile a quello della memoria involontaria di Proust richiama alla mente del giovane le tante passeggiate fatte con il padre sulla riva della Schelda. Il fiume era caduto nell'oblio, ma il giovane non si spiega come abbia potuto non sentirne la mancanza.

Il ragazzo ha anche modo di osservare per la prima volta la città vista dal fiume. Il punto di osservazione sulla città dunque cambia di frequente e questa volta la prospettiva è totalmente nuova ed esterna alla città stessa:

Le panorama de la grande ville se développe d'abord dans toute sa longueur et accuse ensuite les proportions audacieuses et grandioses de ses monuments. C'est comme si elle sortait de terre : les arbres des quais élancent leurs cimes feuillues, puis les toits des maisons dépassent la futaie ; les vaisseaux des églises, surgissant à leur tour derrière l'alignement des hautes habitations, regardent même par-dessus les toitures des entrepôts [sic], des marchés, des halles historiques ; puis plus haut, toujours plus haut, tours, donjons, campaniles, pointent, montent, semblent vouloir escalader le ciel, jusqu'au moment où tous s'arrêtent vaincus, essoufflés, sauf la flèche glorieuse de la cathédrale. Celle-là seule continue son ascension, laissant loin

⁸⁷ Ivi, p. 42.

en arrière les faîtes les plus altiers. Encore! Encore! À son tour elle abandonne la partie. Elle surplombe sur ses rivaux, le beffrois aérien et dentelé, si haut qu'on ne voit fleuve; la tour par excellence marque comme un phare superbe l'emplacement de la puissante métropole. Et Laurent contemple la tour de Notre-Dame jusqu'à ce qu'elle se fonde, lentement, dans les lointains si lointains que l'horizon bleu en pâlit⁸⁸.

Se i confini della città sono in continua espansione verso la periferia, dalla parte che si affaccia sul fiume essi sono forzatamente stabili. La città si presenta sulla Schelda come se fosse in vetrina. Laurent la osserva partendo dal basso: parte dai monumenti, poi osserva gli alberi sulla riva e va verso l'alto seguendo le torri e i campanili che sembrano voler scalare il cielo ma che sono costretti ad arrendersi, mentre soltanto la torre della cattedrale continua a salire sempre più in alto e sempre più sottile fino a confondersi in lontananza con i colori dell'atmosfera. Vedremo che l'elemento dell'altezza caratterizza soltanto il centro della città mentre tutto ciò che riguarda la periferia con la sua miseria è legato ad elementi bassi.

Anversa è presentata anche e soprattutto in questo romanzo nel suo contesto sociale. La borghesia che si arricchisce a spese della povera gente si prepara per i suoi riti di società tra cui vi è la presentazione annuale delle ragazze in età da marito, presentazione a cui anche Régina parteciperà. Tale manifestazione crea una serie di attività che hanno la loro eco anche nelle città circostanti: «À Bruxelles même on coupe, on taille, on coud, on ajuste, on ourle, on brode, on chiffonne des kilomètres d'étoffe en prévision de cette inauguration de la saison mondaine anversoise⁸⁹.» La festa in questione sarà quella in cui le mire di Béjard finiranno per posarsi sulla giovane Régina, decretando definitivamente la perdizione di Laurent.

Béjard, ormai convinto della sua volontà di conquistare Régina, battezza la sua nave in partenza per l'America proprio con il nome della donna. Tutta la città si raccoglie al porto per assistere all'avvenimento:

Au dehors du chantier, sur les quais, en aval du fleuve vers la ville, des milliers de curieux refoulés des installations Fulton, où l'on s'entasse à s'étouffer, sont postés pour prendre leur part du spectacle, se piètent avec un tumulte d'attente, un brouhaha d'endimanchement⁹⁰.

⁸⁸ Ivi, pp. 42-43.

⁸⁹ Ivi, p. 53.

⁹⁰ Ivi, p. 67.

Per la prima volta nel romanzo si assiste al formarsi di una folla. Quella stessa folla di cui parla Verhaeren e che costituisce una forza così fondamentale nella vita della città è qui testimone di quello che dovrebbe essere il punto di partenza della carriera del giovane Bédard. Carriera peraltro costruita sullo sfruttamento dei più poveri. Egli si propone infatti di portare in America non solo delle materie prime, ma anche della forza lavoro. Interi villaggi saranno abbandonati con il miraggio di una nuova vita.

Il matrimonio di Régina con M. Bédard pone fine a ogni tipo di relazione tra la ragazza e Laurent, segretamente innamorato di lei. Con l'animo perso è nella *banlieue* che Laurent può ritrovare sé stesso:

En longeant le fossé dé [sic] la fabrique: «Tu as beau parler, eau graisseuse, eau putride! C'est le passé, mon passé, qui croupit au fond de ta vase huileuse... C'est un cadavre, c'est ma chrysalide que tu détiens. Ta nymphe est devenue Mme Bédard! Cloaque pour cloaque, ô fossé de malheur, tu me parais moins dégoûtant que certains mariages!⁹¹»

Laurent, cacciato dalla casa dei Dobouziez e amareggiato per il matrimonio di Gina con Bédard di fronte al fossato che circonda la fabbrica celebra il suo funerale per rinascere a nuova vita solo e libero. Se la cugina era una ninfa in mezzo alle acque della *banlieue* ora è diventata parte stessa di quell'acqua putrida. Il ragazzo si libera della sua crisalide e, come una farfalla, è pronto a vivere la sua vita inseguendo le sue inclinazioni e il suo destino.

Portant haut la tête, bombant la poitrine, Laurent s'engageait d'une allure de conquérant, dans sa ville natale. Il lui fallait aviser au plus pressé: choisir un logement. Le quartier marchand, au cœur de la cité, le requérait avant tous les autres. Il retint un appartement au second étage d'une de ces pittoresques maisons à façades de bois, à pignons espagnols, du Marché-au-Lait, rue étroite et passante, encombrée du matin au soir de véhicules de toutes sortes, camions et fardier des corporations ouvrières, charrettes et banneaux de maraîchers.

Les fenêtres de Laurent prenaient vue, par-dessus les bicoques d'en face, sur les jardins du pléban de la cathédrale. L'immense vaisseau gothique dépassait la futaie. Quelques corneilles voletaient en croassant autour du faîte de l'église.

⁹¹ Ivi, p. 83.

C'est à Notre-Dame qu'on avait tenu Laurent sur les fonts baptismaux, et justement le carillon, le cher carillon, l'âme mélodieuse de la tour, qui l'avait bercé durant ses premières années quand il jouait aux osselets ou à la marelle, devant la porte, avec les polissons du voisinage, se mit à égrener les notes d'une vieille ballade flamande que Siska chantait autrefois⁹²:

Laurent si reca nel centro della città, luogo in cui affondano i suoi ricordi di infanzia trascorsa insieme al padre prima che morisse. Riprendere possesso di quei luoghi diventa per Laurent un rito di passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Prendere casa nel cuore della città la fa diventare davvero sua. In questo breve passaggio anche soltanto con lo sguardo egli si riappropria di luoghi emblematici di Anversa, ne riscopre la bellezza e se ne sente attratto.

Une nouvelle commotion l'attendait au Port en face du grand fleuve. Il déboucha place du Bourg, à l'endroit où le quai s'élargit et pousse une pointe dans la rade. De l'extrémité de ce promontoire la vue était magnifique.

En aval et en amont l'Escaut déroulait avec une quiétude majestueuse ses superbes masses de flots. On le voyait dessiner une courbe vers le nord-ouest, fuir, se contourner, poursuivre, vivre de nouveau, comme s'il voulait rebrousser chemin pour saluer encore la métropole souveraine, la perle des cités rencontrées depuis sa source, et comme s'il s'en éloignait à regret.

[...]

À droite, aux confins de la zone des habitations, s'enfonçaient profondément vers l'intérieur, comme à la suite d'une victoire du fleuve sur la terre, d'immenses carrés qui étaient des bassins, puis encore des bassins d'où s'élançaient en cépées compactes des milliers de mâts compliqués, aux gréements croisés de vergues. Et dans cette forêt de mâts, musoirs, passerelles, sas, écluses, cales sèches ménageaient des clairières, des échappées sur l'horizon⁹³.

Arrivato al porto è la Schelda che attira la sua attenzione. Il fiume scorre calmo lungo la città e ne delinea sinuosamente il profilo. Le attività nei bacini del porto costituiscono l'anima stessa di Anversa. Alla descrizione calma e compassata del fiume fa da contraltare quella frenetica e confusa delle attività e degli attrezzi legati all'attività del porto. Per il momento

⁹² Ivi, p. 84.

⁹³ Ivi, pp. 84-85.

soltanto lo sguardo di Laurent entra in contatto con la città, ma nel corso del romanzo la sua passione verso questi luoghi crescerà e lui se ne sentirà profondamente attratto.

Nella sua passeggiata mattutina Laurent indaga in maniera precisa ogni angolo della città a cui per tanto tempo aveva dovuto rinunciare.

Prête à se reposer, la ruche commerçante se hâtait, redoublait d'activité, désireuse de finir sa tâche quotidienne. À des recrudescences de vacarme succédaient de subites accalmies. Les pics de calfats cessaient de battre les coques avariées; les chaînes des grues des cabestans interrompaient leurs grincements ; un vapeur en train de geindre et de renâcler se taisait, les cris d'attaque, les mélodées rythmiques des débardeurs et des marins attelés à des manœuvres collectives, tarissaient subitement.

Et ces alternatives de silence et de tumulte s'étendant simultanément sur tous les points de la ville laborieuse, donnaient l'idée du soupir d'ahan dans lequel se soulèverait et s'abaisserait une poitrine de Titan⁹⁴.

La città definita da Eekhoud «ville laborieuse» è in fermento continuo. Le sue attività così diverse e così numerose vengono paragonate al respiro di un Titano. Il petto del Titano che si alza e si abbassa senza sosta non può che richiamare alla mente le origini mitiche della città di Anversa, creata, come ben raccontato da Lemonnier in *La Belgique*, dalla mano di un gigante gettata via. Non si può non tener conto anche del fatto che i giganti occupano uno spazio di rilievo nei festeggiamenti del carnevale delle Fiandre e in molte città figure di giganti vengono portate in corteo. Certamente l'operatività di Anversa è legata alla sua origine mitica.

Un elemento ritrovato in tante altre opere, presente anche in questo romanzo è il suono del *carillon*:

Le carillon se remit à chanter. Planant au-dessus de l'eau, il parut à Laurent plus doux, plus tendre encore, lubrifié par une mystérieuse onction.

Les mouettes viraient, leur essor oblique prenait l'air en écharpe. Elles s'approchaient, s'éloignaient, revenaient encore, se livraient à une chorégraphie réglée par les rites élémentaires, tour a tour attirées, par l'eau, la terre et le ciel,

⁹⁴ Ivi, p. 86.

jusqu'au moment où ces trois maîtres de l'espace s'embrasaient dans un même bain d'humide et grasse lumière vespérale⁹⁵...

Se in Rodenbach e in Lemonnier le note del *carillon* volteggiavano nell'aria come uccelli di ferro, qui alla melodia si accompagna un volo di gabbiani. Il legame tra il volo degli uccelli e la melodia è confermato dall'uso di termini come «coreografia». Attraverso il volteggiare dei gabbiani la melodia viene associata agli elementi terrestri primordiali: l'acqua, la terra e il cielo. L'appropriarsi dello spazio da parte della musica fa in modo che questa inglobi in sé la città tutta e ne divenga il più significativo baluardo. L'elemento realistico dei gabbiani, mai trovato in Rodenbach e in Lemonnier (anche perché la città di cui parlano è Bruges, e non Anversa, dunque una città di mare), ha qui una funzione ancora più evocativa rispetto alla metafora delle note musicali che volano come degli uccelli nell'aria.

Dalla musica del *carillon* si passa alla vera e propria nascita dell'amore tra Laurent Paridael e la città di Anversa:

Ces manœuvres des force accomplies par une élite d'hommes suggéraient à l'observateur la grandeur et l'omnipotence de sa ville natale. Mais elles ne laissaient pas de l'effrayer, de l'intimider.

En ce moment où, enthousiaste, vierge de projets, il demandait de l'intimité, des avances, des effusions aux pierres mêmes de la cité, cet accueil au bord de la rade le froissait par son trop grand éclat.

[...]

Et voilà que, dans son appareil glorieux, Anvers lui incarna, à son tour, une non moins hautaine et triomphale créature.

[...]

Oui, sa ville trop belle, trop riche, ce berceau trop vaste pour son nourrisson en imposa ce soir à Laurent.

- Va-t-elle aussi m'écarter, comme un rebut, un indigne? se demandait-il avec angoisse.

Mais comme si l'adorable ville, moins dure, moins cruelle que l'autre, eût lu la détresse du déclassé et tenu à ce que rien ne gâtât l'ivresse de son émancipation, avant que son cœur se fût serré complètement, le ciel enflammé amortissait son éclat trop acerbe et, du même coup, l'eau dans laquelle on semblait avoir fondu des rubis

⁹⁵ Ivi, p. 87.

retrouvait son apparence normale. L'atmosphère crépusculaire redevint fluide et tendre; les flots s'ouatèrent d'une brume légère, à l'horizon il n'y eut plus que dans rappels roses de l'embrassement furieux qui avait effarouché Paridael.

Ce fut une véritable détente. La ville lui serait donc meilleure, plus pitoyable⁹⁶!

Non è eccessivo parlare d'amore se nel passaggio appena citato si scorgono elementi che mettono in relazione la città con il personaggio della cugina di Laurent, Gina. Laurent riscopre sé stesso disarmato di fronte al fascino di Anversa. Egli la definisce una «hautaine et triomphale créature». Ma immediatamente dopo averla riconosciuta come troppo bella e troppo ricca se ne sente subito minacciato, memore della recente delusione amorosa si sente totalmente disarmato nei confronti della città che potrebbe tradirlo così come Gina ha fatto con lui.

La città tuttavia gli sembra meno crudele è più comprensiva verso la sua condizione di emarginato. La bontà della città è testimoniata dalla leggera nebbia che la pervade nascondendo il rosso infiammato del crepuscolo che gli aveva suscitato qualche ansia. La frase finale del passaggio citato mette in relazione *in absentia* Gina con la città a totale favore di quest'ultima che saprà essere migliore e più pietosa. Con questa grande fiducia inizia l'incondizionato amore di Laurent per Anversa.

Eekhoud propone nel suo romanzo un'Anversa vitale e moderna non troppo legata al passato, tuttavia per dare una sorta di validità ufficiale al suo *status* di metropoli, parte anch'egli da una rievocazione del passato. Anversa si riscopre città storica per il terzo centenario della nascita del suo più grande artista, Pierre-Paul Rubens.

Cette année-là, Anvers inaugura les fêtes du troisième centenaire de la naissance de Rubens par une cantate de Rombaut de Vyvéloy, exécuté le soir en plein air sur la Place Verte. Laurent ne manqua pas de se rendre à cette cérémonie.

[...]

Et dans cet imposant et magnétique silence, au-dessus de cette mer étale, aux vagues, figées, sur laquelle l'ombre bleue qui descend doucement, pleine de caresses, met une paix, une solennité de plus, tombèrent tout à coup de la plus haute galerie de la tour, où les yeux essayaient en vain de discerner les hérauts d'armes, quelques martiaux éclats de trompettes à l'unisson. Et les soprani des Villes sœurs – Gand et Bruges – hélèrent et acclamèrent à plusieurs reprises la Métropole. Leurs

⁹⁶ Ivi, pp. 87-88.

vivats de plus en plus chauds et stridents, étaient suivis chaque fois des appels un peu rauques de l'aérienne fanfare. Après ce dialogue le carillon se mit à tintinnabuler: d'abord lentement et en sourdine comme une couvée qui s'éveille à l'aube dans la rosée des taillis; puis s'animant, élevant la voix, lançant à la volée une pluie d'accords de jubilation. Un ensoleillement. Alors l'orchestre et les chœurs entrèrent en lice. Et ce fut l'apothéose de la Richesse et des Arts.

Le poète vanta le Grand Marché dans des strophes à l'emporte-pièce, par de sonores et hyperboliques lieux communs auxquels la mise en scène, l'extase de la foule, la musique de Vyvéloy prêtaient une portée sublime. Les cinq parties du monde venaient saluer Anvers, toutes les nations du globe lui payaient humblement tribut, et comme s'il ne suffisait pas des temps modernes et du moyen âge pour frayer à l'orgueilleuse cité sa voie triomphale, la cantate remontait à l'antiquité et engageait pour massiers et licteurs les quarante siècles des pyramides. Tout, l'univers et le temps, la géographie et l'histoire, l'infini et l'éternité, se rapportait, dans cette œuvre, à la ville de Rubens. Et en fermant les yeux, on s'imaginait voir défiler un majestueux cortège devant la trône [sic] du peintre triomphal par excellence...

[...]

D'ailleurs d'autres [sic] manifestants remplaçaient ceux qui faisaient défection et la physionomie du cortège variait avec les quartiers qu'il traversait. Le long de la rade et des bassins, Laurent sentit le coude à des matelots et à des débardeurs, au cœur de la cité, il se mêla aux garçons de magasin et aux filles de boutique, sur les boulevards de la ville neuve il se retrouva avec des fils de famille et des commis de «firmes» souveraines; enfin, dans les dédales du quartier Saint-André, habitacles des claquedents et des va-nu-pieds, des gaillardes en cheveux lui prirent familièrement le bras et de fauves voyous, peut-être des runners, l'emportèrent dans leur farandole. Tout à Anvers, tout à Rubens. Laurent n'entendait que la cantate, il en était rempli et saturé. Il reconduisit les musiques jusqu'à l'étape finale, triste et presque déçu lorsque les canonnières, étant descendus de cheval, soufflèrent les lanternes vénitienes accrochées à leurs lances de bois et étouffèrent sous leurs bottes des dernières torches de résine⁹⁷.

I festeggiamenti per la celebrazione di Rubens iniziano nel centro della città, nella sua parte storica e hanno per protagonista la musica del *carillon* e quella delle trombe arrivate da Gand e da Bruges per rendere omaggio alla loro città sorella. Le parole del poeta che hanno lo

⁹⁷ Ivi, pp. 104-106.

scopo di cantare le glorie del commercio offrono ad Anversa il tributo di tutto il mondo di cui la folla presente in quel momento si pone come una rappresentanza. La folla in corteo per le strade della città sembra ricreare i vecchi fasti del passato in un momento in cui la narrazione non delinea nette distinzioni tra il presente e l'epoca d'oro in cui visse Rubens.

La musica, così come avveniva in *La Chanson du Carillon* di Lemonnier, è una costante che accompagna le persone in festa ed è fortemente associata al passato delle Fiandre. Il corteo che attraversa le strade di Anversa trasportato dalla melodia prende sembianze diverse a secondo del quartiere che attraversa. La molteplicità del corteo immaginata da Eekhoud vuole essere, a nostro avviso, un segnale di riferimento per la molteplicità delle genti che abitano la città di Anversa. Laurent si lascia trasportare dallo spirito della folla e si ritrova gomito a gomito con le diverse categorie che compongono la variegata stratificazione sociale di Anversa. Qui Laurent, che si era appena dichiarato alla sua città, scopre coloro che la animano. La sequenza, descritta come un corteo dionisiaco, ci offre una prospettiva che avevamo già trovato in Verhaeren: la folla come una delle forze primordiali della città. Invasate dal canto del *carillon* le persone che compongono il corteo occupano tutte le strade di Anversa per farla propria.

La città acquista un peso maggiore lungo il corso del romanzo, da primo scenario per le azioni del giovane Laurent, essa svela man mano il suo fascino fino a mostrarsi in ogni suo aspetto, talvolta rivelando facciate contrastanti. Alla bellezza della rievocazione storica succede l'evocazione della Cartagine che dà il titolo al romanzo:

- Ah! ville superbe, ville riche, mais ville égoïste, ville de loups si âpres à la curée qu'ils se dévorent entre eux lorsqu'il n'y a plus de moutons à tondre jusqu'aux os. Ville selon le cœur de la loi de Darwin, Ville, féconde mais marâtre. Avec ta corruption hypocrite, ton tape-à-l'œil, ta licence, ton opulence, tes instincts cupides, ta haine du pauvre, ta peur des mercenaires; tu m'évoques Carthage... N'avez-vous pas été frappés, vous autres, du préjugé qu'ils entretiennent, ici, contre le soldat? Même les Anversois qui ont de leurs garçons à l'armée, sont impitoyables et féroces à l'égard des troupiers. Nulle part en Belgique on n'entend parler de ces terribles bagarres entre militaires et bourgeois, de ces guets-apens où des assommeurs tombent dessus au permissionnaire ivre, regagnant la caserne faubourienne au fort perdu à l'extrémité de la banlieue...

[...]

Un jour, n'ayant plus rien à démolir et à rebâtir, chose qui a toujours ennuyé des magistrats communaux, ils décrètent de supprimer la Tour Bleue, un des derniers spécimens, en Europe, de l'architecture militaire du quatorzième siècle. Tout ce que la ville compte encore d'artistes et de connaisseurs ici s'émeut, proteste, envoie à la «Régence», des pétitions... Devant cette opposition, que font nos augures? Ils daignent consulter l'expert par excellence, Viollet-Le-Duc. Cet archéologue conclut avec tous les artistes en faveur du maintien de la vieille bastille. Voyez-vous cet originale qui se permet d'être d'un autre avis que ces marchands omnisapient? Aussi n'ont-ils rien de plus pressé que de raser, sans autre forme de procès, la vénérable relique...

Et pourtant, ville sublime. [...] Nous ne pouvons lui en vouloir de s'être donnée à cette engeance de ploutocrates. Nous l'aimons comme une femme lascive et coquette, comme une courtisane perfide et adorable. Et ses parias même ne consentent pas à la maudire!

[...]

D'ailleurs, Anvers se relèvera moralement aussi. Elle secouera le joug qui la dérade. Elle sera rendue à ses vrais enfants. [...] il y a mieux ici qu'une riche et superbe ville, il y a un peuple non moins intéressant qui commence à regimber contre des mandataires qui le desservent et le compromettent⁹⁸.

Laurent si rivolge direttamente alla città. Egli la definisce superba, ricca ma egoista, una città di lupi che si divorano tra loro quando non ci sono più montoni da sbranare⁹⁹. La città segue le leggi di Darwin, i più deboli sono costretti a soccombere sotto il peso dei più forti. È una città feconda come una madre ma ostile come una matrigna¹⁰⁰. La corruzione ipocrita, la licenza, l'opulenza, gli istinti avidi, l'odio dei poveri e la paura dei mercenari sono tutti gli elementi che evocano Anversa come una nuova Cartagine.

L'aspetto messo in luce nel passaggio appena citato relativo all'odio che Anversa proverebbe nei confronti dei soldati e la volontà di abbattere «La Tour Bleue», storica

⁹⁸ Ivi, pp. 107-108.

⁹⁹ Concetto ripreso anche in una novella della raccolta *Mes Communions* dal titolo «Tante Marie»: «Non, les loups ne se mangent entre eux que lorsqu'il n'y a plus de moutons gras dans les parcs et bergeries», Georges Eekhoud, *Mes Communions*, Mercure de France, Paris 1897, p. 155.

¹⁰⁰ La stessa immagine di una città matrigna si trova anche in una novella dal titolo «Chardonnerette» appartenente alla raccolta *Mes Communions*. Nella stessa novella si parla anche del delicato equilibrio della periferia che si trova tra città e campagna e del degrado che l'industria reca con sé. Cfr. Id., *Mes Communions*, op. cit., p. 236.

caserma, viene ben spiegata più avanti nel romanzo. Importante è sottolineare fin d'ora che Anversa si sente minacciata dalle armi, essendo una città votata al commercio che gode appieno dei periodi di pace.

La città è definita dall'autore attraverso le parole di Laurent, una città sublime: l'aggettivo utilizzato porta con sé tutta la valenza semantica datagli dal Romanticismo, in cui la parola acquista il significato di bello e terribile al tempo stesso. Duplice valenza rafforzata dalla metafora femminile che definisce Anversa come una donna lasciva e civettuola, come una cortigiana perfida e adorabile.

Alle dure parole di Laurent, permeate sempre da un sensualismo latente nei confronti della città, fa seguito una battuta di apertura da parte del tribuno Bergmans, amico controverso di Laurent, che decreta il risveglio morale della città attraverso il risveglio del suo popolo.

Il popolo in effetti non tarda a dare i primi segnali:

Le soir où en séance des magistrats municipaux la proposition de Béjard devait être mise aux voix, baes, doyens, compagnons, convoqués par Jan Vingerhout se massaient de manière à représenter une armée compacte et formidable, sur la Grand'Place, devant l'Hôtel de Ville¹⁰¹.

In seguito a delle vicende che contrapposero i lavoratori del porto a Béjard, marito di Gina, neo-eletto nell'amministrazione della città, costui cercò di vendicarsi del torto subito proponendo l'acquisto di gru che avrebbero provocato la perdita di molti lavoratori del porto. È per questo che durante la presentazione della sua proposta una folla minacciosa si riunisce sulla Grande Place davanti all'Hotél de Ville.

Ma se la Grande Place e l'Hotél de Ville sono i luoghi istituzionali del governo della città, non meno importanti sono le residenze dei grandi borghesi di Anversa:

À rentrée d'une des rues riveraines du Marché-aux-Chevaux, où des h'tels un peu froids, habités par des patriciens, voisinent, comme en rechignant, avec des bureaux et des magasins de négociants, théâtre d'un va-et-vient continuel de ruche prospère, – court, sur une quarantaine de mètres, un mur bistré, effrité par deux siècles au moins, mais assez massif pour subsister durant de longues périodes encore.

¹⁰¹ Id., *La nouvelles Carthage*, op. cit., p. 110.

Au milieu, une grande porte charretière s'ouvre sur une vaste cour fermée de trois côtés par des constructions remontant à l'époque des archiducs Albert et Isabelle, mais qui ont subi, depuis, des aménagements et des restaurations en rapport avec leurs destinées modernes.

Un des solides vantaux noirs étale une large plaque de cuivre, consciencieusement astiquée, sur laquelle on lit en gros caractères : J.-B. Daelmans-Deynze et Gie. Le graveur voulait ajouter : denrées coloniales. Mais à quoi bon? lui avait-on fait observer. Comme deux et deux font quatre, il est avéré, à Anvers, que Daelmans-Deynze, les seuls Daelmans Deynze, sont commerçants en denrées coloniales, de père en fils, en remontant jusqu'à la domination autrichienne, peut-être jusqu'aux splendeurs de la Hanse¹⁰².

La lunga descrizione della casa di Daelmans-Deynze è preceduta da una breve descrizione del contesto urbano nel quale questa residenza, come tante altre, si trova. La residenza, benché imponente soprattutto al suo interno, non è isolata ma perfettamente inserita nella vita sociale di Anversa. I grandi mercanti si trovano nel cuore pulsante della città, dove ci sono i negozi, e dunque un flusso continuo di persone. Il nome stesso di Daelmans-Deynze rende vana ogni altra insegna: il nome della famiglia è indissolubilmente legato al commercio coloniale e ogni parte dell'abitazione ricorda l'attività svolta dalla società.

Non per tutti però gli affari di Anversa vanno bene. Eekhoud nel suo romanzo parla anche del fenomeno sempre più rilevante della migrazione dei belgi nel nuovo continente, talvolta, come raccontato nel romanzo, attraverso dei viaggi lunghissimi e poco sicuri che non garantivano nemmeno l'arrivo a destinazione. Nel romanzo un intero villaggio viene abbandonato con la ripromessa di ricrearlo in America. I poveri lavoratori, fra i quali vi è anche una famiglia a cui Laurent è molto legato, decidono di tentare la sorte a bordo della nave di Béjard; quella stessa nave che lui aveva chiamato «La Gina» dedicandola a quella che sarebbe stata la sua futura moglie.

Al momento della partenza i futuri emigrati intonano un canto per dire addio ad Anversa:

Arrivés sous le hangar, avant de s'engager sur la passerelle du navire chauffant pour le départ, les gars de la tête firent halte et volte-face, tournés vers la tour d'Anvers, et, embouchant leurs cuivres, drapeau levé, attaquèrent – et non sans couacs et sans

¹⁰² Ivi, p. 135.

détonations, comme si leurs instruments s'étranglaient de sanglots – l'air national, par excellence, l'Où peut-on être mieux du Liégeois Grétry, la douce et simple mélodie qui rapproche par les accents du plus noble langage, les Flamands et les Wallons, fils de la même Belgique, tempéraments dissemblables, mais non ennemis, quoi qu'en puissent penser les politiques. Aussi les bouilleurs borains massés sur le pont portèrent mains tendues au-devant des Flamins¹⁰³.

Tutti voltati verso la torre di Anversa, essi sentono l'emozione dell'addio e, intonando il canto popolare, si riconoscono uguali, figli dello stesso paese.

L'annotazione di Eekhoud sull'unione dei belgi, messa in discussione più dalla politica che da un'effettiva volontà di separazione nella popolazione, è di una rilevanza non secondaria nel romanzo. Secondo la visione di Eekhoud infatti non vi è diversità tra poveri, siano essi fiamminghi o valloni, ma egli sente come molto pronunciata invece l'estraneità dei politici nei confronti del popolo belga.

Ora, se questo è riscontrabile nel romanzo, è altrettanto importante notare che la vera e propria questione fiamminga scoppiò solo dopo la prima Guerra Mondiale; non vi può essere dunque una posizione politica chiara negli scrittori come Eekhoud, nati sotto la piena supremazia della lingua francese, fattore determinante nel dibattito sulle identità del Belgio.

Oltre a perdere una parte dei suoi abitanti, Anversa è decisa al rinnovamento, tanto che si delibera di demolire alcune parti della città:

En vue d'élargir les quais on avait décrété la démolition des vieux quartiers de la ville et voici que l'abattage commençait. Déjà des pans de mur gisaient en gravats, au coin des carrefours; des mesures ouvertes, éventrées, amputées de leurs pignons, montraient leurs carcasses de briques sanguinolentes auxquelles pendillaient, comme des lambeaux de chair et des lanières de peaux, de tristes tentures. On aurait dit de ces carcasses de bête accrochées à l'état des bouchers.

Çà et là les brèches pratiquées dans les flots de vénérables bicoques antérieures à la domination espagnole, dans ces maison branlantes et vermoulues, rapprochées comme de vieilles frileuses, ouvraient une échappée sur des constructions plus reculées encore, démasquaient des vestiges de donjons millénaires, mettaient à jour les burgs romans ou même romains des premiers âges de la ville.

¹⁰³ Ivi, p. 178.

Sur une partie de l’alignement des quais à rectifier, les nobles arbres sous lesquels les deux Paridael s’étaient si souvent promenés avaient déjà disparu.

Non seulement la glorieuse Carthage rejetait son surcroît de population, exilait sa plèbe, mais, non contente de déloger ses parias, elle démolissait et sapait leurs habitacles. Elle se comportait comme une parvenue qui rebâtit, et transforme de fonde en comble une noble et vieille résidence seigneuriale; mettant au rancart ou détruisant les reliques et les vestiges d’un passé glorieux, et remplaçant les ornements pittoresques et de bon aloi par une toilette tapageuse, un luxe flambant neuf et une élégance improvisée.

La nouvelle des attentats et des vandalismes auxquels se livraient les Riches imbéciles sur sa ville natale, avait chagriné Laurent au point de l’éloigner du théâtre des démolitions dont les progrès l’eussent trop vivement affligé.

Le hasard voulait qu’il fût témoin de ces dévastations le jour même où il venait d’assister au départ de ses amis. Le contraste entre l’activité des quais et les ruines qui commençaient à border le fleuve n’était pas de nature à le consoler.

À l’heure où les tombereaux emportaient les gravats, les plâtrés, les matériaux des maisons démolies pour les conduire vers de lointaines décharges, La Gina enlevait aussi comme autant de matériaux hors d’usage, de non-valeurs, de parasites encombrants, les ouvriers sans travail, les paysans sans terre, les démolis, les rafalés, les pauvres diables de la glèbe et des métiers¹⁰⁴!

Le parti storiche della città, i mattoni che erano stati posti addirittura dai romani quando Anversa era ancora soltanto un villaggio rischiano di scomparire per sempre. Eekhoud stabilisce una relazione tra la città che rifiuta i suoi abitanti storici e la demolizione dei suoi luoghi più significativi. Il giovane Laurent, che già aveva manifestato il suo disaccordo nei confronti di questa presa di posizione distruttrice verso la città, si ritrova nel luogo delle demolizioni nel giorno stesso della partenza dei suoi amici su «La Gina».

I residui delle demolizioni portati verso lontane discariche danno un’immagine molto forte dei cittadini che hanno lasciato Anversa, trattati dunque alla stregua di inerti edili.

Pour beaucoup de gens du peuple et d’Anversois de vieille roche, c’était comme si le superbe Escaut répudiait sa première épouse. Il remplaçait l’ancienne Anvers par une marâtre apportant des agences, des modes nouvelles, une langue étrangère

¹⁰⁴ Ivi, pp. 186-187.

favorable à l'éclosion d'autres mœurs. Elle éloignait peu à peu les enfants du premier lit, proscrivait brutalement les descendants de la souche primitive, pour attirer à elle d'arrogants bâtards, pour y substituer dans les faveurs paternelles une population de métis, d'interlopes et de juifs.

Même il était question, dans les conseils de la Régence, de démolir le Steen, le vieux château, tout comme ils avaient démolì la Tour-Bleue et la porte Saint-Georges. En vérité, ils avaient un peu anéanti, malgré eux, l'admirable arc de triomphe. Ces bons gâteaux ne s'étaient-ils pas avisés de déplacer cette porte en en numérotant les quartiers, bloc par bloc, comme dans un jeu de patience. Seulement, nos aigles avaient compté sans le travail des siècles, et à ce jeu d'architectes tombés en enfance, quel ne fut leur ahurissement de voir s'effriter les moellons vénérables entre leurs doigts profanateurs!

[...]

Les démolisseurs avaient déjà renversé les tènements avancés du savoureux quartier des Bateliers. Des terrassiers commençaient à combler le vieux canal Saint-Pierre.

Laurent s'enfonça plus avant dans la ville, errant finalement dans les ruelles menacées, et accordant à ces murailles agonisantes une part de la sympathie et de la mansuétude éprouvées pour les expulsées.

Et sous leurs pignons échancrés, ces façades, endeuillées avaient l'émotion de visages humains, des physionomies solennelles de moribondes, et les fenêtres à croisillons les vitrages glauques, pleuraient comme des yeux d'aveugles, et çà et là, dans la lointaine et discordante musique d'un bouge, sanglotait le dernier Où peut-on être mieux? de la fanfare de Willeghem¹⁰⁵.

Anversa, già «Nouvelle Carthage», è come una nuova moglie per l'Escaut che, ripudiata la prima moglie, l'Anversa storica, ora permette a questa nuova donna di disfarsi delle tradizioni per seguire le nuove mode. Essa allontana i figli di primo letto per attirare a sé i bastardi, più ricchi.

Anversa è diventata anche come un grande gioco di società per gli architetti che, seguendo le loro pedine, distruggono luoghi importanti della città senza che neanche se ne rendano conto. Laurent sente il bisogno di recarsi nei luoghi che stanno per essere demoliti per accordare a muri che stanno per cadere lo stesso conforto che ha dato ai suoi amici. Non

¹⁰⁵ Ivi, p. 188.

vi è differenza tra le parti architettoniche e i visi, le fisionomie familiari e i pianti delle persone che hanno appena lasciato Anversa.

Nelle pagine relative alla demolizione di alcune parti storiche di Anversa le tematiche di riferimento e il modo di raccontare con una certa tristezza e malinconia la possibile perdita di luoghi significativi della città ricordano il Rodenbach de *Le Carillonneur*¹⁰⁶.

Tra i tanti quartieri in pericolo di demolizione vi è anche il quartiere definito «le coin de joie»:

Au nombre des quartiers sur le point de disparaître se trouvait le Riet-Dijk: une venelle étroite s'étranglant derrière la bordure des maisons du quai de l'Escaut, aboutissant d'un côté à une façon de l'autre, à une artère plus large et plus longue, la Fossé-du-Bourg.

Riet-Dijk et Fossé-du-Bourg agglomèrent les lupanars. C'est le «coin de joie», le Blijden Hoek des anciennes chroniques. Dans la ruelle, les maisons galantes hautement tarifées; dans la rue large, les gros numéros pour les fortunes modiques et précaires. Chaque caste, chaque catégorie de chalands trouve, en cet endroit, le bordel congruent: riches, officiers de marine, matelots, soldats¹⁰⁷.

Le piccole vie caratteristiche della parte storica di Anversa rischiano di scomparire. Eekhoud dedica un capitolo del romanzo a questo quartiere, luogo di piacere in cui le diverse vie offrono il divertimento per i ricchi e anche per i poveri. Da nuova Cartagine quale è stata definita da Eekhoud non si può fare a meno di una panoramica del quartiere della prostituzione.

L'erranza di Laurent attraversa tutta la città e permette al narratore di descrivere Anversa in maniera precisa ma sempre filtrata dagli stati d'animo del personaggio.

Il se replongea plus avant dans les quartiers extrêmes illustrés par les amours du garde-barrière; pratiqua les repaires de la limite urbaine, les coupe-gorge du Pothoek et du Doelhof, les ruelles obliques du Moulin-de-Pierre et du Zurenborg, dont la vue lui pénétrait le cœur, lorsqu'il était enfant, et lui inspirait une curiosité mêlée d'angoisse et vestibule des Dép'ts, salles d'attente des Maisons centrales, grouillantes maladreries morales.

¹⁰⁶ Cfr. supra, capitolo su Bruges.

¹⁰⁷ G. Eekhoud, *La Nouvelle Carthage*, op. cit., p. 189.

Il battit aussi l'immense région de Bassins, commençant devant l'ancien Palais des Hanséates, dégarni de son campanile et de l'aigle impériale, et présentant une succession ininterrompue de réservoirs quadrangulaires, énormes et solides comme ces arènes inondées servant aux naumachies des Césars. Cependant les navires y affluaient en masses si compactes que, plus d'une fois, Paridael traversa ces docks, à pied sec, comme sur un pont de bateaux. Sans trêve on en creusait d'autres plus profonds et plus vastes encore. À peine inaugurés, ils se trouvaient insuffisants pour les flottes marchandes qui s'y rencontraient des cinq parties du monde, et, derechef, la métropole glorieuse Messaline du négoce, insatiable et inassouvie, s'élargissait les flancs pour mieux recevoir ces arches d'abondance et, toujours stimulée, luttait d'expansion et de vigueur avec ses copieux tributaires.

Et sans cesse une armée de terrassiers du Polder s'évertuait à creuser, pour la reine de l'Escaut, un lit à la taille de ses amants.

Mais si elles étaient exigeantes, du moins ces amours étaient fécondes¹⁰⁸.

La passeggiata in periferia conduce Laurent verso il porto in cui l'attività frenetica non si ferma mai. La personificazione della città come una donna è una costante del romanzo: qui viene chiamata Messalina e ne viene messo in luce il suo carattere di metropoli votata al commercio.

La metafora continua paragonando i limiti del porto ai fianchi della donna. Essi devono essere resi più accoglienti per poter ospitare i navigli che, come degli amanti, vengono accolti nel ventre di Anversa. La metafora sessuale è più che mai esplicita, Eekhoud lascia sempre intendere un coinvolgimento carnale di Anversa nei confronti di chi la ama, sia esso il commercio o il giovane Laurent. Se Bruges era una città casta e evocatrice delle cose dello spirito, ad Anversa tutto di fa carne e sesso. La sensualità della città è declinata tutta al femminile per una città che è simbolo di accoglienza. Per questo motivo essa accetta di malavoglia le fortificazioni che la cingono:

Barrant l'entrée de la campagne, vers Austruweel, régnaient les glacis de la vieille citadelle du Nord, forteresse de rebut, boulevard encombrant et démodé, épouvantail déchu, poulailler chétif dont la ville utilitaire venait d'obtenir la cession et qu'elle s'empresserait de saper pour la convertir, comme ses autres annexions, en darses, en docks, en hangars, en cales sèches. Ah! que ne pouvait-elle en agir de même avec

¹⁰⁸ Ivi, pp. 213-214.

tous ces retranchements et ces remparts dont on s'obstinait à l'entourer! Car la cité, essentiellement marchande, subit à contrecœur son rôle de place forte, quoiqu'elle y avait été prédestinée dès l'origine, par ce burg romain, son berceau, dont on voit encore aujourd'hui les vestiges et d'où la poésie spoliée et travestie guette son chevalier, comme, aux premiers jours, Elsa de Bramant, marquise d'Anvers, conjurait l'apparition de Lohengrin, son vicaire, dans le sillage éblouissant du cygne fatidique.

Gardant au cœur un dernier scrupule filial, au lieu d'abattre le vénérable donjon, Anvers se contente de le bafouer en le flanquant de deux promenoirs aussi mesquins que des praticables d'opéra-comique.

Mais elle n'userait même pas des ces contestables égards envers les bastilles plus récentes.

Elle maudit comme une détestable servitude l'enceinte de fortifications que ses princes ne consentent à démolir de siècle en siècle que pour les transporter plus loin et les rendre inexpugnables.

La Pucelle d'Anvers, plus hautaine que belliqueuse, foulerait volontiers aux pieds la couronne crénelée dont on la coiffa de force.

L'histoire ne laisse pas de justifier la répugnance de la métropole pour cette toilette guerrière. Au lieu de la préserver, ces murailles et ces remparts attirèrent de tout temps sur elle les pires fléaux. Assiégée durant des mois, bombardée, puis forcée, envahie, pillée, saccagée, mise à feu et à sang, dévastée de fond en comble par les soldatesques étrangères, notamment lors de cette Furie espagnole, si bien nommée, elle faillit ne plus en réchapper, ne jamais se relever de ses cendres et disparaître avec sa fortune. Mais grâce à son fidèle Escaut, qui lui tient lieu à la fois de Pactole et de Jouvence, elle renaît chaque fois plus belle, plus désirable et recouvre même au décuple sa prospérité ravie. À mesure pourtant qu'elle s'enrichit, elle devient hargneuse et égoïste. Pressentirait-elle de nouveaux sinistres? Elle étale un luxe si insolent et tant de misères l'entourent! Et plus son commerce fleurit, plus s'invétère sa haine contre ces fortifications néfastes, qui contrarient non seulement son essor, mais la désignent, en cas de guerre, pour théâtre des luttes désespérées et des effondrements suprêmes.

Continuellement les remparts chargés de canons, les casernes bourrées de soldats, évoquent le spectre de la ruine et de la mort, à ces Crésus aussi arrogants que poltrons. Et la ville en arrive à envelopper dans la même animadversion les bastions qui l'étranglent et la garnison oisive et parasite qui semble insulter à son activité et

dont elle conteste jusqu'au courage patriotique. Ainsi Carthage exécra jadis ses mercenaires¹⁰⁹.

Questi residui di antichità che per rispetto non vengono demoliti sono in totale contraddizione con lo spirito commerciale della città. Se per altre città le fortificazioni sono simbolo di protezione, per Anversa esse diventano soltanto attrazione per i nemici. Attratti dalle mura sono arrivati gli attacchi stranieri, primo tra tutti quello spagnolo. Anversa è stata depredata e devastata. La città non ha uno spirito militare, essa non vuole difendersi; ogni volta rinasce grazie alla Schelda. Attraverso il fiume infatti arriva la linfa vitale del commercio.

Per il narratore le torri cariche di cannoni e le caserme piene di soldati sono foriere di rovina e di morte. Sono insopportabili per la città perfino i suoi soldati perché essi tolgono le forze al commercio in favore della guerra: essi sono come per Cartagine i mercenari.

Il romanzo si divide tra il racconto degli umili della città che affascinano Laurent, e alla cui classe sociale egli sente di appartenere, e le vedute di Anversa che, seguendo i passi di Laurent, non sono mai vedute statiche ma sempre in movimento. Il tema delle «villes tentaculaires» di Verhaeren trova un suo riscontro anche in questo romanzo, come accennato all'inizio dell'analisi:

...piteux coin de village cruellement séparé de son clocher par les nécessités stratégiques, et réuni de force à la région urbaine – s'élevait un agglomérat de aspect si trouble, si rebutant, édifiées tellement à la diable, que Laurent n'était pas loin de leur attribuer, en effet une origine diabolique¹¹⁰.

Durante quella che sarà la sua ultima peregrinazione per la città, Laurent si ritrova in un vecchio villaggio che un tempo era vicino ad Anversa e ora ne fa parte. Le industrie vi sono arrivate, hanno distolto i paesani dal loro campanile, sono state costruite delle baracche che ospitano i lavoratori in condizioni di vita miserabili e in cui è totalmente assente ogni forma di sicurezza.

L'epilogo del romanzo si svolge proprio in questa nuova periferia di Anversa. Laurent incontra dei lavoratori bambini che si accingono ad entrare in fabbrica, una fabbrica di cartucce per esattezza. Laurent capisce quanto quel lavoro può essere pericoloso perché la

¹⁰⁹ Ivi, pp. 215-216.

¹¹⁰ Ivi, p. 261.

polvere da sparo con cui si fabbricano le cartucce è vicina a una macchina a vapore, dove si trova dunque il fuoco. L'arrivo di un sorvegliante impedisce la buona riuscita del tentativo di Laurent di convincere i ragazzini a non entrare in quella fabbrica, che fra l'altro appartiene a Béjard il quale ha già dimostrato di non avere scrupoli di nessun genere. I ragazzi entrano nel luogo del loro lavoro ma la fabbrica esplode proprio quando Laurent, dopo aver avuto una visione premonitrice, si è oramai deciso a lasciar perdere e allontanarsi dal luogo.

Anversa viene abbagliata dal rosso dell'esplosione, luce che diventa simbolo del sangue innocente versato in nome degli affari più biechi. Ripresosi dall'esplosione Laurent ha la forza di portare Béjard, scorto tra la folla, dentro quell'inferno di fuoco. Così si conclude il romanzo: l'omicidio di Béjard vale il sacrificio di Laurent, martire per la salvezza di altri reietti, emarginati e poveri della sua Anversa che egli prima di morire vedeva ormai come un'opera d'arte.

Tout en savourant, en dégustant la réalité ambiante et tangible, il ne se sentait déjà plus faire partie de la Cité. Celle-ci prenait les proportions et le caractère d'une sublime œuvre d'art. Était-ce qu'il ne participait plus en rien à la création ou bien qu'il s'était fondu et dissous dans les essences et les principes mêmes qui la constituent¹¹¹?

2.4 *Max Elskamp*

Max Elskamp è nato ad Anversa nel 1862. Ha avuto un'infanzia diversa dagli altri scrittori qui trattati: il padre è un commerciante e la madre è affetta da una malattia che fa temere anche per la salute del figlio che cresce dunque in un ambiente fortemente protettivo. Max Elskamp non frequenta infatti nessuna scuola fino all'età di quattordici anni. Questo però non impedisce in alcun modo il suo impegno scolastico e l'accesso poi all'Università di Bruxelles nel 1880 per studiare diritto, non per una reale passione ma per seguire la moda del tempo.

Il legame tra Max Elskamp e Anversa è di necessità e di appartenenza reciproca. Ma il rapporto con la città è più complesso di ciò che può sembrare ad un primo sguardo. Lui stesso scrive così della sua infanzia e di Anversa:

¹¹¹ Ivi, p. 269.

Biographie. Né à Anvers de père flamand et de mère française le 5 mai 1862 (Branche paternelle très probablement d'origine scandinave). Influence du milieu. La rue St-Paul (à Anvers) où je suis né, rue à Consulats, maritime, joignant l'Escaut. Notre maison se trouvait pour ainsi dire enclavée dans l'église St-Paul et mon enfance s'est passée sous les cloches, au milieu des corneilles et tout contre un horrible calvaire en grès et cendrée, chef-d'œuvre d'un sacristain en délire, où l'on voyait, entre les barres de fer Christ au tombeau et, dans de grandes et terribles flammes rouges brûler sans fin les âmes du Purgatoire. En août passaient chez nous les baleines, les géants des Ommegancks (cortèges) flamands ; et les hivers, si près du fleuve, les nuits d'hiver surtout étaient vraiment affreuses et trop emplies de bruit du vent, des glaces et de la marée. Chez mes grands parents (côté paternel) régnait Marchandise : thé, sucre, poudre d'or, huile de palme, cafés et raisins de Corinthe [...]. Je crois que ce que j'ai fait, a été très influencé par ces choses, qui datent de ma petite enfance. Après, la vie m'a pris, plus neutre, me semble-t-il ; et à part la pratique des métiers et ce qui touche à l'âme traditionnelle du peuple, peu de choses ont réagi sur moi¹¹².

Le parole di Elskamp trovano un riscontro preciso nelle sue opere, soprattutto in *La Chanson de la rue Saint-Paul*¹¹³, in cui il poeta canta la via che lo ha accolto nel mondo.

Durante il suo periodo scolastico nasce un'amicizia che durerà per tutta la vita con Henry Van de Velde, il futuro creatore dello stile moderno in architettura. Questa amicizia è raccontata in un fitto carteggio che durerà per cinquant'anni e sarà testimone delle varie vicissitudini del poeta¹¹⁴.

Secondo Robert Guiette la sua infanzia e la sua adolescenza, trascorse nelle piccole viuzze vicino al porto da cui vedeva il mare e i luoghi più caratteristici di Anversa, tra cui anche quelli relativi alla vita degli operai e dei marinai, furono determinanti per le sue opere.

Egli denuncia nel 1910 il cambiamento della sua città: la vede diventare tedesca e protestante, e perciò, a suo parere, ipocrita; vede che le parti vicino al porto stanno cambiando e i quartieri storici sono stati distrutti¹¹⁵.

¹¹² Robert Guiette (éd.), *Max Elskamp. Choix de poèmes, inédits, bibliographie, portraits, documents*, Seghers, Paris 1955, pp. 12-13.

¹¹³ Cfr. infra, p. 260.

¹¹⁴ Robert Guiette, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁵ Cfr. supra *La Nouvelle Carthage* di Georges Eekhoud.

Le vecchie immagini della città però si sono fissate nella sua mente e saranno quelle ad essere evocate nelle poesie della fine del secolo e in quelle dopo la guerra, anche se non mancherà la polemica e il rancore verso questo cambiamento che denatura lo spirito stesso della città. La sua opera fisserà queste immagini che saranno più vicine al sogno che alla realtà. Non ci saranno accenni alla realtà del porto, ma Anversa vi comparirà come una piccola città medievale trasfigurata¹¹⁶.

L'equilibrio del ricordo si spezza quando nel 1914 il Belgio viene invaso dalle truppe tedesche. Egli è costretto all'esilio in Olanda e tale brutale esperienza darà vita alla raccolta poetica *Sous les tentes de l'exode*¹¹⁷ in cui il poeta sperimenta la mancanza della città di Anversa e la rottura dolorosa di quel legame che lo accompagnava da sempre.

Gli anni '20 sono anni estremamente fecondi per Elskamp, che invece prima della guerra sembrava avesse abbandonato la poesia: nel 1922 egli pubblica *La Chanson de la rue Saint-Paul* in cui il rapporto con Anversa sembra essersi risolto in maniera pacifica e lineare. Dopo una lunga produzione di opere che racconteranno anche dei viaggi che il poeta farà imbarcato come marinaio, egli muore nel 1931.

2.4.1 *Dominical*

Prima raccolta di Max Elskamp, pubblicata nel 1892 e poi confluita nella raccolta *La louange de la vie*, è *Dominical*. Il *milieu* urbano di Anversa, che per ammissione dello stesso Elskamp, è stato fortemente condizionante, è presente in queste poesie. La città però non è una grande città, non si tratta di una grande metropoli fagocitante il suo grande territorio come nel caso di Verhaeren o di una città in mano agli affari come in Eekhoud.

Expiant son illusion,
Mon âme des beaux jours enfuis,
Dans ses chapelles d'onction,
De dimanches s'est éjouie,

Au for d'un petite ville,
Sous les chaires de vérité,
Seule aux accores de son île

¹¹⁶ Robert Guiette, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁷ Cfr. *infra*, p. 257.

Maladroite de bois sculpté¹¹⁸ ;

L'universo cittadino in cui opera la scrittura di Elskamp è fortemente intimistico. Egli trasfigura nei suoi versi l'Anversa della sua infanzia che attraversa la sua anima e giunge sulla pagina scritta carica di tutti i sentimenti e le immagini presenti nella mente del suo autore.

La prima poesia che compone la raccolta è intitolata «De Joie». La poesia, suddivisa in diverse sezioni, ha l'andamento di una cantilena per bambini:

I
[...]
Et par la ville, les enfants
Chanteurs de paysages blancs

Font les oiseaux et s'inquiètent
Que si matin il fasse fête,
...
Frère Jacque, sonnez matines
A leurs douces villes félines¹¹⁹.

La città diventa un luogo di gioco e di scoperta. I paesaggi sono quelli incantati dell'inverno in cui la neve copre tutto. I bambini sono presenti nel testo e sono paragonati a degli uccelli che fanno festa. Emblematico del ritorno all'infanzia è l'uso del celebre *réfrain* «Frère Jacque».

La seconda parte della poesia riprende la stessa celebre cantilena assecondando il ritmo con la presenza della formula interrogativa:

II
Et la ville de mes mille âmes,
Dormez-vous, dormez-vous ;
Il fait dimanche, mes femmes,
Et ma ville, dormez-vous ?

¹¹⁸ Max Elskamp, *Dominical* (Lacomblez, Bruxelles 1892), in *Œuvres Complètes*, Seghers, Paris 1967, p. 3.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 4.

Et les juifs, honte à mes ruelles,
Dormez-vous, dormez-vous ;

- Antiquités et Dentelles –
Même les juifs dormez-vous ?

Et, vous, mes doux marchands de cierges,
Dormez-vous, dormez-vous ;
Aux litanies de la Vierge
Immaculée dormez-vous ?

Clochers, l'on a volé vos heures,
Dormez-vous, dormez-vous ;
Frère Jacques, aux demeures
De quel sommeil dormez-vous ?

Bonnes gens, il fait grand dimanche
Et le gel, et de verglas,
A la ville qu'endimanchent
Le drapeaux des consulats¹²⁰.

Le diverse anime che compongono la città sono le protagoniste in questa parte della poesia. Si fa dunque riferimento alle donne, agli ebrei, ad entità testimoni del lavoro di Fiandra come le antichità e i ricami, ai commercianti di candele, alle litanie della Vergine e ai campanili a cui sono state rubate le ore. Due sono gli spunti interessanti: il primo riguarda la concezione che Elskamp ha degli ebrei. Nel corso dell'analisi non mancheranno altri passaggi in cui si dovrà purtroppo mettere in luce un atteggiamento duramente antisemita da parte di Elskamp. In questa poesia essi vengono definiti «honte de mes ruelles». Pur mettendo in rilievo il fenomeno laddove esso vada ad intrecciarsi con la visione che Elskamp ha di Anversa, non tratteremo le cause di questa avversione che ci sembra esulino dal nostro studio.

Il secondo spunto di riflessione invece ci viene fornito dall'accento ai campanili che hanno perso le loro ore. Questo verso è testimonianza del fatto che Elskamp polemizza con il suo presente e scopo della sua scrittura è quello di recuperare il passato.

¹²⁰ Ivi, pp. 4-5.

La poesia successiva, intitolata «D'anciennement transposé», sembra rafforzare la nostra tesi.

I

J'ai triste d'une ville en bois,
– Tourne, foire de ma ranceur,
Mes cheveux de vois de malheur –
J'ai triste d'une ville en bois,
J'ai mal à mes sabots de bois¹²¹.

...

La prima parte della poesia esprime un malessere nei confronti della città. Il poeta fa riferimento al suo rancore ed evoca una città di legno, stesso materiale dei suoi zoccoli. Probabilmente un riferimento all'attraversamento di questa città. Tutto viene meglio spiegato nella seconda parte:

II

Je n'ai plus de ville, Elle est soûle
Et pleine de cœurs renégats,
Aux tavernes de Golgotha,
J'en suis triste jusqu'à la mort ;
Je n'ai plus de ville, Elle est soûle¹²².

...

Il poeta si sente apolide perché non è più capace di riconoscersi nella sua città, definita in apertura e chiusura di strofa come ubriaca. La città straripa di cuori che la rinnegano e la menzione di taverne chiamate Golgota non può che fare riferimento al tema del sacrificio di Cristo.

Dalla caratteristica di chiusura della seconda parte si arriva a quella di apertura verso la speranza della parte successiva.

III

¹²¹ Ivi, p. 9.

¹²² Ivi, p. 10.

...

Vierge des dimanches solaires,
Est-il un dimanche à venir
Pour une ville de plein-air,
Une douce ville à bâtir,
Où dans la vie, on pourra rire¹²³ ?

Il poeta invoca la Vergine per la salvezza della città. L'invocazione nella speranza di una domenica futura in una città da vivere all'aria aperta e in cui forse si potrà ridere è un'apertura verso la luce e verso il paesaggio innevato protagonista dell'introduzione della prima poesia della raccolta.

La quarta parte della poesia è dedicata alla ricostruzione e si rivolge direttamente ai muratori:

IV

Maçons de ma communion
En œuvre pour la ville-extase,
Faites rire la blanche grâce
Des églises et des maisons,
Maçons de ma communion.

Maçons des mains, maçons des pieds,
Levez dans mes loins terrains vagues
La ville en rond comme une bague,
Et d'enfants pleine, et de pitié,
Maçons des mains, maçons des pieds.

Maçons de joie sur les échelles,
Maçons tout-droit dans du beau ciel,
Couvrez-les, mes maisons nouvelles,
De chaume blond ainsi qu'un miel,
Maçons de joie sur les échelles.

Maçons très doux, prenez la neige

¹²³ Ivi, p. 11.

Pour mortier, et n'oubliez point
Les bonnes madones aux coins
Des ruelles où sont les miens ;
Maçons très doux, prenez la neige

Maçons, du revers des truelles,
Ecrasez et juifs, et serpents ;
Maçons, en beaux tabliers blancs,
Bâissez au chant des truelles
La ville de mes trois arpents¹²⁴.

Elskamp invoca la costruzione di una città rinnovata che possa essere in sintonia con la sua anima. Egli auspica dunque una città estatica, che faccia sorridere di una bianca grazia e che abbia chiese e case. La città dovrà cingerlo come un anello, dovrà ospitare tanti bambini e tanta pietà. Non si dovranno dimenticare le madonnine agli angoli delle strade, che abbiamo visto essere un'usanza fiamminga, e si dovranno ricreare quelle viuzze care al poeta che egli aveva ben conosciuto e idealizzato nella sua infanzia.

Se è vero che non vi è realismo nei versi di Elskamp, è abbastanza facile scorgervi una forte componente metaletteraria. Sembra infatti che non siano certo i muratori ad essere esortati alla ricostruzione della città di una volta, ma piuttosto questa ricostruzione sia nelle mani dello stesso Elskamp che potrebbe riportare alla luce la città della sua infanzia attraverso i suoi versi. Il riferimento quindi alla costruzione materiale della nuova città sembra poter nascondere una volontà del poeta verso un rinnovamento della sua disposizione verso la città, in quanto non riesce ancora a sentirsi in sintonia con essa. La poesia potrebbe imbastire a tal proposito dei nuovi archetipi narrativi che il poeta va ricercando e che troverà, come vedremo, soltanto nei versi più tardi della sua produzione¹²⁵.

Ci teniamo cauti per il momento nell'applicare la lettura metaletteraria anche al resto della sua produzione, ma non sembra da escludere questa potenziale autoesortazione verso l'evocazione di una nuova città.

¹²⁴ Ivi, pp. 11-12.

¹²⁵ Cfr. Christian Berg, *Max Elskamp et la syntaxe de la ville*, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique.op. cit.*, p. 247. Il parallelismo tra la ricerca formale dei suoi versi e la visione ancora non risolta nei confronti della città viene confermato anche da Olivier Bivort, *Max Elskamp et la poétique de la ville*, in Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du Symbolisme, op. cit.*, pp. 169-181.

Nella poesia che segue intitolata «De visitations» Elskamp utilizza la città in contrapposizione con la calda accoglienza del focolare domestico:

Or, au dimanche froid, maritime et d'hiver,
Aux lèvres amer,
D'une ville très port-de-mer,
Dans un dimanche froid, maritime et d'hiver ;
...
De la famille nous est venue visiter¹²⁶
...

Se la città fredda, marittima, invernale e dalle labbra amare, città portuale battuta dal vento comunica il disagio, di diverso tono i versi successivi comunicano l'accoglienza nei confronti di una visita arrivata all'improvviso. Il focolare domestico si apre alla gioia dell'incontro in una città inospitale. La città fa da sfondo anche alla poesia «De Soir»:

I
[...]
Et la bien-aimée s'inquiète d'eux, au soir
De dimanche, où les enfants de la ville chantent
Plus fort depuis que les rues et les toits sont noirs¹²⁷.

L'attenzione di Elskamp si rivolge verso l'amata ma il poeta è sempre attento a dare un'immagine della città in cui s'innestano i suoi sentimenti; in questo caso la sera incombe e i bambini della città cantano più forte per esorcizzare il buio nelle strade e sui tetti.

2.4.2 *Salutations dont d'angéliques*

Salutations dont d'angéliques è stata pubblicata nel 1893 ed è poi andata a costituire la seconda parte della tetralogia *La louange de la vie*. Questa raccolta, tutta votata al misticismo e alla preghiera alla Vergine, fa riferimento di tanto in tanto all'ambiente urbano.

¹²⁶ Ivi, p. 13.

¹²⁷ Ivi, p. 17.

Tour d'ivoire

VII

...

Or, voici, Madame la Vierge,
Mon pardon en vous imploré,
J'ai descendu les beaux degrés
De vos tours, Madame la Vierge.

Mais en âge comme en sagesse,
Je suis resté le bon pasteur :
Aux points cardinaux de mon cœur,
Très doucement vos villes paissent¹²⁸.

Il poeta è il fedele pastore delle città della Vergine. Se egli ha abbandonato le torri per discendere per le strade, non ha abbandonato le città. Il riferimento qui può essere interpretato come autobiografico: se il poeta, a causa della sua nascita in una famiglia agiata non faceva parte degli strati sociali più bassi della città e viveva dunque nella «tour d'ivoire», ora egli ha una predilezione per i più umili e continua ad operare per il bene della città da una posizione non privilegiata. A nostro parere, anche la lettura simbolica trova il suo spazio in quanto il riferimento alla «tour d'ivoire» rappresenta l'emblema del necessario isolamento del poeta che qui viene abbandonato per entrare più profondamente in comunione con la città¹²⁹.

La poesia che segue, intitolata «Horloge admirable» ha per protagonisti le città e il tempo:

I

...

Or les villes, Marie-aux-cloches,
Mes villes d'hiver et d'été
Et de tout près, et d'à-côté,
Mes villes de bois ou de roche
Bien vous saluent, Marie-aux-cloches ;

¹²⁸ Id., *Salutations dont d'angéliques* (Lacomblez, Bruxelles 1893) in *Œuvres Complètes*, op. cit., pp. 31-32.

¹²⁹ Sulla complessa elaborazione linguistica di Elskamp, in particolare in questa poesia, cfr. Paul Gorceix, *Symbolisation, suggestion et ambiguïté*, op. cit., pp. 218-220.

Et vous saluent, Marie-aux-îles,
Que font les bons chez les mauvais,
Les cœurs naïfs et les muets
Aux heures longues de ces villes
Qui vous saluent, Marie-aux-îles¹³⁰,
...

L'invocazione è sempre rivolta alla Madonna, alla Marie-aux-cloches e alla Marie-aux-îles per esattezza. Risulta difficile individuare l'entità precisa delle città evocate dal poeta. La struttura di questa prima parte ricorda una filastrocca che reitera il concetto dell'appartenenza delle città, così come del loro tempo, alla Vergine. Nella seconda parte invece non si parla più di città al plurale ma si parla di «ma ville»:

II
Et voici bien des carillons
Dans ma ville pour cette chose :
L'heure qui sonne haute et rose,
Et voit la mer à l'horizon
...
Or voici tous les carillons
De ma ville vers cette chose
Proclamée dans l'air haut et rose :
On voit la mer à l'horizon¹³¹.

La reiterazione continua dei termini è una caratteristica anche di questa seconda parte della poesia. I versi citati costituiscono l'*incipit* e l'*epilogo* della poesia che si chiude dunque circolarmente grazie alla ripetizione della maggior parte delle parole. Concetto chiave della poesia sono i *carillons* che suonano per scandire la vita della città e dei suoi lavoratori. La città è Anversa, che per Elskamp è la città di mare per eccellenza.

In «Étoile de la mer» ancora una volta le città sono in pericolo e devono espiare i loro peccati.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ivi*, p. 33.

I

[...]

Mes villes enfin expiées

De tant de jours combien amers,

Marie, étoile de la mer,

Après mes villes expiées¹³².

...

La raccolta è molto unitaria ed è assolutamente dominata dal più fervente misticismo. Elskamp è molto devoto, soprattutto alla Vergine Maria. Questa devozione caratterizza le sue prime opere, poi nel tempo la sua fede evolverà verso un credo più mistico e approderà fino al buddismo, svolta che si potrà scorgere anche nelle sue opere. Tuttavia nel 1893, anno di questa raccolta, egli scrive ancora un'altra poesia dedicata alla Vergine salvatrice e protettrice delle città.

Pleine de Graces

II

...

Car pour les yeux, Marie, vous m'êtes

Les fleurs de ma fenêtre ouverte

Sur les villes amadouées

De cloches qui font les joyeuses¹³³.

...

La città è sempre quella intima e provinciale già cantata in precedenza. Nella terza parte della poesia si legge una vera e propria preghiera:

III

...

¹³² Ivi, p. 36.

¹³³ Ivi, p. 41.

Or, Jésus en or
Comme sont les Christs,
Marie, c'est dans vos mains de glaive et d'armes,
Vers ma ville où va la pluie de vos larmes,
Jésus plus en or
Sur vos bras et Christ¹³⁴.

Maria consolatrice degli afflitti è un altro *topos* della religione cattolica sfruttato da Elskamp in un'omonima poesia:

Consolatrice des affligés

V

...

Aux très bons soleils venus sur les villes,
Comme pour vernir des jouets d'enfants,
Les si bons soleils de toutes les villes¹³⁵.

Le città sono finalmente illuminate dal sole e salvate dall'intervento di Maria, come testimoniato dai versi seguenti:

VI

Et lors c'est légende accomplie,
Et me villes aussi guéries

Et consolées jusqu'à s'aimer
Comme un enfant après pleurer¹³⁶,

...

Esse sono guarite e si amano grazie al compimento della leggenda che le vuole salvate dalla fede.

¹³⁴ Ivi, p. 42.

¹³⁵ Ivi, p. 48.

¹³⁶ *Ibid.*

2.4.3 *En symbole vers l'apostolat*

En symbole vers l'apostolat insieme a *Six Chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre* completano la tetralogia de *La Louange de la vie*. Questo poema evoca in ciascuna delle poesie che lo compongono uno dei cinque sensi, ognuno dei quali viene utilizzato anche per percepire in maniera diversa la città.

La prima poesia è dedicata al senso della vista, il suo titolo è «Aux Yeux»:

I
...
Car c'est le temps venu après bien des prières,
Et des villes bâties toits à toits, pierre à pierre¹³⁷.
...

La città è una città in costruzione, che si innalza tetto dopo tetto e pietra dopo pietra. Il tempo delle preghiere ha permesso questa nuova rinascita. Nella parte quinta della poesia si fa riferimento invece alle strade che si riempiono di passanti:

V
[...]
Puis sous les clochers en extase,
Les rues pleines des gens qui passent¹³⁸,
...

Sotto i campanili in estasi i passanti si fermano creando una piccola folla che occupa le vie della città.

Il secondo senso ad essere citato da Elskamp è l'udito:

Pour l'oreille

V
Et lors chantez, Sainte Cécile,

¹³⁷ Id., *En symbole vers l'apostolat* (Lacomblez, Bruxelles 1895), in *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 55.

¹³⁸ Ivi, p. 58.

Et dites-nous en fêtes claires,
Jésus acquis aux gens de mer.
Lors, hosanna, Sainte Cécile,

A toute cloches dans les villes,
Sonne à chœurs doux d'oiseaux dans l'air,
Du ciel en bleu au monde en vert,
Et loin au loin jusqu'en les îles¹³⁹.

...

In una città come Anversa, e nelle Fiandre tutte, il suono per eccellenza da ascoltare in città è quello del *carillon* del campanile. La poesia dunque si raccomanda a Santa Cecilia, la protettrice dei musicisti e poi invoca tutte le campane delle città affinché con la loro musica raggiungano i punti più lontani. Come in Rodenbach, in Lemonnier e in Eekhoud, seppur con le dovute differenze, assistiamo all'identificazione delle note con il volo degli uccelli.

Per il senso dell'odorato Elskamp canta una città in festa:

Pour la bonne odeur

II

[...]

Pour qu'e fête et comme parées
De la joie des heures sonnées,

Les villes soient, ainsi que nous,
Heureuses et bonnes à tous

Avec leur vieil accueil des hêtres
Dès les portes et les fenêtres¹⁴⁰.

...

La città diventa luogo di scambio e di accoglienza. Grazie al profumo dei fiori che la ornano a festa, la città attrae a sé le persone gioiose e buone, in sintonia con essa.

¹³⁹ Ivi, p. 67.

¹⁴⁰ Ivi, p. 70.

Il filo conduttore della raccolta è rappresentato dall'io narrante che dovrebbe rappresentare Gesù Cristo all'ingresso in città prima del suo martirio. Nella poesia «Aux mains» si fa riferimento al viaggio che sta per terminare:

I
[...]
Car ma route est finie et voici mon pays
Avec l'air peint en bleu au-dessus de mes villes,
Comme si l'on vouait tout le ciel à Marie¹⁴¹.
...

2.4.4 *Enluminures*

Nel 1898 Elskamp pubblica una raccolta dal titolo *Enluminures*. Costantemente affascinato dell'ambiente urbano che abbiamo visto colpirlo più della campagna, egli ricerca il legame con la città attraverso ogni suo aspetto e attraverso l'esperienza della vita. In *Enluminures* l'*incipit* ci parla di un uomo di cento anni innamorato dei suoi ricordi nella sua Fiandra:

Ici c'est un vieil homme de cent ans
qui dit, selon la chair, Flandre et le sang :
souvenez-vous-en, souvenez-vous-en,
en ouvrant son cœur de ses doigts tremblants

pour montrer à tous sa vie comme un livre,
et, dans sa joie comme en des oraisons,
tout un genre humain occupé à vivre
en ses villes pies d'hommes et d'enfants¹⁴².

Attraverso l'esperienza di questo personaggio la città viene declinata secondo le sue parti costituenti per formare un testo difficile da decifrare pienamente attraverso la lettura della complicata sintassi di Elskamp.

¹⁴¹ Ivi, p. 73.

¹⁴² Id., *Enluminures* (Lacomblez, Bruxelles 1898), in *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 91.

I paesaggi, le ore, le vite, le canzoni e le «grotesques» sono i temi trattati in maniera fortemente simbolica da Elskamp e costituiscono i titoli delle diverse poesie che compongono questa raccolta, a loro volta suddivise in più parti, come è solito fare l'autore.

Anversa vi appare senza alcuna pretesa realistica come una città di provincia, intima e raccolta. Elskamp sente il suo legame con la città ma non va verso essa in maniera decisa. La città diventa un mezzo e uno strumento per guardarsi dentro. Laddove scorgiamo luci e ombre, suoni e silenzi, solitudine e folla, non siamo in presenza di aspetti esteriori, bensì di sentimenti e stati d'animo dell'autore.

Ogni tentativo di analisi realistica è destinato a fallire. La sintassi e l'uso di parole con particolari valenze semantiche aprono la strada verso una potenziale chiave di lettura surrealista che mette in relazione Max Elskamp e Maurice Maeterlinck che, per la sua poesia fortemente simbolica ed evocativa di immagini prese in prestito dal sogno, viene considerato come un precursore del surrealismo¹⁴³.

2.4.5 *Sous les tentes de l'exode*

Dopo più di venti anni di silenzio Elskamp torna alla letteratura con alle spalle l'esperienza della guerra e dell'esilio. Frutto di questa esperienza è la raccolta *Sous les tentes de l'exode*, pubblicata nel 1921. Elskamp abbandona in parte l'evocazione criptica e simbolica delle sue prime raccolte per raccontare con maggiore realismo il periodo trascorso lontano dalla sua Anversa, in Olanda.

Se nelle prime raccolte il legame dell'io lirico con la città cercava di consolidarsi, in questa raccolta il sentimento di malinconia verso Anversa è preponderante insieme al sentimento di fratellanza nei confronti degli altri belgi, esuli come lui.

L'exode

[...]

Frères, encor [*sic*] vous souvient-il,
Frères des mains, frères des pieds,

Lorsque toutes brulaient nos villes,

¹⁴³ Affronteremo meglio la posizione di Maeterlinck nei confronti del surrealismo e la natura dei suoi versi nel capitolo successivo nella parte dedicata alla città di Gand.

Et qu'on partait, et qu'on marchait,

...

Choses des hommes et du temps,

Villes d'exil, villes amères¹⁴⁴,

...

Sullo sfondo delle città in fiamme sotto il furore del nemico i suoi fratelli, che condividono la stessa sorte, vivono anche loro nel ricordo e nel malessere della partenza verso città diverse, definite più volte all'interno della raccolta «villes d'exil, villes amères» o anche «ville d'hiver».

Le diverse poesie della raccolta hanno l'obiettivo di raccontare la vita nel campo degli esiliati belgi. Elskamp racconta dunque anche la difficoltà della vita quotidiana nella poesia intitolata: « Dans le commun des jours »:

II

Toits qui s'en vont tout de guingois,

Clochers dans l'air de pierre et bois,

En cette ville de la mer,

Ville d'exil, ville d'hiver,

Où te voici – (pleut-il encor ?) –

Comptant les jours comme des morts,

Où te voilà – (pleut-il toujours ?) –

Tout de soucis et cœur si lourd !

En cette ville ainsi qu'une île,

Ville d'hiver, ville d'exil,

Où tu t'en vas promenant lent

Ton cœur qui trouve le temps long,

¹⁴⁴ M. Elskamp, *Sous les tentes de l'exode* (Sand, Bruxelles 1921), in *Œuvres Complètes, op. cit.*, pp. 136-137.

Rues que tu suis selon leur pente¹⁴⁵,

...

Ciò che emerge dal passaggio appena citato è un grande sentimento di solitudine, vissuto in maniera fraterna con gli esiliati compagni di questo amaro viaggio. Gli elementi della città olandese che li ospita sono in parte simili alle città delle Fiandre che hanno abbandonato ma tutto è diverso e la quotidianità è vissuta soltanto in relazione al tempo che passa.

Il verso «comptant les jours comme des morts» è fortemente evocativo dell'angoscia che pervade gli esiliati ed è rinforzato dai versi seguenti che descrivono la città come un'isola, un elemento chiuso dunque, in cui si può soltanto aspettare. Il fatalismo e l'inattività sono espressi dall'ultimo verso riportato: « Rues que tu suis selon leur pente». In una situazione del genere ogni affermazione di volontà individuale viene annientata.

Nella poesia «Paysages d'exil» Elskamp si concentra sull'ambiente urbano che lo circonda, ma attraverso queste descrizioni egli evoca, come se fosse un'immagine in negativo la sua città lontana:

II

[...]

Or, jour qui s'éteint sur les toits,
Saignant son sang comme une chair,
Et qui meurt, et que l'ombre boit
Dans l'embrun venu de la mer,

Lors soir tombé et vent qui chôme
Aux bras arrêtés des moulins,
C'est sur la ville où la nuit vient
Lune qui monte pleine et jaune,

Et sous les pieds les morts qu'on a
Disant leur âge sur des pierres,
Chaire devant des bancs de bois
Vernis de graisse et de poussière¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Ivi, p. 140.

¹⁴⁶ Ivi, p. 148.

L'oscurità che approda sui tetti è paragonata alla morte. Il rosso del tramonto diventa il sangue che gronda sui tetti. Si fanno i conti con le vittime lontane e con l'immobilità di una città che non può far nulla per la salvezza del suo paese vicino martoriato dalla guerra.

Se in questa poesia è l'oscurità ad essere fortemente connotativa della disperazione, nella sua prosecuzione si legge:

VI

[...]

Gris du monde ou gris de la vie,

Dans un sommeil qui l'exagère,

Et sous le soleil ou la pluie,

Villes d'exil, villes amères,

...

En ce pays où dans le temps

Pendant des mois on a marché,

On ne sait plus ce qu'on attend,

Ou ce qu'on est venu chercher¹⁴⁷.

L'oscurità lascia il posto al grigiore costante, elemento caratteristico del Nord, ma anche simbolo di immobilità. Gli esiliati hanno visto il tempo trascorrere ma non sanno più cosa devono aspettare e cosa devono attendersi dal futuro.

La disperazione permea l'intera raccolta e dà un senso al profondo legame che Elskamp aveva per la sua città lontana.

2.4.6 *La chanson de la rue Saint-Paul*

È del 1922 la raccolta intitolata *La Chanson de la rue Saint-Paul*. Questa raccolta è in qualche modo il compimento della ricerca di Elskamp nei confronti della sua città. Se già in *Sous les tentes de l'exode* aveva abbandonato le costruzioni sintattiche più criptiche, che invece caratterizzavano le sue prime raccolte in cui forse era più lontano dalla risoluzione del suo rapporto con la città, in questa raccolta questa soluzione pare essere stata raggiunta.

¹⁴⁷ Ivi, p. 152.

Elskamp affronta con grande serenità il rapporto con la via di Anversa che gli è più cara, quella in cui è nato e cresciuto: la «rue Saint-Paul».

C'est ta rue Saint-Paul
Celle où tu es né,
Un matin de Mai
A la marée haute,

C'est ta rue Saint-Paul,
Blanche comme un pôle,
Dont le vent est l'hôte
Au long de l'année¹⁴⁸.

La poesia dunque parte dall'origine. Punto di partenza per raccontare tale via è la nascita del poeta. Questa decisione rafforza il legame dell'io narrante con la realtà narrata e la propone al lettore in maniera fortemente legata all'esperienza di vita e all'individualismo del poeta. Siamo dunque in presenza di una poesia meno evocativa e più realista, ma tuttavia costantemente permeata e filtrata dallo stato d'animo e dalla disposizione di spirito del narratore¹⁴⁹.

Gli elementi naturali e atmosferici occupano un ruolo importante nella descrizione della realtà urbana: il vento è l'elemento atmosferico citato per primo e sarà più volte menzionato lungo tutto la raccolta. Seguono poi altri elementi naturali:

Paroisse du vent
Et rue de la mer,
Dans le matin clair
D'embruns délavée,

Dévote, marchande,
Trafiquante et gaie
Blanche de servantes

¹⁴⁸ Id. *La Chanson de rue Saint-Paul* (1922), in *Œuvres Complètes, op., cit.*, p. 233.

¹⁴⁹ Cfr. Sylvie Thorel-Cailleteau, *La «perdurance» du symbolisme*, in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000, op. cit.*, pp. 283-294.

Dès le jour monté¹⁵⁰,

Il mare è l'elemento che più di tutti aiuta all'identificazione della via e per metonimia anche della città. L'aggettivo «maritime» viene riscontrato spesso nel poema, e anche tutte le componenti legate al mare e al porto vengono più volte riprese. La via viene definita anche «Dévote, marchande/ Trafiquante et gaie»: lasciando dunque da parte gli elementi naturali si va verso l'ambito sociale della via in cui è cresciuto il poeta. Essa è una tipica via del commercio che combina al suo interno l'anima più venale e quella più spirituale.

La città di Anversa ci è parsa attraverso le opere di altri autori come la città più vitale delle Fiandre, ma essa non dimentica di appartenere ad un territorio che ha lottato per mantenere le sue radici cattoliche e in cui il misticismo è una presenza costante negli animi e nelle strade.

In effetti vengono menzionate le campane che accompagnano le ore degli abitanti della città e che mettono insieme «négoce et prière¹⁵¹».

Anversa è anche una città che conosce abitanti provenienti da ogni parte del mondo:

Mais musique alors
De mots qui s'avère,
Parlers étrangers
Du sud et du nord,

Offices, bureaux
Et comptoirs ouverts
Où s'en vont pressés
Commis et clerks d'eau¹⁵²,

Essi non solo sono impiegati nei lavori del porto e negli uffici più strettamente legati all'attività commerciale, ma ogni paese ha ad Anversa anche delle rappresentanze diplomatiche affinché possano curare al meglio gli interessi del commercio e vivere in una città che è fiorente soltanto perché aperta verso il mondo.

¹⁵⁰ Max Elskamp, *La chanson de la rue Saint-Paul*, op. cit., p. 234.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ivi*, p. 235.

Rue Saint-Paul è anche caratterizzata dalla presenza della tradizione mitica fiamminga:

Sortis les Géants,
Gens bus et kermesse,
Sur leurs chars roulant
Les dieux qui se dressent :

On voit Antigone,
On voit la Baleine
Et nu Cupidon
Sur son dos assis,

Et gais les Dauphins,
Et la Nave pleine,
De joyeux marins
Qui poussent des cris¹⁵³ ;

I giganti e le figure tipiche dell'origine mitica della fondazione di Anversa attraversano la via seguiti dalla folla che conclude la serata con le *kermesses*, il vino e le risse tra i marinai ubriachi. Il sapore della goliardia fiamminga si mescola dunque perfettamente alla tradizione e alla religione, in una via che rappresenta al meglio la città di cui fa parte.

Altro tema toccato da Elskamp in questo canto profondo delle sue origini e della sua terra è quello della prostituzione:

Maisons à rideaux
Baissés mais qui bougent,
Filtrant un jour clos
De lumière rouge,

C'est filles anglaises
Occupées à boire,
Vêtant pour aimer

¹⁵³ Ivi, p. 236.

Des maillots de moire,

Dans le jour qui pèse

Dehors et si lourd,

Dans le soir d'été

Qui vendent l'amour¹⁵⁴.

Il tema, presente anche nell'opera di Émile Verhaeren e di Georges Eekhoud, non è da trascurare per una città che, come è stato appena ribadito, deve esprimere goliardia. Qui, rispetto agli scrittori appena citati, troviamo una dimensione più intima dei luoghi dedicati all'esercizio di questo mestiere: « Maisons à rideaux/ Baissés...» è un'espressione che ci ricorda il caldo focolare contrapposto alla fredda città espressa nelle prime raccolte di Elskamp.

L'ultima parte del poema canta la fine della giornata nella «rue Saint-Paul» e l'attenzione ritorna verso gli elementi naturali:

Or silence en l'ombre,

Finie la journée,

C'est le jour allé

Comme nef qui sombre,

Et le fleuve au loin

Là-bas et qui chante

En les heures lentes,

Puis dans l'air marin

Le vent lors aussi

Suivant sa coutume,

Sur les toits qui fument

Qui passe transi¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Ivi, p. 239.

¹⁵⁵ Ivi, p. 245.

Il silenzio nell'ombra permette di ascoltare il canto del fiume, di sentire la brezza marina e il vento che passa tra i tetti.

La struttura del poema è circolare perché l'epilogo riprende gli stessi versi dell'*incipit*:

Dans ta rue Saint-Paul,
Celle où tu es né,
Un matin de Mai
A la marée haute,

Dans la rue Saint-Paul,
Blanche comme un pôle,
Et dont tu fus l'hôte,
Pendant des années¹⁵⁶.

La caratteristica della ciclicità è fondamentale per sottolineare la quotidianità della vita vissuta in una via così significativa di Anversa¹⁵⁷. Non ci sono infatti grandi eventi da cantare, ma soltanto la realtà di tutti i giorni, quella che il poeta aveva perso invece durante l'esilio tanto che manca in maniera costante in un poema come *Sous les tentes de l'exode*.

Nei primi anni del secondo decennio del Novecento Elskamp pubblica diverse altre raccolte in versi che non verranno analizzate in questo studio perché gli argomenti esulano in parte dalla nostra attenzione sulla città e perché il periodo che ci siamo riproposti di studiare non dovrebbe andare oltre il 1914 anche se per la completezza dell'analisi ci siamo permessi di derogare per quanto riguarda i due componimenti appena analizzati.

La visione della città che emerge dall'analisi dell'opera di Elskamp è quella di una città che il poeta ha sentito da subito fortemente legata a sé ma che ha avuto necessità di capire durante gli anni. Se nelle opere della fine dell'Ottocento si assiste alla problematizzazione di questo legame, anche attraverso il ricorso ad una sintassi complessa e talora oscura, nelle opere scritte dopo la guerra vi è la risoluzione della complessità del rapporto precedente. La sintassi diventa più lineare e la nostalgia di *Sous les tentes de l'exode* porta alla prima consapevolezza dell'ambiente cittadino e delle origini del poeta espresse in *La Chanson de la rue Saint-Paul*.

¹⁵⁶ Ivi, p. 246.

¹⁵⁷ Sulla fine ciclica in poesia, cfr. Giuseppe Bernardelli, *Metrica francese, op. cit.*, p. 247.

Che tipo di città emerge dunque dalle opere dei diversi autori analizzati in questo capitolo a proposito della città di Anversa? La visione della città è piuttosto unitaria ma non così omogenea come accadeva per la città di Bruges.

Autori come Émile Verhaeren e Max Elskamp si esprimono in modo molto diverso a riguardo della loro città: se in Verhaeren prevale il tema della città infernale divoratrice delle terre circostanti e in mano al progresso, visto nel duplice ruolo di elemento di devastazione ma anche mezzo per il riscatto dell'umanità; in Elskamp niente di tutto ciò è presente: anche se costui usa in alcuni suoi versi parlare di «métropole» la città che emerge acquisisce una dimensione intima, più vicina a un villaggio fiorente in riva alla Schelda che alla grande metropoli tentacolare che ha saputo conquistare il mondo.

Le differenze tuttavia non si esauriscono con il confronto dei due autori più distanti tra loro; anche l'opera di Lemonnier differisce dalle opere di Verhaeren e di Eekhoud, alle quali sembra tuttavia essere più vicina. *La Belgique* è permeata da un diffuso ottimismo, non vi si avvertono tensioni drammatiche in quanto si tratta di un'opera didascalica, e anche grazie a questa caratteristica ontologica dell'opera in essa può avere largo spazio l'ottimismo e l'entusiasmo proprio di Camille Lemonnier. Tutt'altro ragionamento converrà fare per *La Nouvelle Carthage* di Georges Eekhoud. Lo scrittore tratta in parte il tema della «ville tentaculaire» che esploderà con la pubblicazione dell'opera di Verhaeren, ma lo drammatizza ulteriormente mettendo di fronte al lettore dei personaggi bene caratterizzati che portano la questione da una problematica generale alla manifestazione del particolare.

Il romanzo, caratterizzato, come buona parte dell'opera di Eekhoud, da un'attenzione profonda verso gli ultimi, ci presenta Anversa nel suo splendore e al tempo stesso nella sua terribile realtà, tanto che più volte Eekhoud utilizza l'aggettivo «sublime». Se in Verhaeren vi era il positivismo legato al progresso, in Eekhoud vi è soltanto la possibilità del sacrificio umano in nome di una giustizia che altrimenti non arriverebbe mai.

3. Gand, Bruxelles e «les petites patries¹»

3.1.Gand

3.1.1 Camille Lemonnier

Dopo aver analizzato l'opera di Lemonnier a proposito della visione che egli fa emergere di città come Bruges e Anversa, in questo capitolo dedicato alla città di Gand si analizzerà la parte che lo scrittore di Bruxelles dedica alla città delle Fiandre occidentali.

3.1.1.1 La Belgique - Gand

Gand viene presentata da Camille Lemonnier come una città resa straordinaria da tre componenti: «ses béguinages, ses fabriques et ses serres, c'est-à-dire trois mondes et aussi trois peuples distincts»².

Dopo aver velocemente introdotto il mondo del beghinaggio e quello delle fabbriche, è sulle serre che egli si concentra. Egli descrive fin nei minimi particolari i tipi di piante e di fiori in esse contenuti per quel piacere della classificazione che abbiamo già riscontrato in precedenza nello scrittore. Tanto più che le serre, le piante esotiche e addirittura carnivore sono un tema centrale del naturalismo e del decadentismo, ambiti entro i quali si muove Camille Lemonnier³.

Il narratore, rivolgendosi direttamente all'amico con il quale immagina di compiere questo viaggio attraverso il Belgio, richiama alla mente il ricordo della visita ai beghinaggi di Gand. Ce ne sono due in città: uno più antico e l'altro più moderno e più grande. Il ricordo affiora partendo dalla visita al vecchio beghinaggio: le sensazioni richiamano un luogo scuro e triste, le grandi chiese con i loro alti campanili gettano la loro ombra sulle strette vie

¹ Cfr. Georges Rodenbach, «Paris et les petites patries», «Le Figaro» 1895, in Paul Aron (éd.), *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française, 1848-1914*, op. cit., pp. 87-88.

² Camille Lemonnier, *La Belgique*, op. cit., p. 269.

³ Ricordiamo a tal proposito il suo rapporto privilegiato con Joris-Karl Huysmans, autore di *À rebours*, in cui grande attenzione viene data al tema delle piante. Cfr. *Lettres inédites à Camille Lemonnier* publiées par Gustave Vanwelkenhuyzen, Librairie Minard, Paris 1957.

immerse nella nebbia. L'atmosfera è funebre, tanto che si ha l'impressione che nelle piccole casette delle beghine esse giacciano morte sui loro letti.

Tuttavia il ricordo del giorno seguente nell'altro beghinaggio è totalmente diverso: qui il sole splende sul prato facendo cangiare i colori vivaci delle piccole case. Tutto è qui calmo e sereno, così come lo sono le beghine, che conducono una vita tranquilla all'interno di quelle mura. La narrazione ha i toni dell'allegria descrizione bucolica che serve a rappresentare un mondo idillico in perfetta sintonia con la natura.

Camille Lemonnier concentra poi la sua attenzione sul fiume che bagna Gand: la Lys. Se la Schelda è un tranquillo fiume le cui acque servono ad alimentare i commerci e le industrie, la Lys è un fiume più vitale e tumultuoso. Lemonnier scrive della Lys mettendola a confronto con i canali di Bruges: «Tandis qu'à Bruges, la ville du mystère et du silence, les canaux, dans l'ombre des vieux murs, ont l'air de couler des larmes, ici le mouvement de l'eau semble rythmer les énergies d'une race entreprenante et forte⁴.» Gand è una città vitale, in cui le industrie sono presenti in larga misura e i loro fumi fanno ombra nel suo cielo. All'uscita dalle fabbriche un fiume di lavoratori si riversa nelle strade. Vi è una grande attenzione per la modernità e per il progresso che si esprime in una grande innovazione industriale per la ricerca di una maggiore produzione. Lemonnier compara la fabbrica della città a un organismo quasi umano:

... ayant pour estomac ses fours gorgés de coke, pour poumons ses hautes cheminées par lesquelles s'absorbent l'air et le vent, pour système musculaire les courroies de transmission imprimant à tout la rotation et la vie, pour sang artériel la vapeur projetée de tous les sens, en une poussée turbulente, comme le sang investissant les rouges réseaux charnus des corps⁵.

Le torri delle fabbriche vengono paragonate ai campanili delle grandi chiese di Gand. Un parallelo fondato anche sul fatto che la religione del «Dio Milione»⁶ oramai domina la città, anche se qualche volta è ancora l'altro Dio a prendere il sopravvento.

Lemonnier passa poi all'analisi dell'evoluzione urbana di Gand. La vecchia città è ancora intatta ma è fortemente minacciata dal rinnovamento: infatti gli edifici storici sono stati destinati a un nuovo utilizzo a causa della voglia degli abitanti di Gand di non

⁴ Camille Lemonnier, *La Belgique*, op. cit., pp. 277-278.

⁵ *Ivi*, pp. 278-279.

⁶ *Ibid.*

abbandonare il centro storico della città, ma di mantenerlo vitale. Per questo motivo negozi, piccole fabbriche e altri servizi si sono insediati in quelle che erano un tempo case di corporazioni, conventi e case religiose. Si tratta di edifici in cui si sono vissute pagine importanti della storia di Gand, ma ora il nuovo utilizzo tende a sminuirne l'importanza. Il riutilizzo è quindi un fatto totalmente negativo agli occhi di Lemonnier.

Un breve *excursus* storico fa seguito a queste riflessioni per dare spazio alla descrizione della Gand storica. A partire da questo *excursus* si ha lo spazio di mettere l'accento sulla *francesità* della città di Gand in cui scuole, circoli letterari e in generale tutto l'ambiente culturale è interamente rivolto verso la cultura francese; situazione che sarà destinata poi a cambiare radicalmente con l'affermazione culturale della lingua fiamminga.

La vita di Gand è stata segnata da grandi rivolgimenti e rivolte popolari per lottare per i diritti comunali. L'energia degli abitanti di Gand però si è spesa anche nella costruzione e nel lavoro della pietra. È Lemonnier a mettere in relazione le due cose come sfogo comune dell'energia dei *Gantois*. L'*Hôtel de Ville* è stato rovinato dall'inserimento di diversi stili discordanti ma ha di fronte il *Beffroi* e lo *Steen*, elementi austeri dell'urbanistica di Gand. Lemonnier passa in rassegna gli edifici più importanti della città e si concentra soprattutto sul pesante *Beffroi* e sulla sua campana, ma tutto questo viene fatto con un'estrema malinconia nei confronti del passato. Continua poi ad illustrare le case storiche di Gand, quelle dei mestieri, alcune delle quali sono state ristrutturare e risplendono ancora della loro bellezza. La malinconia continua però ad essere il sentimento dominante fino alla fine. La conclusione è dedicata alla tranquillità e alla bellezza che erano rappresentate un tempo dal convento di *Saint-Bavon*.

3.1.2 Maurice Maeterlinck

Maurice Maeterlinck è nato a Gand nel 1862 da una famiglia borghese. Compie i suoi primi studi presso i Gesuiti in compagnia di Géoire Le Roy e Charles Van Lerberghe in quel Collège Saint-Barbe in cui avevano studiato anche Lemonnier, Rodenbach e Verhaeren. Come d'uso all'epoca anche Maeterlinck intraprende gli studi di diritto, ma come gli altri autori analizzati e accomunati da questa caratteristica, anche lui non ha la minima passione per la professione di avvocato. Nel 1886 si reca a Parigi ed entra in contatto con i grandi

nomi del Simbolismo. Dotato di un temperamento piuttosto realista, tale che avrebbe potuto seguire Zola, viene invece orientato da Villiers de l'Isle-Adam verso il lato spirituale, poetico e misterioso delle cose⁷.

Rientrato a Gand continua la sua attività di studio e si diletta con la scrittura di alcuni versi nella calma della campagna fiamminga. Nel 1890 diventa celebre all'improvviso grazie ad un articolo di Octave Mirbeau pubblicato su «Le Figaro» interamente dedicato a lui.

Gli anni dal 1889 al 1896, anno nel quale Maeterlinck sceglie di stabilirsi in Francia, sono molto fecondi: lo scrittore scrive i suoi primi drammi, traduce le opere di Ruysbroeck, di Novalis e di John Ford, studia i poeti inglesi contemporanei a Shakespeare, così come quelli più vicini a lui, fra i quali Shelley, Browning, Kant, Goethe e Schopenhauer, Carlyle e Emerson. Si delinea così la filosofia del mistico moderno che interroga il mistero ma non disdegna di indagare anche gli ambiti scientifici legati alle piante e agli insetti⁸.

Secondo Esch le corrispondenze tra l'arte di Maeterlinck e i paesaggi a lui più familiari che hanno nutrito e incantato la sua visione sono profondi e complessi. Egli sostiene che opere come *Serres Chaudes* e la *Vie des abeilles* sono permeate dal ricordo delle campagne, dai canali addormentati, dai sentieri umidi che vanno verso l'Oceano, dal peso della Schelda e dalle città grigie e silenziose. Egli afferma che se Maeterlinck ha meno direttamente espresso l'anima belga rispetto a Lemonnier, Rodenbach o Verhaeren, la sua poesia dal carattere mistico e simbolico esprime in maniera profonda l'anima della terra fiamminga⁹.

Nel 1889 pubblica la sua prima raccolta, *Serres Chaudes*, a cui seguono le sue numerose opere teatrali, le sue opere di carattere più filosofico come *Le Trésor des Humbles* (1896) e le sue opere di traduzione. Nel 1911 vince il Premio Nobel per la Letteratura, rimanendo ancora oggi l'unico belga a essersi potuto fregiare di quel titolo.

Muore nel 1949 a Nizza dopo aver viaggiato molto in Europa e aver trascorso diversi anni negli Stati Uniti.

⁷ M. Esch, *L'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Mercure de France, Paris (s.d.), pp. 9-10.

⁸ Secondo Roger Bodart la Fiandra si situa al centro di un triangolo di cui gli angoli sono rappresentati da Parigi, Londra e Weimar. Maeterlinck sarebbe sublime interprete delle relative culture di queste città. Bodart scrive: «Il était Flamand par les racines, mais l'ampleur de son esprit fit rapidement de lui un citoyen de l'Europe, d'abord, de la Terre ensuite, du Cosmos enfin», Roger Bodart, *Maurice Maeterlinck, choix de textes, témoignages, bibliographie*, Seghers, Paris 1962, p. 55.

⁹ Ivi, pp. 11-12.

3.1.2.1 *Serres Chaudes*

La raccolta pubblicata nel 1889 rappresenta l'opera d'esordio di Maurice Maeterlinck. La poesie che costituiscono tale raccolta sono caratterizzate da una notevole eterogeneità. La prima differenza è costituita da componimenti che seguono la metrica regolare e altri che invece abbracciano completamente il verso libero.

La raccolta, che inizialmente doveva intitolarsi *Tentations*, prende il titolo di *Serres Chaudes*: titolo, secondo Hanse, suggerito a Maeterlinck dall'amico Van Lerberghe, ma anche da Rodenbach che parla in quegli anni della letteratura belga come di un sistema chiuso e protetto, proprio come una serra. Se queste sono solo delle supposizioni è certo che lo stesso Hanse cita Maeterlinck che, sessant'anni dopo la pubblicazione della raccolta, dà una parziale spiegazione del titolo scelto:

Ce titre de *Serres chaudes* s'imposa naturellement, car Gand est une ville d'horticulture et surtout de floriculture et les serres froides, tempérées et chaudes y abondent. Les feuillages et les fleurs exotiques m'avaient toujours attiré. Par un beau jour d'été, quand j'étais haut comme trois pommes, rien ne me semblait plus agréable, plus mystérieux, que les abris vitrés où régnait la puissance du soleil¹⁰.

Il titolo di *Serres chaudes* deriverebbe dunque dalla città di Gand. In un componimento che apparentemente pare molto lontano dai riferimenti espliciti alla città a cui gli scrittori fin qui analizzati ci hanno abituato, questo aperto tributo alla città come fonte di ispirazione del titolo del componimento potrebbe oltremodo sorprendere di primo acchito. Tuttavia, a ben analizzare alcuni passaggi delle poesie raccolte nelle *Serres chaudes* si può ben delineare un'immagine di Gand assolutamente presente nell'anima del poeta.

La prima poesia che sottoponiamo alla nostra analisi è anche la prima della raccolta, legata a doppio filo con il suo titolo:

Serre Chaude

...

Examinez au clair de lune !

(Oh rien n'y est à sa place !)

¹⁰ Joseph Hanse, *Introduction*, in Maurice Maeterlinck, *Poésies Complètes*. Édition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1965, p. 48.

On dirait une folle devant les juges,
Un navire de guerre à pleines voiles sur un canal,
Des oiseaux de nuit sur des lys,
Un glas vers midi,
(Là-bas sous ces cloches !)
Une étape de malades dans la prairie,
Une odeur d'éther un jour de soleil¹¹.
...

Le immagini evocate da Maeterlinck sono tenui e avvolte dall'aria rarefatta della calura. La città è presente attraverso l'evocazione del canale e delle campane; tuttavia, si può asserire da subito che in Maeterlinck è vano ogni tentativo di ricerca di realismo. Il passaggio citato richiama alla mente immagini care al Simbolismo, in particolare a quello di Rodenbach che scriveva in quegli anni i suoi componimenti poetici. Oltre al canale e alle campane, vi è il riferimento alla follia, ai malati e all'etere. L'immagine di Gand, ammesso che di Gand si possa parlare, è malinconica e se non ci fosse il chiaro riferimento a «un jour de soleil», sarebbe forse una sensazione di freddo a pervadere il lettore.

Nella poesia dal titolo «Cloches de verre» siamo all'interno della serra. Le campane di vetro sono riempite da una fitta vegetazione e vi è una netta distinzione tra un interno calmo e un esterno battuto dal vento. L'elemento naturale esterno alle campane di vetro è il preludio a una minaccia più grande:

...
On a l'idée que des corsaires attendent sur l'étang,
Et que des êtres antédiluviens vont envahir les villes¹².
...

La minaccia esterna incombe sulle città che potrebbero essere preda di corsari e di esseri preistorici. La netta distinzione tra interno ed esterno presente sulla pagina di Maeterlinck è in realtà una distinzione da collocare tutta all'interno dell'anima del poeta. Secondo Hanse ad eccezione di qualche poesia che avremo modo di indicare, le poesie di Maeterlinck si

¹¹ Ivi, p. 94.

¹² Ivi, p. 103.

riferiscono all'universo interiore del poeta¹³. La dualità espressa non sarebbe altro dunque che l'angoscia provata dall'anima lirica nei confronti dell'ignoto, qui espressa dal territorio al di fuori delle campane di vetro. Quest'angoscia si esprime attraverso un mondo drammatico e assurdo in cui i personaggi mitici e strani potrebbero mettere a repentaglio la vita, qui rappresentata da «les villes».

Questa forte distinzione nell'anima del poeta tra un interno riposto al sicuro e un esterno tormentato dall'angoscia continua ad essere fortemente presente nella poesia «Âme»:

...

Toutes les châtelaines sont mortes de faim, cet été.

 dans les tours de mon âme !

Voici le petit jour qui entre dans la fête !

J'entrevois des brebis le long des quais,

Et il y a une voile aux fenêtres de l'hôpital.

Il y a un long chemin de ton cœur à mon âme !

Et toutes les sentinelles sont mortes à leur poste !

Il y eut un jour une pauvre petite fête dans les

 faubourgs de mon âme !

On y fauchait la ciguë un dimanche matin ;

Et toutes les vierges du couvent regardaient passer

 les vaisseaux sur le canal, un jour de jeûne et
 de soleil.

Tandis que les cygnes souffraient sous un pont

 vénéneux ;

On émondait les arbres autour de la prison,

On apportait des remèdes une après-midi de Juin,

Et des repas de malades s'étendaient à tous les

 horizons¹⁴ !

...

¹³ Cfr. Joseph Hanse, *Introduction, op. cit.*, p. 27.

¹⁴ Ivi, pp. 114-116.

La poesia è pervasa dalla tristezza e da un imminente senso di morte. La città a cui il poeta si riferisce attraverso l'uso di termini come «quais», «canal», «cygnes», «couvent» e «prison», tutte parole che hanno una loro precisa connotazione reale, è una città presente nella sua anima¹⁵. Niente di ciò che è cantato dal poeta in questi versi ha un vero riferimento esterno: l'anima del poeta è un territorio delimitato e chiuso come una serra, ma dalle sembianze cittadine.

La città rappresentata però è una città caratterizzata dalla desolazione più assoluta, in cui tanti sono i sentimenti problematici e sconcertanti come si evince dai versi: «Il y a un long chemin de ton cœur à mon âme! / Et toutes les sentinelles sont mortes à leur poste!».

A tanta desolazione fa da contraltare uno spiraglio di ottimismo indicato dalla «pauvre petite fête dans les faubourgs de mon âme», versi che vengono però neutralizzati dall'immagine dei cigni sofferenti su un ponte avvelenato. L'orizzonte di riferimento dell'anima del poeta è chiuso e malinconico e gli spiragli di luce si affacciano deboli ed effimeri.

La poesia intitolata «Hôpital» è tra le poesie, secondo la distinzione effettuata da Hanse¹⁶, che costituiscono un'apertura del poeta verso il mondo esterno e non soltanto verso la sua anima. Anche in questa poesia la separazione tra un interno sicuro e tranquillo rispetto a ciò che accade all'esterno è molto forte:

Hôpital ! hôpital au bord du canal !
Hôpital au mois de Juillet !
On y fait du feu dans la salle !
Tandis que les transatlantiques sifflent sur le canal !

(Oh ! n'approchez pas des fenêtres)
Des émigrants traversent un palais !
Je vois un yacht sous la tempête !
Je vois des troupeaux sur tous les navires !
(il vaut mieux que les fenêtres restent closes,
On est presque à l'abri du dehors.)
On a l'idée d'une serre sur la neige,

¹⁵ Cfr. Vittorio Roda, *Decadentismo morale e decadentismo estetico*, op. cit., p. 34.

¹⁶ Cfr. Joseph Hanse, op. cit., p. 27.

On croit célébrer des relevailles un jour d'orage¹⁷,

...

L'ospedale è vissuto come luogo sicuro; troviamo qui la riproposizione di quelle campane di vetro rappresentate nella poesia «Cloches de verre», mentre all'esterno dell'ospedale accade di tutto. Per restare incolumi è opportuno stare lontani anche soltanto dalle finestre. Se queste resteranno chiuse, si rimarrà al riparo dall'esterno.

La città, sia essa rappresentazione dell'anima o trasfigurazione più o meno simbolica dell'ambiente esterno, è sempre rappresentazione dell'altro, del diverso e del pericoloso.

[...]

Ecoutez ! on ouvre les écluses !

Et les transatlantiques agitent l'eau du canal !

Oh ! mais la sœur de charité attisant le feu !

Tous les beaux roseaux verts des berges sont en flamme !

Un bateau de blessés ballotte au clair de lune !

[...]

Il y a des cerfs dans une ville assiégée !

Et une ménagerie au milieu des lys !

Il y a une végétation tropicale au fond d'une houillère !

Un troupeau de brebis traverse un pont de fer !

Et les agneaux de la prairie entrent tristement dans la salle !

Maintenant la sœur de charité allume les lampes,

Elle apporte le repas des malades,

Elle a clos les fenêtres sur le canal,

Et toutes les portes au clair de lune¹⁸.

Nel suggestivo incubo rappresentato in questa poesia la città è in fiamme e sotto assedio. Dal canale giungono navi di feriti che ormeggiano sotto il chiaro di luna. La città è occupata da cervi e pecore che attraversano un ponte di ferro, addirittura gli agnelli entrano fin nella sala

¹⁷ Maurice Maeterlinck, *Poésies Complètes*, op. cit., p. 129.

¹⁸ Ivi, pp. 131-132.

dell'ospedale. La poesia si chiude tuttavia in maniera positiva, la narrazione è proposta proprio come il risveglio tranquillo dopo un incubo. La luce delle lampade si riappropria dello spazio dell'ospedale; una sorella di carità ha chiuso tutte le finestre che danno verso l'esterno e la vita tranquilla può dunque riprendere. Il sentimento di inquietudine provocato dalle città viene lasciato definitivamente nel campo dello spazio esterno e il mondo interiore viene dunque conservato al sicuro.

Il tema del sonno è ripreso in maniera molto più esplicita nella poesia «Ronde d'ennui»:

[...]

J'entends des voix dans mon sommeil
Si nonchalamment apparues !
Et des lys s'ouvrent en des rues
Sans étoiles et sans soleil.

Et ces élans si lents encore
Et ces désirs que je voulais,
Sont des pauvres dans un palais,
Et des cierges las dans l'aurore¹⁹.

...

Il sonno permette l'arrivo del sogno; ancora una volta si tratta però di un sogno inquietante. Dei gigli si schiudono sulle vie senza stelle e senza sole. L'io lirico rifugge i propri desideri che lasciano lo spazio alla spossatezza come se fossero delle candele la cui luce impallidisce davanti all'aurora.

Le immagini si susseguono anche in una delle poesie più ermetiche della raccolta, «Cloche à plongeur». La città è presente in maniera marginale e le particolarità di questa poesia sono forse da ricercare altrove. Tuttavia per ciò che interessa la nostra analisi abbiamo rintracciato l'immagine di un ambiente cittadino in tre versi:

En ce moment, les autres déchargent, sans doute, des vaisseaux pleins de neige dans le
port !

[...]

¹⁹ Ivi, pp. 139-140.

Ils ont l'air d'entrer à midi, dans une avenue éclairée de lampes au fond d'un souterrain ;
Ils traversent, en cortège de fête, un paysage semblable à une enfance d'orphelin²⁰.

...

Elemento costante delle poesie di Maeterlinck fin qui analizzate è senz'altro il porto che ospita sempre dei vascelli che in genere sono portatori di sventura, mentre in questa poesia sono pieni di neve. Nel secondo e nel terzo verso citato sono le vie cittadine ad essere cantate, ma questa volta non si tratta di vie buie: il sole di mezzogiorno è talmente forte che sembra un viale illuminato di lampade all'uscita da un sotterraneo. Interessante metafora per restituire al lettore il senso di una luce abbagliante. Per una volta queste vie non sono solitarie ma affollate da un corteo in festa; tuttavia, il verso si conclude con una nota malinconica perché il corteo attraversa un paesaggio che viene presentato simile a un'infanzia da orfano. È evidente lo slittamento da un ambiente esterno a una sensazione interiore ed emotiva.

Nella raccolta, salvo qualche raro riferimento a una città effettivamente esistente, si fa piuttosto ricorso all'immagine cittadina come ambiente esterno, o quanto meno periferico dell'io lirico del poeta. È addirittura impossibile ricondurre l'immagine cittadina a una città riconoscibile, per esempio a Gand; se ci spingiamo fino a ipotizzare che si tratti della città fiamminga è soltanto grazie alle parole dello stesso Maeterlinck citate in apertura di analisi.

All'interno della feconda opera di Maurice Maeterlinck ci pare interessante analizzare una poesia raccolta nelle *Quinze Chansons*. Tale raccolta consta di quindici poesie scritte in anni diversi. «Les trois sœurs ont voulu mourir» risale presumibilmente al 1892-1893 e sarebbe comparsa per la prima volta su «La Wallonie»²¹:

[...]

Les trois sœurs ont voulu mourir
S'en sont allées chercher la ville
Là trouvèrent au milieu d'un île.

«Ô ville donnez-nous notre mort
Voici nos trois couronnes d'or.»

Et la ville s'ouvrant à l'instant

²⁰ Ivi, pp. 144-145.

²¹ Ci rifacciamo alla datazione proposta da Hanse, *op. cit.*, p. 78.

Les couvrit de baisers ardents
Qui leur montrèrent le présent²².

La poesia è costituita da tre parti che riprendono lo schema di un racconto popolare: le tre sorelle in cerca della morte si recano dapprima nella foresta che mostra loro l'avvenire, poi nel mare che mostra loro il passato e infine in città che mostra loro il presente.

Interessante è la caratterizzazione della città posta in mezzo a un'isola. Tuttavia la città si apre per accogliere le fanciulle e coprirle di ardenti baci. Probabilmente questa accoglienza significa che la città è in grado di dare alle tre sorelle ciò che cercano.

3.2 Bruxelles

3.2.1 Camille Lemonnier

Dopo aver analizzato l'opera di Camille Lemonnier a proposito di ciò che ha scritto su Bruges, Anversa e Gand ritorniamo sulla sua monumentale opera, *La Belgique*, per descrivere la sua visione della capitale del Belgio, a cui dedica l'apertura dell'opera.

3.2.1.1 La Belgique - Bruxelles

Camille Lemonnier sceglie di raccontare il Belgio come se dovesse spiegare il suo paese ad uno straniero che vi si trovasse in un giorno di festa. Sceglie di iniziare dalla sua capitale colta nel pieno pullulare della sua vitalità gioviale, caratteristica dei popoli del nord Europa che, come abbiamo già avuto modo di vedere, si dividono tra la goliardia propria dello spirito legato al commercio e alle manifestazioni della tradizione, quali il carnevale, e il loro spirito fortemente mistico legato alla severità della religione. Ma se questo è l'espedito narrativo che caratterizza l'*incipit* assistiamo poi ad un'analisi approfondita e, oseremmo dire, naturalista prima della città di Bruxelles e poi dell'intero Paese.

Prima di affrontare gli altri aspetti è opportuno segnalare un caso particolare, ovvero il fatto che l'autore si soffermi sull'attenzione per l'igiene, indicativo anche del tempo in cui quest'opera è stata scritta, dilungandosi sull'abitudine degli abitanti di Bruxelles di fare un uso abbondante dell'acqua presente in città per tenere pulite le abitazioni e i marciapiedi.

²² Ivi, pp. 208-209.

Camille Lemonnier parte dal basso: ci presenta fin dall'inizio le abitudini della gente più umile; coloro che rendono viva e dinamica la capitale. Partendo dai cittadini, egli introduce il tema dell'organizzazione urbana che verrà ripreso in seguito in maniera più approfondita.

La grande anima di Bruxelles è il commercio: esso si trova per lo più nel centro della città. Sogno di ogni piccolo commerciante è quello di ritirarsi un giorno in una piccola casa indipendente con un piccolo giardino che guardi verso le verdi periferie che circondano la città. Infatti i confini della città si stanno espandendo e molti scelgono di abitare nei meno cari comuni vicini come Jette-Saint-Pierre, Uccle, Auderghem e la piana di Koekelberg²³. Anche l'abitudine della villeggiatura sta prendendo piede, non solo tra i ricchi, ma anche tra funzionari, industriali e bancari.

In questa prima presentazione della vita a Bruxelles non poteva assolutamente mancare l'attenzione che il popolo belga riserva all'arte. Secondo Lemonnier le caratteristiche stesse del Belgio favoriscono il fiorire di un'arte diversa da quella di altri paesi:

Ainsi s'est développé, au fond des esprits, le sens d'une beauté forte, un peu lourde et matérielle, de santé extérieure et de plénitude animale. Dans l'art traîne toujours ce songe d'une humanité surnourrie, si plantureusement exprimée par les Jordaens et les Rubens. [...] Il y a, en effet, de l'alchimie du peintre verrier dans cette peinture des Flandres, recuite au feu des pourpres et des ors qu'onctueusement froidit le silence harmonieux des pénombres.²⁴

L'interesse per l'arte si ritrova sia nell'abitante delle campagne che nell'abitante delle città; la presenza dell'arte, sebbene recepita in maniera diversa, è una costante della vita dell'uomo belga.

Lo studio dettagliato su Bruxelles continua con la descrizione del carattere più popolare della cultura belga, aspetto che travalica i confini della città: si parla infatti delle *ommenganks* e delle *kermesses*, elementi imprescindibili per avere un quadro generale della cultura belga.

Come se usasse un microscopio, Lemonnier alterna sguardi più generali ad attente analisi focalizzate sui dettagli. Nella terza sezione dedicata a Bruxelles si analizza in maniera

²³ Cfr. Camille Lemonnier, *La Belgique, op. cit.*, p. 10.

²⁴ Ivi, p. 13.

precisa e fortemente condizionata dalla poetica naturalista l'ambiente dei mendicanti e artisti di strada che vivono soprattutto nel quartiere dei Marolles. Lo sguardo è assolutamente asettico e spietato, l'ambiente condiziona la vita di queste persone, chiamate «*déchet social*»²⁵. Questo quartiere viene paragonato ad alcuni quartieri malfamati di Londra o di Manchester in cui bisogna addentrarsi soltanto accompagnati dalla polizia. Lemonnier tuttavia ammette che anche dei lavoratori onesti, attaccati al quartiere in cui sono nati, sono rimasti a vivere e a lavorare onestamente.

Un altro elemento che definiremmo più generale rispetto alla realtà specifica di Bruxelles è il teatro. Lemonnier non si esime dall'esprimere un giudizio sui suoi colleghi scrittori di teatro. Egli sostiene che l'elemento innovativo è rappresentato quasi unicamente dal teatro in lingua fiamminga perché a suo parere il teatro in lingua francese è troppo succube della cultura e della letteratura francese di Francia. Egli considera invece a parte due nomi illustri suoi contemporanei: «*Encore faudrait-il mettre nettement à part l'admirable effort qui, avec d'ardents et sensibles génies comme Maeterlinck et Verhaeren, substitua aux formes expérimentées un théâtre de rêve et de forces mystérieuses*»²⁶.

La quarta sezione dedicata a Bruxelles ci descrive il suo sviluppo storico: Camille Lemonnier passa in rassegna gli avvenimenti storici che hanno poi portato alla formazione dello stato belga indipendente. A questo punto c'è spazio per dedicare una parte dell'opera all'urbanistica della vecchia Bruxelles, in verità abbastanza diversa da quella contemporanea di Lemonnier. Infatti, oltre ad aver già abbattuto delle abitazioni e delle piccole vie per far posto a quello che oggi viene chiamato Mont des Arts, e aver anche spianato le strade per dare luce ai grandi viali che collegano le estremità Nord e Sud della città, Bruxelles aveva già dovuto assistere alla sparizione di un fiume che scorreva nel cuore della città. Lemonnier scrive:

La rivière serpentait à travers cette agglomération de petites maisons tassées, en bonne ouvrière qui prend sa part du travail générale et se multiplie pour être largement serviable : ses bras s'étendait partout, plongeaient au cœur de cette existence besogneuse, avec des amas de grosses écumes jaunâtres aux barrages, des remous de

²⁵ Ivi, p. 19.

²⁶ Ivi, p. 23.

vapeurs bouillantes le long des usines, des trainements lents de flaques huileuses sur tout son parcours²⁷.

La vita di Bruxelles dipendeva molto da questo fiume; tutta una serie di mulini si trovavano lungo i suoi argini e la produzione aumentava e diminuiva in relazione alle sue piene e alle sue secche. Ma in occasione delle sue inondazioni il fiume, oltre a distruggere le fragili abitazioni lungo gli argini, lasciava anche una situazione igienico-sanitaria disastrosa che provocava non pochi casi di epidemie. Ma scrive Lemonnier:

Et bien, malgré ses frasques, on aimait la Senne d'une affection tenace; il y eut d'énergiques protestations lorsque les ingénieurs se liguèrent contre elle : c'est qu'en la supprimant on abolissait du même coup une circulation considérable, un mouvement d'affaires incessant, des habitudes d'existence particulières et un des côtés les plus caractéristiques de la physionomie bruxelloise, celui-là par lequel s'éternisaient la vieille cité, les vieilles coutumes, les mœurs du bon temps, à un pas de cette place Saint-Géry réputée le berceau de l'antique Bruesella²⁸.

In seguito all'interramento del letto del fiume non solo è cambiata quindi la fisionomia urbana della città, ma anche la vita sociale e produttiva di Bruxelles: un esempio emblematico di come le città siano legate profondamente ai percorsi storici e sociali.

Tralasciamo in questa sede gli aspetti di analisi sociale messa in atto da Lemonnier in questa grande opera, soffermandoci invece sull'attenzione prestata ai luoghi identitari della città di Bruxelles. La descrizione della Place de l'Hôtel de Ville, più conosciuta anche oggi come Grande Place, si farà minuziosa nello spiegare precisamente i grandi edifici che la circondano e la vitalità che la contraddistinguevano. Ma Lemonnier si sofferma anche su quella zona vicino alla Grande Place caratterizzata da piccole stradine perpendicolari con casupole basse in cui si vende e si mangia ogni tipo di carne e si beve ogni tipo di birra. Questo luogo (caratterizzato oggi da negozietti di *souvenirs* alimentari, ristoranti e *pubs* dall'atmosfera *fin de siècle*) era chiamato «l'estomac de Bruxelles»²⁹. I locali in cui si beve la birra si chiamano «Estaminets» e hanno la particolarità di avere delle insegne con animali favolosi. Non si devono confondere, dice Lemonnier, con i *cafés* di classe con la tappezzeria

²⁷ Ivi, p. 38.

²⁸ Ivi, p. 39.

²⁹ Ivi, p. 44.

floreale alle pareti, perché gli *Estaminets* sono dei luoghi consacrati alla degustazione della birra, vero e proprio rito che accomuna tutti senza eccezione di classe sociale.

Quando Lemonnier passa alla descrizione più puntuale dei monumenti della città non può fare a meno di partire da un'affermazione critica: «...Bruxelles a beaucoup perdu de son originalité antérieure: à part quelques recoins échappés à la démolition et l'étonnant décor de la Grand'Place³⁰, elle ne possède plus les séductions qui la faisaient l'égale des autres vieilles villes pittoresques du pays³¹.» Questa affermazione viene poi spiegata da Lemonnier che lamenta il sopravvento di costruzioni moderne che snaturerebbero le antiche costruzioni della città, tra le quali cita come perla da scoprire l'Hôtel Aremberg:

cette grande demeure mélancolique sur laquelle plane le souvenir de d'Egmont, toute perdue au demi-silence du square où, dans l'animation pétrifiée d'un peuple de statuettes perpétuant les anciennes industries locales, s'érige le fraternel et funèbre groupe de ce même Lamoral d'Egmont et de Hornes incédant au supplice³².

Per Lemonnier Bruxelles è una città storica votata ai fasti del passato e che non deve perdere la sua identità. Dalla descrizione delle opere contenute nel museo d'arte moderna si ritorna alla Grande Place questa volta per concentrarsi su una minuziosa descrizione:

La Grand'Place, à elle seule, avec ses architectures surchargées de colonnes, de pilastres, de statues et de bas-reliefs, suffirait à compenser la pénurie des monuments historiques à Bruxelles. Rien de plus pittoresque et de plus amusant pour l'œil que cette succession de maisons dorées, festonnées, taillandées, de haut en bas encombrées comme des étagères³³...

Dopo questa introduzione Lemonnier passa in rassegna tutti gli edifici che la circondano e spiega ciò che rappresentano: per lo più si tratta di case delle corporazioni dei mestieri con la magnifica inserzione dell'Hôtel de Ville con la sua poderosa torre, e la Maison du Roi dall'agile architettura che riprende il lavoro di *dentelles* come se si potessero ricamare le pietre.

³⁰ Si eviterà di far notare l'anomalia della grafia in quanto la forma «Grand'Place» è ampiamente consacrata dall'uso.

³¹ C. Lemonnier, *op. cit.*, p. 53.

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p. 54.

Il viaggio per Bruxelles continua con la descrizione della sua vita religiosa e dei numerosi luoghi di culto della città, ma c'è spazio anche per la vitalità industriale che caratterizza soprattutto i quartieri operai come Anderlecht e Molenbeek-Saint-Jean, e per i grandi lavori che stanno interessando la città, come la riorganizzazione della Montagne de la Cour e la costruzione del Palazzo di Giustizia. Il senso stesso della città di Bruxelles è racchiuso nelle seguenti parole di Lemonnier:

Bruxelles se refuse à s'immobiliser dans la voie de ses transformations. Il représente un principe national ; il est le centre de l'immense mouvement des intelligences et des affaires. Si la vie halète et gronde aux zones industrielles, si le rauque aboi des sirènes, prolongé par devers les plaines de l'Escaut, signale l'arrivée des transatlantiques en marche vers le port anversois, c'est ici qui retentit la pulsation de tout organisme en travail. Les grandes villes furieuses ouvrent là-bas les métaux, labourent les entrailles terrestres, font ronfler les machines ; mais Bruxelles est la colonnade symétrique et pavoisée, dressée comme un décor sur leurs horizons embrasés³⁴.

Tutto ciò si traduce in una costante volontà di rinnovamento. Scrive ancora Lemonnier : «A l'étroit dans un décor qui correspondait à sa destination dans le passé, la capital aspire à étendre ses voiries, à varier leurs symétries, à les assortir à des précieuses architectures³⁵.»

L'attenzione di Lemonnier si sposta poi verso la campagna. In sintesi, l'ipotetico straniero che si fosse fermato a Bruxelles, e avesse seguito attraverso gli occhi dello scrittore la città, non sarebbe rimasto all'oscuro di nessun aspetto sociale e urbanistico.

3. 2. 2 Georges Eekhoud

Dopo aver mostrato l'anima della città di Anversa grazie a un romanzo come *La Nouvelle Carthage*³⁶, Georges Eekhoud riporta in vita il personaggio principale del romanzo del 1893 e, a distanza di undici anni, scrive un romanzo ambientato almeno in parte a Bruxelles.

³⁴ Ivi, p. 68.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cfr. supra, p. 218.

3.2.2.1 *Voyous de velours ou l'autre vue*

Queste le parole di Paul Aron nella sua «lecture» del romanzo di Eekhoud nell'edizione Labor:

Les personnages des *Voyous* sont repris du grand roman naturaliste qu'Eekhoud consacre dès 1888 à sa ville natale, et qu'il remaniera à plusieurs reprises. A la fin de *La Nouvelle Carthage*, Laurent Paridael s'enfonçait dans l'incendie de la cartoucherie, entraînant avec lui le financier Bédard pour offrir en holocauste, au nom de sa cousine Régina, des émigrants noyés et des ouvriers de l'usine. [...] Dix ans plus tard, Eekhoud ressuscite son héros³⁷.

Il romanzo si costituisce come la prosecuzione della *Nouvelle Carthage*. L'aver riportato in vita Laurent Paridael conferisce una certa ciclicità all'opera di Eekhoud, non a caso *La Nouvelle Carthage* si apriva con i funerali del padre di Laurent e questo romanzo, significativamente intitolato *L'autre vue*, si chiuderà con la morte, questa volta definitiva, dell'eroe di Eekhoud. Un ciclo si deve compiere per portare a compimento lo scopo della vita di Laurent.

Egli continua a nutrire una sincera affezione nei confronti degli ultimi e in questo romanzo sceglie di condividere con loro ogni istante della sua vita. Se ne *La Nouvelle Carthage* egli è ancora a metà strada fra il mondo borghese che lo rinnega, ma di cui vorrebbe far parte, e il mondo dei reietti e degli esclusi, con *Les voyous de velours ou l'autre vue*³⁸ egli sa da che parte stare.

Il romanzo è presentato sotto forma di un diario che un deputato, vecchio amico di Laurent, ritrova e decide di leggere all'assemblea perché si possa capire meglio l'animo dell'ormai defunto Paridael. La parte più interessante del romanzo è quindi scritta con una focalizzazione interna che entra in maniera più decisa nella psicologia del protagonista.

Il romanzo è in parte ambientato a Bruxelles: la città fa da sfondo alle scorriere dei giovani «voyous» e si offre come terreno di scontro per le bande che ne popolano i diversi quartieri: «Mais ce fut à Bruxelles qu'il finit par vadrouiller de préférence. Il y trouvait,

³⁷ Paul Aron, *Lecture*, in Georges Eekhoud, *Voyous de velours ou L'autre vue (L'autre Vue*, Mercure de France, Paris 1904), Labor, Bruxelles 1991.

³⁸ Il doppio titolo appare per la prima volta nel 1926 nell'edizione per la Renaissance du Livre, Bruxelles.

comme en le verra, une racaille plus accueillante et moins farouche que les rôdeurs du port natal³⁹.»

Anche se Anversa resta nel cuore di Paridael, egli si trova costretto a dover scegliere un altro luogo per vivere e così la scelta ricade su Bruxelles dove ha modo di frequentare ed essere accolto dalla «racaille», verso la quale sente un'irrefrenabile attrazione che in questo romanzo assumerà anche i contorni di un'attrazione sensuale⁴⁰.

La prima veduta di Bruxelles tuttavia non ci giunge direttamente dalla strada ma è filtrata dall'arte:

Cependant, arrivés tout au bout de l'enfilade, dans un dernier salon après lequel il faut retourner sur ses pas, l'exubérance de mes garnements tomba tout à coup, à la vue de la splendide perspective qu'un intelligent architecte a ménagée à travers de larges verrières sur les bas-fonds du vieux Bruxelles. C'était leur ville, leur quartier, cela ! Ces briques et ces cheminées leur parlaient autrement que la toile peinte. Le nez collé à la vitre qu'ils embuaient de leur haleine alliacée et qu'ils frottaient ensuite du revers de leur manche trouée au coude, la turbulente ribambelle s'éternisa, fascinée par cet à-vol-d'oiseau de bicoques à toits rouges dans l'enchevêtrement et la débandade desquelles ils essayaient de s'orienter et de démêler approximativement la lucarne du galetas paternel. Quelque miséreux qu'ils me semblassent, au moins tout ces pierrots-là se savaient quelques tuiles de la cité excentrique sous lesquelles ils pourraient se blottir la nuit prochaine⁴¹.

È in un museo che Laurent osserva attentamente le vie che imparerà a conoscere grazie ai suoi futuri amici. I bassifondi della vecchia Bruxelles appartengono loro, quei quartieri sono i loro quartieri. L'immobilità dell'opera d'arte si imprime nella mente di Laurent e produce una riflessione che lo porta all'invidia verso quei miserabili che possono affidarsi

³⁹ Georges Eekhoud, *Voyous de velours ou L'autre vue*, op. cit., p. 32.

⁴⁰ Hubert Juin indica come fondamentale per lo sviluppo del personaggio di Laurent in una direzione più autobiografica la pubblicazione di *Escal Vigor* avvenuta nel 1899. Per questo motivo Eekhoud non imbriglia più il suo personaggio ma lo lascia più libero di agire. Cfr. Hubert Juin, *Une lecture de «L'Autre vue» de Georges Eekhoud*, in *Regards sur les lettres françaises de Belgique*, op. cit., p. 84. Cfr. anche Miranda Lucien, *Georges Eekhoud, du régionalisme à la question homosexuelle*, in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000*, op. cit., pp. 161-169.

⁴¹ Georges Eekhoud, *Voyous de velours ou L'autre vue*, op. cit., p. 40.

completamente alla loro città, dalla quale contano di ricevere un riparo e un ricovero sicuro per la notte.

Il quadro offre a Laurent la certezza che la città lo accoglierà fraternamente. Bruxelles appare come una madre accogliente. In questa prima manifestazione urbana non vi è alcun elemento di contraddizione, come invece era stato per la città di Anversa.

Dall'osservazione della rappresentazione pittorica si passa poi all'osservazione della città senza alcun filtro:

Il m'arrivait, il y a quinze jours, de contempler le panorama dont on jouit de ce plateau que domine le palais de justice de Bruxelles surplombant de sa masse la grouilleuse ville basse, la cité par excellence de notre *cattiva gente*. Accoudé à la balustrade, j'embrassais l'immensité de la perspective suburbaine. Par delà le fouillis de ruelles et de culs-de-sac, je goûtai cet horizon houleux fouetté par un vent sadique, qui faisait fuir les nuées sanguinolentes comme la panique échevelée des ribaudes et des colporteuses devant la meute des argousins. [...] Sous l'impression de cette synesthésie, je dévalai la rampe à lacets aboutissant à un carrefour formé par les rues de l'Épée, des Minimes et Notre-Dame-de-Grâce. Arrivée au bas, je tombai sur un groupe d'une demi-douzaine de gueux renforcés, au cachet local et loqueteux, des voyous de grand style enfin. Ils portaient leur vêtire dérisoire avec ce dégingandement [*sic*] et ce débraillé qui leur siéent si bien et dont je raffole⁴².

Da un punto di osservazione privilegiato come la terrazza di palazzo di giustizia, Laurent conquista con il suo sguardo tutta la città bassa: il quartiere dei Marolles, «cité par excellence de notre *cattiva gente*». Se all'inizio si accontenta di possedere quella zona della città con lo sguardo, ad un certo punto, preso dal paesaggio e frustato dal vento, decide di scendere in quel dedalo di viuzze per andare incontro ai suoi amati «voyous».

Spostatosi in un'altra zona della città, a nord-est, Laurent descrive un piccolo ruscello:

En contrebas des coteaux et des futaies du château royale s'étale une banlieue excentrique où les parents du petit Palul occupent une mesure qu'on dirait faite, ainsi que toutes les autres, de gravats hourdis à la diable. Le talus sur lequel se dresse cette bicoque trempe son pied dans un rivelet boueux, digne cours d'eau de cette vallée sardonique.

⁴² Ivi, pp. 42-43.

Ce n'est point sous les traits d'une naïade que je me représente ce ruisseau, mais bien sous la figure d'un Manneken-Pis sculpté par Jérôme, les plus païen des deux Duquesnoy. Le Maelbeek, mieux vaudrait dire le Malbec, le mal embouché, participe en effet de l'humeur sournoise et dévastatrice de nos gavroches. Sous ses dehors malingres et stagnants, il n'est pas de tour qu'il ne joue aux riverains. Il fait le désespoir des ingénieurs. Pour ma part je l'ai surpris maintes fois au crépuscule, barbotant dans le fumet de sa vase ou, accroupi sous l'arche minuscule d'une petit pont, en train de ruminer quelque gredinerie. Sans parler des miasmes qu'il dégage, ce filet de fange vous a des crues subites qui le font sortir de son lit, submerger les prairies, cambrioler les caves et ruiner les provisions. Après avoir beaucoup crié et vociféré contre lui, les inondés, ses victimes, finissent par rire de ses frasques. Le gamin les désarme. N'est-il pas des leurs ? Mais les autorités ne badinent pas. Pour corriger le polisson les édiles ne trouvent rien de mieux que de lui infliger le même traitement qu'à sa grande sœur la Senne : on l'emmurera tout vif comme un vulgaire égout. L'enfant se laisse faire, non sans pleurnicher et pester en sourdine, mais il tient sa vengeance. Aux premières guilées, il s'arc-boute, fait le gros dos, joue si bien de la croupe et des épaules, qu'il finit par démolir son *in-pace* et par renverser des maisons⁴³.

La personificazione del ruscello inizia con l'avvicinamento all'immagine di una delle icone di Bruxelles: la statua del Manneken-Pis. Il ruscello viene descritto come turbolento e incostante così come i ragazzi che abitano il quartiere. Eekhoud descrive un elemento naturale problematico per la città di Bruxelles a cui gli ingegneri non sanno trovare un rimedio e si paventa la stessa soluzione attuata per la Senne, fiume che scorreva fin nel cuore di Bruxelles e che è stato poi interrato per eliminare i problemi legati alle inondazioni e alle pestilenze.

L'ultima parte del passaggio citato ci offre l'immagine di un ruscello diventato un bambino viziato ma mansueto che non lascerà passare tanto tempo prima di vendicarsi, inarcherà la schiena e inonderà le case. È molto interessante il procedimento di personificazione del ruscello che passa attraverso un'immagine emblematica di Bruxelles come lo è la statua del Manneken-Pis.

Dal ruscello Maelbeek si passa poi al quartiere Cadol⁴⁴:

⁴³ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁴ Dovrebbe corrispondere a quella che oggi è la piana di Koekelberg.

Le Cadol, le faubourg excentrique d'où sortit Campernouillie, est aussi le berceau de Toulamain. Pour l'amour de ses fringants aborigènes je raffole de cette banlieue bruxelloise, dérision de la campagne et parodie de la grande ville où les fumiers rustiques luttent contre les miasmes urbains, où l'herbe et les arbres sont brûlés par les chimies industrielles, mais où fleurissent de si croustillantes plantes humaines⁴⁵ !

La descrizione del quartiere mette in rilievo il tema che Eekhoud aveva già trattato ne *La Nouvelle Carthage* rispetto alla città di Anversa: la problematica delimitazione tra città e campagna nella periferia cittadina. Qui la «banlieue bruxelloise» viene definita «dérision de la campagne et parodie de la grande ville». Gli alberi sono bruciati dai fumi delle industrie chimiche ma come compenso della natura gli uomini che nascono in questi territori sono animati da una forza imponente.

Non è soltanto l'idea di *banlieue* ad essere problematizzata, lo è anche quella legata al concetto di centro:

Ils ont beau gîter comme Tournalmain, Cassisme et Campernouille, dans le fond des faubourgs, mes voyous tendent à se relancer les uns les autres dans ces cloaques de la Marollie où règne leur chef. C'est là leur véritable centre⁴⁶.

Il quartiere dei Marolles costituisce un vero e proprio centro per le persone dei bassifondi. L'idea di centro non coincide dunque con quella normalmente considerata tale che ritroviamo, per esempio, fra le pagine di Lemonnier. Il rapporto tra centro e periferia viene dunque concepito in funzione delle classi sociali e tradizionalmente sono le classi borghesi che decretano la conformazione geografica delle città.

All'interno della guerra tra i poveri i diversi quartieri di Bruxelles sono spesso in contrasto:

Après des hostilités légendaires, on croyait du moins la paix assurée entre deux des faubourgs ennemis : Molenbeek et la rue Haute s'étaient réconciliés. Flupi Kassul et Tich Bugutte vivaient en frères, régissant chacun sur leur territoire respectif,

⁴⁵ Ivi, p. 59.

⁴⁶ Ivi, p. 63.

entretenant des relations de bon voisinage et prêts à se prêter secours contre les malintentionnés des autres paroisses à gueux.

Or, l'autre lundi de la kermesse de Molenbeek, après avoir erré comme d'habitude en bande et de bastringue en bastringue, nous avons fini par échouer au *Mouton bleu*, chez César Bolpap⁴⁷.

Le leggi della strada determinano anche dei nuovi confini che riguardano i quartieri in cui si divide la città. Il quartiere di Molenbeek e quello dei Marolles vivono una decennale rivalità che si mantiene tranquilla grazie a una tregua molto fragile: «Molenbeek contre les Marolles. Au lieu d'un duel, nous aurons la guerre⁴⁸.» Basta una banale lite a causa di una donna per precipitare gli eventi: il capo banda dei Marolles decide di sposare la fidanzata di uno dei ribaldi di Molenbeek e questa scelta decreterà la sua fine. Egli verrà ucciso nel cuore del suo regno:

Blonte-Mie vivra de ses rentes à Bruges !... [...] Les Marolles répandent tellement de larmes que, depuis la triste nouvelle, elles se croient obligées de boire et de reboire pour se remettre de l'humidité dans le corps. Que sera-ce le jour des funérailles !⁴⁹...

Il quartiere prende letteralmente corpo per poter piangere le sue vittime. L'alcool che scorre a fiumi tra le classi più povere della città sarebbe il liquido necessario a compensare le lacrime versate troppo spesso. Il quartiere e i suoi abitanti sono indissolubilmente uniti in una figura metonimica che supera il concetto di allegoria. Non solo il quartiere si fa persona per piangere le sue morti, ma assorbe l'alcool dei suoi abitanti per reidratarsi dalla disidratazione provocata dall'aver troppo pianto.

Dopo questo tragico evento Laurent sceglie di aiutare i suoi amati reietti fin dalla loro più giovane età e fa domanda per entrare come sorvegliante nella casa correttiva di Poudelbaurge nella Campine. L'orizzonte urbano viene dunque abbandonato ma il romanzo offre ancora un'ultima visione unitaria della città di Anversa e di Bruxelles: «C'est Anvers et Bruxelles, surtout Bruxelles, qui fournissent le plus de pensionnaires à Poulderbauge⁵⁰.» Le

⁴⁷ Ivi, p. 75.

⁴⁸ Ivi, p. 79.

⁴⁹ Ivi, pp. 94-95.

⁵⁰ Ivi, p. 128.

due città sono accomunate dalla loro propensione a far nascere al loro interno dei futuri malviventi. Di certo un così infausto primato è da ricondursi ai problemi che in parte sono emersi nei romanzi di Eekhoud: città che esplodono nella loro estensione, inglobano le campagne e ne causano allo stesso tempo lo spopolamento, attirando a sé gli abitanti con il miraggio di una nuova vita che finisce nel degrado di un lavoro alienante in una fabbrica.

3.2.2.2 *Le terroir incarné*

Le Terroir incarné è un romanzo pubblicato da Georges Eekhoud nel 1922. La scelta di analizzare un'opera così tarda rispetto al nostro *corpus* di riferimento è stata dettata dallo spirito di omogeneità e coerenza che quest'opera presenta rispetto agli altri due romanzi qui analizzati dello scrittore di Anversa. *Le Terroir incarné* rappresenta una sorta di cartina di tornasole della concezione di Eekhoud sulla città. Il romanzo è ambientato nella Campine, la campagna fiamminga. L'intreccio non presenta particolari snodi narrativi, gli avvenimenti raccontati non sono al centro del nostro interesse, lo è invece l'idea di fondo che il romanzo lascia trasparire: il personaggio principale, il pittore Marbol, già incontrato ne *La Nouvelle Carthage* e in *Voyous de velours ou L'autre vue*, è alla fine della sua carriera. Ormai vecchio, trascorre buona parte del suo tempo lontano da Bruxelles, in un villaggio della campagna fiamminga. Qui incontra un giovane ragazzo che sembra incarnare perfettamente agli occhi del pittore la terra di Fiandra. Egli si propone di farne il ritratto e stabilisce con il ragazzo un rapporto di fiducia che comprende però anche una vera e propria dedizione amorosa.

Marbol fa di tutto per preservare questo ragazzo dalla contaminazione cittadina, più che mai avvertita se si paragona l'ambiente urbano con la genuinità della campagna:

Je m'oublie alors jusqu'à me gausser intérieurement de sa résignation, et il m'arrivera même de lui vanter la ville aux dépens de ses sablonnières, de lui prôner la capitale au moment même où je me réjouis, grâce à sa saine et sainte présence, de m'en trouver si loin. Je pique sa curiosité, son ambition, j'éveille en lui l'esprit de lucre et la vanité, quitte à me faire ensuite de sanglants reproches et à me trouver bien méprisable⁵¹.

⁵¹ Georges Eekhoud, *Le Terroir incarné* (1922), Edition de la Renaissance d'Occident, Bruxelles 1923, p.45.

Il pittore, mosso dalla voglia di avvicinare il giovane a sé anche nei momenti della sua permanenza in città, si rimprovera duramente di parlargli dell'ambiente urbano, suscitando in lui l'interesse per questo mondo sconosciuto che agisce sulle menti semplici come uno specchio per allodole.

La città fa leva sulla curiosità, sull'ambizione, sullo spirito di lucro e sulla vanità per attirare a sé nuovi abitanti. Essa agisce sugli animi e ne provoca il cambiamento. È il caso, per esempio, di una giovane ragazza del villaggio:

En ces dernières années elle fit la saison comme chambrière dans un hôtel d'Oostmalle où, au service des freluquets et des belles mesdames, elle prit le goût de la toilette, du parler, des façons et des idées de la ville. [...] affecte de dédaigner les paysans, vantant la vie libre et ne parlant que d'aller habiter Anvers et même Bruxelles⁵².

La ragazza che ha fatto l'esperienza della vita cittadina porta le sue idee «de la ville» ai suoi compaesani: non si riconosce più in loro e vuole anzi vantarsi della sua nuova vita e suscita in loro un sentimento di invidia presentandosi come libera e desiderosa di trasferirsi in città, come segno di emancipazione assoluta. Così come in *Voyous de velours ou L'autre vue*, Eekhoud unisce Anversa e Bruxelles per creare una sola immagine di città con tutte le connotazioni che ne conseguono.

Gli esempi negativi continuano e presentano una città sempre più corrottrice che si insinua fin nel profondo dell'anima:

Le cas d'Emma Palingstraks avait été bien autrement inquiétant en ce sens qu'il indiquait l'emprise des mœurs et d caractère de la ville sur la femme, c'est-à-dire sur le cœur même de la population, sur ce que celui-ci a de plus intime, de plus profond, de plus pudique. Le beauté, la grâce, la séduction menaçaient donc de passer à l'ennemi? Emma n'avait-elle pas été sur le point de répudier les rudes et frustes prétendants de sa paroisse, pour se tourner vers les galants urbains, parleurs insidieux, à la fois flatteurs et méprisants, vicieux et ravalant tout amour à l'épate et à la débauche⁵³!

⁵² Ivi, p. 74.

⁵³ Ivi, p. 112.

La città e la campagna vengono presentate come due fronti in guerra e la contrapposizione tra il Bene e il Male è netta. La città si insinua nel cuore della donna e non lascia scampo. La sua bellezza, la sua grazia e la sua seduzione diventano armi del nemico così che la donna apprenderà l'arte del corteggiamento e apprezzerà gli animi torbidi che nascondono vizi e cattiveria. Eekhoud non lascia spazio per le eccezioni, la sua visione della città è assolutamente negativa e distruttiva.

S'il est, tel que tu te l'imagines, l'aboutissement, le résumé, la fleur de toute une race, tu commettrais un sacrilège en le transplantant dans la cité banale et vandale où il ne tarderait pas à s'étioler et à dépérir.

J'en conviens. Aussi ne le ferai-je même pas venir pour un seul jour à Bruxelles.

[...]

La ville t'entraînera à mépriser les femmes tout en les adulant et même en vivant de leur prostitution et pour peu qu'elles valaient mieux que le commun des rouleuses, à les séduire et à les perdre ce bourgeois abuse de ta sœur, de la pauvre morte qui te ressemblait ⁵⁴...

La risoluzione di Marbol sembra essere decisa: egli non farà nulla che possa causare la morte di un così bel fiore di Fiandra. Il tentativo di portare via il ragazzo dalla sua Campine sarebbe un sacrilegio.

La città non corrompe soltanto il cuore delle donne, essa agisce anche sugli uomini decretando la fine di ogni forma di rispetto per la donna che diviene soltanto un oggetto del desiderio sessuale soddisfatto attraverso il ricorso alla prostituzione.

Se fin qui la città e la campagna non possono trovare una sintesi comune, è lo scoppiare della guerra che annienterà ogni contrapposizione e ridurrà tutti sotto lo stesso destino: «Je me promenais dans les rues menacées par le progrès autant que les villages de la Campine⁵⁵». La sintesi tra ambiente cittadino e spazio naturale è compiuta, anche se in maniera tragica, dall'avvento della guerra, la prima guerra totale che è in grado di corrompere e mettere a repentaglio la vita di paesani e cittadini insieme.

⁵⁴ Ivi, pp. 156-157.

⁵⁵ Ivi, p. 181.

Bruxelles, pur essendo la capitale del Belgio, non è mai stata al centro dell'attenzione letteraria. Il suo *status* di città fiamminga al di fuori del territorio geografico delle Fiandre costituisce a nostro parere un valido motivo per l'inserimento nella nostra analisi. Sentiamo che il nostro ragionamento è supportato dall'opera di Georges Eekhoud che avvicina molto Bruxelles ad Anversa e ne racconta i problemi simili alla sua città d'origine.

Lo sguardo di Eekhoud su Bruxelles è meno approfondito rispetto a quello che ha adottato ne *La Nouvelle Carthage*, ma è comunque in grado di offrire un'adeguata analisi rispetto ai diversi quartieri che compongono la città e alla loro diversa anima, differenze che sono rimaste nette anche con il passare degli anni mentre Bruxelles diveniva una grande capitale europea.

3.3 Louvain

3.3. 1 Camille Lemonnier

La città di Lovanio, in francese Louvain, di certo marginale in letteratura, non è stata però dimenticata da Camille Lemonnier che ne dà una visione completa ed esaustiva allo stesso modo di città più importanti come quelle finora analizzate, Bruges, Anversa, Gand e Bruxelles.

Occorre dire che la città assumerà più tardi un ruolo più importante nell'ambito belga perché la cacciata degli studenti francofoni della sua università segnerà un punto di non ritorno per la costituzione dello stato federale e dello sviluppo della questione fiamminga.

3.3.1.1. *La Belgique* - Louvain

La descrizione di Louvain è una descrizione dai toni pacati all'insegna del silenzio e del raccoglimento. L'occhio del narratore sfilava leggero e veloce per le vie della città. Da subito viene messo in rilievo il suo aspetto di città studentesca e di città fortemente religiosa. Scrive Lemonnier: «Vous êtes, en effet, dans la cité catholique où règne «l'Alma Mater»⁵⁶.» Lo spirito cattolico è rafforzato dalla presenza di numerosi seminari in cui si «reclutano i

⁵⁶ Camille Lemonnier, *La Belgique*, op. cit., p. 107.

difensori del Dogma»⁵⁷. Lemonnier utilizza qui un'immagine che potremmo definire dantesca: «c'est le giron évangélique où se forme l'âme des prêtres futurs»⁵⁸.

La descrizione dell'Hôtel de Ville sottolinea ancora una volta il silenzio che avvolge questa città. Lemonnier consiglia innanzitutto di vedere questo imponente edificio nell'oscurità della notte; questo permette di godere appieno di tutti i simboli che la sapiente arte con cui è stato costruito gli ha conferito. Niente è soltanto ciò che appare: l'edificio viene descritto come «une arborescence colossale, accrochée au sol par de puissantes racines et se ramifiant en végétations touffues dans l'espace»⁵⁹. Ritroviamo uno degli elementi che caratterizzano l'arte del periodo nel quale vive Lemonnier, l'*Art Nouveau*, espressione artistica che pretendeva di riportare gli elementi arborei e floreali all'interno dell'architettura. Qui evidentemente si fa riferimento a un edificio antico, ma la sapienza nella lavorazione della pietra ha sortito lo stesso effetto.

Proprio di fronte alla leggerezza arborea dell'Hôtel de Ville, si staglia l'edificio religioso chiamato la *Collegiale*, caratterizzato invece da una pietra pesante che dà un senso di forte radicamento al suolo. Le due anime della città sono presenti una di fronte all'altra: alla leggerezza dell'Hôtel de Ville, simbolo di lotte per i diritti e di fiere rivendicazioni popolari, si specchia la pesantezza del dogma religioso con tutta la sua invariabilità.

Un breve *excursus* storico ci informa del passato florido di Louvain come città produttrice di tessuti al pari di Bruges e di Ypres. Tuttavia una serie di rivendicazioni conclusesi nella repressione hanno fatto in modo di portare la produzione altrove e così al posto della «halle aux draps» ormai abbandonata si insedia l'università. Scrive Lemonnier: «Ainsi l'esprit s'est substitué à la matière, dans la fournaise éteinte; le cadavre s'est galvanisé au souffle de la théologie»⁶⁰. La cura dello spirito è l'aspetto centrale della città. Camille Lemonnier si sofferma sulle tante chiese della città e sull'ammirazione delle opere d'arte in esse contenute attraverso un ampio ricorso all'*ekfrasis*.

Tutta la narrazione è accompagnata dallo stesso ritmo lento che contraddistingue la città; siamo ormai lontani dal clamore della gioviolate folla di Bruxelles. Tuttavia, con la stessa tecnica usata per la descrizione della capitale, anche per Louvain lo sguardo si allarga verso la periferia in cui si trova il beghinaggio e continua poi verso la campagna.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ivi*, p. 108.

3.3. 2 Maurice Maeterlinck

L'immensa produzione teatrale di Maeterlinck non è stata oggetto della nostra analisi perché le sue *pièces* si svolgono in luoghi mitici, simbolici e medievali⁶¹ in cui lo spazio esterno è occupato da selve remote o da castelli avvolti dalla nebbia⁶². Quando anche si intuisce un ambiente cittadino – è il caso de *L'intruse* – esso non è mai ben definito e non rappresenta nient'altro che un mero fondale.

A tutto ciò che abbiamo appena asserito costituisce un'eccezione un dramma, se vogliamo di minore importanza nell'economia dell'opera maeterlinckiana, *Sœur Béatrice*.

3.3.2.1 *Sœur Béatrice*⁶³

Nella *pièce* i riferimenti a una realtà urbana sono alquanto esigui ma nella didascalia leggiamo: «La scène se passe au XIV^e siècle dans un couvent des environs de Louvain».

Le coordinate spazio-temporali sono ben definite. Ci troviamo in un convento nei dintorni di Louvain. La città, così come si può constatare anche dalla descrizione compiuta da Camille Lemonnier, è fortemente caratterizzata da una fervente fede. Probabilmente è attraverso questa caratteristica che si può giustificare la scelta di Maeterlinck di collocare proprio nei dintorni di Louvain questa vicenda.

Il dramma racconta di una giovane suora fervida credente, ma presa dall'amore passionale nei confronti di un giovane uomo che la vuole portare via dal convento. Tutto accade di fronte alla statua della Vergine Maria a cui la giovane monaca deve prestare la sua sorveglianza notturna. Nella notte in cui la giovane suora decide di abbandonare il convento per seguire il suo uomo la statua della Vergine prende vita, abbandona il suo piedistallo e, prese le sembianze di Sœur Béatrice, conduce la vita monastica al posto della suora fuggita. Le altre monache, sgomentate per l'assenza della statua, assistono ai miracoli e al grande stato

⁶¹ Facciamo uso di questo aggettivo in accordo con Anna Soncini che parla di Maeterlinck come esempio di «médiévalisation de la littérature belge». Cfr. Anna Soncini, *La « Médiévalisation » de la littérature belge de langue française, un archétype flamand*, «Cahiers de recherches médiévales» [En ligne], 11/2004, mis en ligne le 10 octobre 2007, consulté le 01 avril 2012. URL: <http://crm.revues.org/1813>, p. 4.

⁶² Facciamo riferimento a titolo meramente esemplificativo a *Les aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *La Princesse Maleine*, ecc.

⁶³ Maurice Maeterlinck, *Sœur Béatrice* (1901), in *Théâtre*, III, Présentation de Martine de Rougemont, Slatkine, Paris-Genève 1979.

di grazia della loro sorella, considerata ormai come una beata. La vicenda lascia trascorrere degli anni senza che nulla cambi, ma all'improvviso la vera sorella Béatrice, invecchiata e consumata da un amore che non si è rivelato tale decide, seppur con grande vergogna, di fare ritorno in convento. Ella è molto malata e chiede soltanto di poter morire nel luogo che potrà ridarle la grazia di Dio. Il miracolo si ricompie: al suo ritorno in convento la Vergine Maria ritorna al suo posto sul piedistallo e le monache la mattina dopo ritrovano la statua al suo posto e la loro sorella malata e terribilmente invecchiata.

Nell'atto III, quando Sœur Béatrice decide di tornare dalle consorelle è presa dallo sconforto nel sapere che la città ha senz'altro fatto giungere voce dello scandalo che l'ha coinvolta fino al convento: «Elles savent sans doute ; et là-bas, dans la ville, le scandale de ma vie fut si grand qu'elles auront appris⁶⁴...» La città, dunque, è vista in maniera assolutamente negativa: la fede che la contraddistingue non pone freno allo scandalo che riguarda coloro che se ne allontanano. In questo caso la città di Lovanio tende ad assomigliare alla città di Bruges descritta da Georges Rodenbach: la città con gli specchietti alle finestre per controllare meglio tutti coloro che passano per le sue strade. È dunque interessante notare che se Bruxelles viene accostata alla città di Anversa con i suoi vizi e i suoi peccati, qui Louvain viene assimilata alla città di Bruges proprio in virtù della sua fede bigotta e del suo indagare pruriginoso.

3.4 Furnes

3.4.1 Camille Lemonnier

Nella vastissima produzione di Camille Lemonnier un romanzo ha attirato la nostra attenzione perché ambientato nella piccola cittadina di Furnes. Camille Lemonnier, sempre attento alla vita campestre come a quella urbana, in questo romanzo delinea una vicenda peculiare in una cittadina dai forti connotati campestri.

⁶⁴ Ivi, p. 207.

3.4.1.1 *Le Petit homme de Dieu*⁶⁵

Il romanzo scritto da Camille Lemonnier nel 1903 è interamente ambientato e dedicato alla cittadina di Furnes, celebre per la processione che ogni anno per Pasqua attraversa le sue strade e ripropone i fatti della passione di Cristo.

Il romanzo racconta le vicende di un personaggio alquanto timido e impacciato che però prende molto sul serio il ruolo che gli è stato affidato per la rappresentazione della passione: quello del Cristo trionfante che entra a Gerusalemme.

Tutti gli abitanti della cittadina fiamminga hanno un ruolo nell'evento che determina la vita stessa della città: «La plupart des honnêtes gens de la ville avaient ainsi un emploi dans la Procession⁶⁶.»

In genere le persone scelte per la rappresentazione hanno soltanto delle caratteristiche fisiche in comune con i personaggi che si chiede loro di rappresentare. Si assiste così a personaggi del Nuovo Testamento interpretati da ubriacconi o debosciati di diverso tipo; eccezione fatta per il personaggio di Ivo protagonista del romanzo. Egli prende così sul serio il suo ruolo che all'interpretazione di Gesù Cristo si prepara durante tutto l'anno attraverso una vita casta e penitente. Anche l'amore che Ivo prova per una non più giovane donna è subordinato all'interpretazione dei loro personaggi; infatti, la bella Cordula interpreta il ruolo di Maria Maddalena: «Après tout, tant d'autres auraient été fiers de l'amitié d'une belle fille comme cette Cordula, la propre fille de ces grands fermiers des dunes, les Ryckboer, qui un jour étaient venus vivre à la ville⁶⁷.»

Agli eventi che caratterizzano il romanzo e che decreteranno una sempre maggior esclusione di Ivo dalla comunità si aggiungono le atmosfere create dalla cittadina di Furnes: «Dehors une pluie salée, fine comme le sable des dunes, toujours bruinaut. C'était à Furnes, près de la mer⁶⁸.» Si può leggere ancora:

Sainte-Walburge, avec ses arcs-boutants comme des ponts, avec ses amas de saints et de martyrs comme au paradis, avec son tronçon de tour comme un corps décapité et ses ogives pareilles à des mitres d'évêques, de tout son poids de siècles surplombait la petite maison au bord de son petit trottoir, dans la petite rue, où le

⁶⁵ Camille Lemonnier, *Le Petit homme de Dieu*, Ollendorff, Paris 1903.

⁶⁶ Ivi, p. 15.

⁶⁷ Ivi, p. 5.

⁶⁸ Ivi, p. 9.

matin et le soir, il passe des enfants qui vont à l'école et des religieuses en cape blanche qui vont aux offices⁶⁹.

Gli elementi naturali, in genere lontani dalla città, vengono qui presi in considerazione per definire lo spazio della città stessa. Il mare rappresenta l'elemento di fuga dallo spazio urbano, le dune che caratterizzano la costa che unisce Furnes al territorio francese sono spesso meta del peregrinare di Ivo.

Il centro della cittadina è invece rappresentato dalla chiesa di Saint-Walburge, la cui imponenza fa da contrasto alle dimensioni di ciò che le sta intorno: si fa riferimento infatti a uno spazio urbano stretto come quello delle viuzze ai piedi della chiesa e alla piccola taglia delle casupole che si appoggiano ad essa. Fra queste vi sono il negozietto e l'abitazione di Ivo: «La nuit tombait vite : à quatre heures on n'y voyait plus dans la boutique. C'était pis encore dans la petite pièce qui donnait sur la cour. L'ombre immense de Sainte-Walburge l'envahissait bien avant qu'il fit noir dans la rue⁷⁰.»

A sostegno della nostra tesi sulla commistione dell'ambiente urbano con l'ambiente naturale leggiamo l'*incipit* del capitolo IV:

C'est matin de dimanche en Flandre. Un vent clair et léger vient de par delà la mer et souffle dans les hauts peupliers de la route. Les petites maisons de pêcheurs, lavées de lait de chaux sous leurs toits rouges, ont de beaux nuages d'argent dans leurs vitres. Chacun, après la semaine de pêche, a étendue ses filets en travers du champ ; leurs mailles brunes font une ombre mobile sur le sable.

Derrière les haies, il reste des roses trémières et des hélianthes qui ont l'air de regarder si quelqu'un ne va pas venir. Et la dune, tout autour, s'irise de frissons bleus ; il poudroie un fin grésil de cristaux dans le soleil pâle.

Ivo va par la chaussée qui mène de Furnes à La Panne. Il n'a pas de bâton dans les doigts, comme les gens de la ville⁷¹ ;

Come abbiamo già visto in Georges Rodenbach e in Max Elskamp, la domenica è un momento importante nella cittadina di Fiandra. La giornata domenicale è un'importante sospensione delle attività giornaliere settimanali e offre lo spunto per descrizione amene dello

⁶⁹ Ivi, p. 10.

⁷⁰ Ivi, p. 50.

⁷¹ Ivi, pp. 26-27.

spazio cittadino. La passeggiata di Ivo da Furnes a La Panne, località marina al confine con la Francia, dà l'opportunità di descrivere la vita della costa fiamminga, l'attività dei pescatori e i paesaggi delineati dalle dune.

Quando è l'ambiente cittadino a prevalere, la città di Furnes viene descritta come una città calma e silenziosa, soprattutto con il sopraggiungere della notte: «A cette heure, personne ne venait plus aux boutiques : chacun avait fait ses emplettes ; la petite vie de la ville derrière les portes fermées, à pas de chat s'en allait au sommeil. Christ lui-même, en arrivant à Furnes, aurait dû frapper longtemps aux maisons⁷².»

La calma e il raccoglimento di Furnes vengono rotti soltanto dal suono della fede: le campane delle chiese, del *beffroi* e dei conventi della città sono come dei piccoli colpi di tosse che interrompono il silenzio della mattina della cittadina avvolta dalla coltre di neve.

La grosse cloche du beffroi se mettait à sonner à larges et lentes ondes solennelles, assourdies par les flocons, Saint-Nicolas à son tour bourdonnait ; et puis l'une après l'autres tintaient les petites cloches des chapelles de couvents. Dans les maisons, maintenant les fenêtres formaient des carrés clairs. Doucement les portes battirent ; des toux matinales s'ébrouèrent. Tous ces bruits faisaient des trous dans la tombée silencieuse de la neige⁷³.

Come abbiamo già osservato in Rodenbach e nel Lemonnier de *La Chanson du Carillon*, la neve rappresenta uno stato di grazia che discende sulla città; anche in questo romanzo la coltre bianca immerge la città in uno stato di silenzio e di incantesimo: «La ville déjà, sous la toison de ses toits blancs, s'endormait. La plupart des boutiques étaient fermées. Un filet de lumière filtrait d'entre les contrevents des estaminets⁷⁴.»

Non è soltanto la neve ad immobilizzare la vita e a determinare quasi una rottura nelle coordinate temporali della città, ma anche la vocazione così profondamente sentita da Furnes nei confronti della sua processione fanno sì che nella cittadina fiamminga non si percepisca lo scorrere del tempo: «Dans cette étrange petite ville de Furnes, on ne savait jamais exactement en quel temps les choses se passaient : les événements toujours se doublaient d'une apparence sacrée⁷⁵.» E ancora si legge:

⁷² Ivi, pp. 53-54.

⁷³ Ivi, pp. 77-78.

⁷⁴ Ivi, p. 88.

⁷⁵ Ivi, p. 99.

Tout cela, dans cette vieille ville de Furnes, était si doux, si imprégné de songe qu'un voyageur, venu là d'une autre ville, aurait fait le signe de la croix, comme à la vue d'une chose surnaturelle. La neige ne floonnait pas là comme ailleurs : elle était légère comme la toison de l'Agneau mystique. C'était la même neige qui tombait déjà quand Jésus était né⁷⁶.

La dimensione onirica della città di Furnes emerge dunque dall'atmosfera creata da Lemonnier attraverso l'attenzione nei confronti della preparazione della processione e attraverso la peculiarità dei suoi abitanti profondamente coinvolti dai personaggi che dovranno interpretare nella processione. Essa emerge anche attraverso l'attenzione data agli elementi naturali come il mare e soprattutto la neve, i quali operano una sorta di metamorfosi dell'ambiente urbano.

Nella poetica degli scrittori belgi che abbiamo analizzato abbiamo già riscontrato delle metafore costanti che travalicano la singolarità di un unico autore: è questo il caso della similitudine costante tra le campane e le beghine. Tale accostamento viene rilevato anche nel presente romanzo di Lemonnier: «Et enfin les petites cloches, comme de vieilles béguines dansant à béquilles dans leurs jupes, tintaient pour le salut⁷⁷».

L'oscillazione delle campane e del lungo abito delle beghine costituisce qui il principale spunto per la similitudine. La città di Furnes sembra dunque gravitare intorno all'atmosfera caratteristica della città di Bruges. Infatti, così come per Bruges, anche Furnes è permeata da una costante melanconica che pervade le sue strade: «Elle était partout, la mort, dans cette petite ville de Furnes: elle semblait guetter le passant par les rues⁷⁸.» E ancora: «La petite mort des rues aboutissait à ce tronçon de basilique qui lui-même n'avait plus qu'un peu de vie mystique sous les hautes clartés des fenêtres⁷⁹.»

La cittadina costiera è presentata come un ambiente tranquillo votato alla fede ma anche triste e malinconico. Furnes costituisce un'isola in cui le coordinate spazio-temporali non seguono l'ambiente esterno: se sotto il profilo temporale la città segue ferramente la scansione imposta dalla preparazione e dallo svolgimento della processione, sotto il profilo spaziale essa rappresenta un ambiente interamente dedicato alla fede e ai sentimenti di

⁷⁶ Ivi, p. 115.

⁷⁷ Ivi, p. 144.

⁷⁸ Ivi, p. 139.

⁷⁹ Ivi, p. 196.

tranquillità, ma anche di tristezza e severità che ad essa sono associati: «La rue autour de lui était tranquille et fraîche comme son âme ; le pavé ressuait une légère humidité au vent doux de pluie qui soufflait de la mer⁸⁰.»

⁸⁰ Ivi, p. 221.

Conclusioni

Dopo aver descritto e tentato di dare qualche conclusione sommaria sulla visione delle città delle Fiandre, ci apprestiamo a tirare le fila della nostra analisi in maniera più compiuta. Tuttavia converrà precisare che una completa ed esaustiva risposta alla domanda iniziale su quale sia la visione delle città delle Fiandre e se ne esista una comune agli autori studiati non sarà forse possibile.

La prima città oggetto della nostra analisi è stata Bruges. Nel romanzo di Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, la città è l'assoluta protagonista del romanzo. Il personaggio che essa interpreta condiziona i desideri e di conseguenza le azioni degli altri personaggi che, invero, risultano delineati soltanto di riflesso rispetto allo spirito incarnato dalla città di Bruges. Per volere dello scrittore di Tournai questa manifestazione di controllo viene apertamente dichiarata nell'*Avertissement* che costituisce il prologo del romanzo. Non v'è dubbio dunque che Rodenbach voglia manifestamente creare una poetica simbolista in cui la città costituisce l'ambiente ideale per creare una vita fatta di simboli e di atmosfere in grado di condizionare i comportamenti di un'anima sensibile come quella di Hugues Viane. Il ricorso all'analogia rinforza il legame tra Hugues Viane e la città. Il simbolo diventa lo strumento attraverso il quale la città comunica con il personaggio maschile del romanzo e ne fa un suo succube.

La divisione dello spazio nel romanzo non segue una normale distinzione tra interno ed esterno. Non vi è linea di confine tra la dimora di Hugues e la città concepita come un luogo interiore.

La città viene a coincidere con la moglie defunta di Hugues che, come il cadavere di una Ofelia dalle sembianze familiari, fluttua nei canali di Bruges. Il riferimento al personaggio shakespeariano di Ofelia è una costante nell'opera di Rodenbach. Tale richiamo ha un importante legame con la città: di volta in volta se ne mettono in luce diverse caratteristiche, tutte riconducibili all'acqua e al suicidio, dunque alla morte. L'acqua è l'elemento in cui crescono le muffe e i corpi si decompongono, legame più che mai forte con l'agonia che vive la città descritta da Rodenbach.

La voce delle campane che assalgono l'animo di Hugues non è così distante dal ricordo della voce della moglie che lui si convince di non tradire quando insegue il suo fantasma in Jane Scott.

La città di Bruges risulta essere totalmente permeata dalla sua atmosfera triste e mortifera; non vi è alcuno spazio perché la città possa contenere diverse caratteristiche come la giovialità, la vita comunitaria e la spensieratezza. Il richiamo alla vita reso esplicito dalla passione di Hugues verso quella che crede essere sua moglie rediviva è l'immane elemento che produce il suo stato di crisi con la città.

Le campane da polo positivo di preghiera e di dolore giungono alle sue orecchie come un rimprovero pungente a causa del suo comportamento. La voce della città è rappresentata, appunto, dalle campane e dalla melodia del *carillon* che sono elementi centrali nell'intera opera rodenbachiana. Così come centrali sono le beghine che sono sempre rappresentate come delle campane che oscillano lungo le strade a causa dell'ondeggiare delle loro tuniche nere.

La corrispondenza tra la defunta e la città si estende anche alla treccia della moglie che Hugues conserva accuratamente nella teca di vetro nel grande salone di casa. Il ruolo di feticcio che la treccia ha nell'assassinio di Jane stabilisce l'ulteriore responsabilità della defunta e dunque della città nell'omicidio. La catena di analogie tra la città, la morta e la sua treccia determina il fatto che sia la morta stessa, attraverso la città che istiga Hugues all'atto estremo, ad essere la vera assassina di Jane. La città dunque non è soltanto un ambiente triste e tetto ma anche donatore di morte.

La religione di Bruges è un cristianesimo oscurato e punitivo: l'omicidio compiuto mentre passa la processione proprio di fronte alla dimora di Hugues simboleggia un martirio necessario affinché egli ritrovi la sua comunione con la città, e di conseguenza con la moglie defunta. Il tema inoltre è evocato nell'*ecfrasis* della contemplazione del martirio delle vergini che Hugues osserva nell'Hôpital St. Jean. L'arte come la religione ha il merito di rendere eterno il momento fugace, così come fa la morte. Essa infatti non può che costituire l'unico epilogo possibile del romanzo.

Il ruolo della città di Bruges è differente ne *Le Carillonneur*. Forse non si può parlare per questo romanzo di una città che diventa personaggio, ma il suo ruolo condizionante nei confronti del personaggio principale, Joris Borluut, non si può mettere in discussione. Innanzitutto conviene sottolineare che la città rappresentata nel romanzo del 1897 non è univoca come quella rappresentata nel romanzo del 1892. In questo romanzo assistiamo a una dialettica interna a Bruges in cui si dibatte, attraverso la voce dei suoi abitanti, dei temi della conservazione e dello sviluppo.

Un'altra sostanziale differenza tra i due romanzi è la presenza della folla e di un legame comunitario che in *Bruges-la-Morte* era del tutto assente. L'*incipit* teatrale del romanzo in cui si legge una grande attenzione di Rodenbach alla prossemica e alle luci della città, proprio come se dovesse allestire una *pièce*, fa subito presagire un romanzo dalle immagini fortemente evocative e caratterizzato dalla presenza costante di un pubblico intradiegetico che assiste alle vicende dei protagonisti e alle sollecitudini comunitarie che riguardano il futuro della città di Bruges. L'*incipit* ha anche il merito di portare il lettore nella tradizione della città di Bruges: il vincitore del concorso per la funzione di *carillonneur*, infatti, convince la folla con il ricorso a melodie antiche che riportano in vita il vecchio spirito delle Fiandre. Dunque, il tema della città legata alla storia è fortemente presente anche in questo romanzo, dove si trova una delle immagini costanti di Rodenbach che rappresenta Bruges come un poema di pietra.

La dialettica che interessa la città contrappone la volontà di conservare il passato glorioso di Bruges senza operare alcun cambiamento come se si trattasse di una reliquia, alla volontà di riportare in vita la città attraverso il progresso, facendo del suo passato glorioso soltanto una meta a cui riportare Bruges nel presente.

In questo romanzo compare anche una contrapposizione significativa tra la città di Anversa e la città di Bruges. Ad una prima analisi è proprio questa contrapposizione che costituisce l'anima del romanzo.

L'accostamento della città di Bruges alla religione è sintomo del desiderio di Rodenbach di una visione di una città da preservare, visione priva dunque di qualsiasi spinta dinamica.

Anche ne *Le Carillonneur* la città presenta caratteri antropomorfi e i personaggi descritti da Rodenbach sono, come altrove, più legati ad essa che ai loro simili. Si possono ravvisare alcune caratteristiche che decretano il carattere antropomorfo di Bruges: la città diventa una donna amata, abbandonata, vedova, gelosa e punitrice. Caratteristiche che richiamano alla mente la donna medusea del periodo decadente¹.

La crisi della comunione tra Joris e la città agisce per mezzo del desiderio verso Barbe. Questo viene scatenato da un oggetto feticcio: la campana della lussuria che la città di Anversa aveva donato alla città di Bruges. Il desiderio è un tema centrale nel romanzo,

¹ Cfr. Mario Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica* (Ed. La Cultura, Milano-Roma 1930-seconda edizione ampliata Sansoni, Milano 1948), Sansoni, Milano 1999, pp. 31-53, in particolare p. 32.

tuttavia il sentimento provato da Joris nei confronti di Barbe non causa un abbandono repentino da parte della città come accadeva invece a Hugues Viane.

Il tema del passato e del futuro è costantemente centrale nel romanzo. La concezione di Joris, che forse coincide anche con quella di Rodenbach, è quella di una Bruges da imbalsamare affinché possa attraversare i secoli. Egli lavora per far diventare Bruges un grande museo a cielo aperto.

Nelle immagini create da Georges Rodenbach, i colori hanno un'importanza fondamentale: il grigio della città è dato dal bianco della neve, dei cigni e delle beghine, e dal nero delle mantelle delle passanti e delle campane. Il bianco più che simbolo di purezza assume in Rodenbach il simbolo di morte, non a caso il bianco è associato ai cigni, simbolo emblematico di morte.

Così come accadeva in *Bruges-la-Morte*, Rodenbach ne *Le Carillonneur* arriva a teorizzare che le città determinano l'anima delle persone che vi abitano.

Ormai cosciente dell'impossibilità di affrancarsi dal desiderio, finanche da quello di consacrare la sua vita a Bruges, Joris Borluut affronta la decisione di morire come se fosse anch'essa qualcosa di ineluttabile. Il suo estremo atto di volontà lo porterà verso la liberazione dagli accidenti del caso ma egli ancora una volta sa che la sua scelta produrrà un'estrema conseguenza: il suo corpo resterà per sempre «au-dessus de la ville²» come un pendolo di morte che oscilla e incombe sulla città di Bruges che non l'ha saputo amare.

Il resto della produzione poetica analizzata dell'autore di Tournai riflette, come è stato già asserito durante l'analisi, l'orizzonte spaziale dei due romanzi. L'universo chiuso nella poetica di Rodenbach sarebbe un universo fondativo di una *rêverie* secondo i termini usati da Bachelard:

È a questa malinconia infantile che Rodenbach deve l'unità del suo genio poetico. È da lettori pensare che la poesia malinconica è monotona. Ma se la *rêverie* ci rende sensibili alle sfumature dimenticate, i poemi di Rodenbach ci riinsegnano a

² L'espressione è il vero e proprio *leitmotiv* del romanzo. La sua ripetizione, secondo Paul Gorceix, stabilisce l'asse del romanzo stesso. La prospettiva del racconto è aerea. Gorceix parla di «reflet et verticalité» come chiave per la lettura di *Le Carillonneur* e *Bruges-la-Morte*. Cfr. Paul Gorceix, *Le paysage urbain chez Rodenbach: reflet et verticalité*, in Robert Frix – David Gullentops, *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, op. cit., pp. 14-15.

fantasticare dolcemente, a fantasticare fedelmente. *Rêverie* sull'infanzia: nostalgia della fedeltà³!

La malinconia pervade ogni verso e l'ambiente cittadino diventa elemento privilegiato per esprimere tale sentimento.

Il materiale poetico costituisce una base costante per le immagini che si ritrovano nelle successive opere in prosa, a supporto dell'idea di un mondo rodenbachiano fortemente caratterizzato e personale.

Un altro dei temi fondamentali della poesia rodenbachiana è la malattia di cui sarebbe affetta la città. Spesso Rodenbach fa ricorso a termini che afferiscono proprio al campo dell'analisi clinica per descrivere lo stato di salute della città. Questo tema è particolarmente sviluppato nella raccolta *Les vies encloses*.

Il tema della solitudine dell'uomo è centrale nella sua opera ed è legato al bisogno di vivere in un ambiente fortemente condizionante che gli assomiglia.

La città si presenta come immutata e immutabile, il cambiamento è un atto potenziale che viene comunque rifiutato dall'orizzonte poetico di Rodenbach.

Nella vastissima produzione letteraria di Camille Lemonnier non vi è una supremazia della presenza dell'ambiente cittadino, ma piuttosto un interesse totale per l'interezza del paesaggio belga, nel quale certamente entrano a far parte a pieno titolo le città. Si precisa però che quando Lemonnier si confronta con la campagna, così come avviene in *Un Mâle*, la città assume la connotazione di un luogo mitico.

Nella sua grande opera sul Belgio il tema centrale legato alla città di Bruges è il passato: città come Bruges devono ancora fare i conti con il loro passato di gloria perché il loro presente non è all'altezza della loro storia.

Per Lemonnier Bruges è una città da rappresentare perfettamente in accordo con il concetto di pittoresco. Anche in lui si trova da subito la metafora della città come corpo malato, ma la miseria degli abitanti che vi vivono viene recepita in maniera meno grave perché in sintonia con lo stato in cui versa la città.

La sua visione di Bruges è però diversa da quella di Rodenbach. Per Lemonnier esistono due Bruges: «À Bruges il y a la ville qui dort et la ville qui s'est réveillée⁴». Questa è dunque una differenza sostanziale nella visione di Bruges da parte dei due scrittori.

³ Gaston Bachelard, *La poetica della Rêverie (La poésie de la Rêverie)*, PUF, Paris 1960, *op. cit.*, p. 140.

Per Lemonnier non si può ritornare ai fasti del passato se non con un'operazione tutta artificiale di creazione di una città-museo. Per lui dunque Bruges non può che andare verso la sua distruzione e legare al passato il suo ricordo. Attraverso la descrizione dell'architettura lo scrittore di Bruxelles cerca di interpretare l'anima di Bruges che gli appare più che mai unitaria nel suo essere legata al commercio e alla spiritualità.

Anche per Lemonnier l'acqua è riconosciuta come elemento fondamentale della città. Se si seguono i suoi canali non si può perdere niente di fondamentale della sua anima.

La visione aerea è privilegiata nel racconto di Bruges fatto da Lemonnier. Essa restituisce alla vista una Bruges che merita di essere descritta in maniera compiuta. Questa visione appartiene anche al racconto di Rodenbach che, soprattutto ne *Le Carillonneur*, associa a questa prospettiva una sensazione di vertigine e smarrimento dell'uomo al cospetto con la città.

Nel romanzo che Camille Lemonnier dedica a Bruges nel 1911 è centrale il ruolo della melodia suonata dal *carillon* della città. Essa costituisce il vero e proprio *leitmotiv* del romanzo. La città viene delineata attraverso una mappa creata dai percorsi che i personaggi intraprendono durante la narrazione. Come per i romanzi di Rodenbach l'arte e la città condizionano la vita di chi si abbandona ad esse. Tuttavia Lemonnier presenta Bruges anche sotto una nuova luce che non la snatura ma ne delinea contorni più definiti: la luce della rinascita primaverile.

Un personaggio importante del romanzo è il poeta che incarna lo spirito delle Fiandre. Il personaggio di Jean Emmanuel rappresenta un alter ego di Lemonnier e al tempo stesso un tributo alla figura di quel cantore di Fiandra che era stato Rodenbach. L'esplicitarsi del tema metaletterario permette delle riflessioni interessanti sul passato e sul risveglio di Bruges anche attraverso la letteratura.

Il ricorso all'*ecfrasis* garantisce, come per il romanzo di Rodenbach, un rapporto più vicino tra l'arte della città e la protagonista. Uno dei *tòpoi* in comune con la visione che Rodenbach ha di Bruges è quello della città malata, tuttavia in Lemonnier nell'epilogo si racconta di una città incantata in attesa del risveglio.

Se passiamo ora alla città di Anversa vediamo come essa emerga dai testi ad essa dedicati in maniera completamente diversa rispetto a Bruges. Verhaeren parla di una città dal potere attrattivo molto forte e che costituisce un centro per le campagne circostanti. La città è

⁴ Camille Lemonnier, *La Belgique*, op. cit., p. 370.

l'oggetto della maggior parte della sua produzione poetica. Essa è come una piovra dai lunghi tentacoli che sovrastano la campagna intorno ad essa e la annientano. Verhaeren usa un lessico che era considerato fino ad allora quasi completamente estraneo alla poesia. Egli predilige parole che appartengono al campo semantico dell'industria. Attraverso esse egli riesce a parlare della città come di un moderno girone infernale. La città viene anche definita come una ragnatela di cavi. Ritorna spesso dunque il tema della città animale, elemento vivo e violento che agisce sul territorio circostante. La tecnica dell'accumulo di sostantivi è spesso utilizzata da Verhaeren per descrivere al meglio le diverse componenti che costituiscono la città e i diversi abitanti.

Nella raccolta *Les villes tentaculaires* la città è vitale e insaziabile. Il lavoratori perdono la loro autonomia in un lavoro alienante. Essi diventano parte integrante delle macchine.

È la campagna qui ad essere in agonia. Anche per Anversa si parla degli splendori legati al passato ma si utilizza un lessico di sentimenti forti e di perdizione.

La città domina vincitrice come un gigante che urla e risplende nella notte. Essa sovrasta l'uomo, ma secondo Verhaeren egli, attraverso il lavoro, diviene padrone del proprio destino.

Anche la religione ha la sua importanza nella città tentacolare di Verhaeren, ma le torri delle cattedrali convivono con quelle delle ciminiere.

Il porto è il luogo fondamentale per la città: il mondo intero arriva ad Anversa attraverso esso. In questo luogo che richiama biblicamente la torre di Babele per l'infinità di lingue che vi si possono sentir parlare emerge infine un'unica lingua, quella universale del commercio e della produzione.

Verhaeren ricorda anche la fondazione mitica della città di Anversa riconoscendo in essa la forma di una mano aperta verso l'esterno: così l'origine del mito diventa una parabola effettiva di quella che è ora la città e la sua attitudine verso l'esterno. La mano aperta che arriva a toccare le campagne circostanti non è altro che la piovra già richiamata all'attenzione del lettore.

Se la città è aperta verso l'esterno, occorre però precisare che al suo interno opera una forza claustrofobica nei confronti dei lavoratori. La cintura architettonica composta dai numerosi edifici della periferia chiude lo sguardo dell'operaio. Il poeta predilige un punto di osservazione che parte dal basso.

La raccolta restituisce, attraverso il ritmo dei versi e le tematiche trattate, le diverse forme che concorrono a definire la città. Verhaeren spera nel riscatto degli uomini, ma di rado rinnega il progresso che, secondo lui, è la via attraverso la quale tale riscatto si potrà attuare.

Altri elementi vanno a comporre l'immagine che Verhaeren dà di Anversa: se l'acqua dei canali è vista come elemento malato della città, in particolare per la Bruges di Rodenbach e di Lemonnier, l'acqua del mare è invece espressione salvifica e sempre connotata in maniera positiva.

La folla compare di frequente in Verhaeren ed è una folla dalla duplice connotazione: vi è quella legata ai momenti di festa, della tradizione fiamminga e della goliardia, e vi è quella della rivolta e delle lotte per le libertà comunali e sociali.

Il nucleo della poetica di Verhaeren è riassunto in slanci per il progresso e momenti di ripiegamento verso un'indagine più intima. La sua è una visione panteistica e teleologica dell'universo in cui tutto occupa un posto preciso per una ben precisa ragione che deve soltanto essere colta.

Nella raccolta *Les forces tumultueuses* le città si solleveranno per raggiungere un nuovo ordine. La visione utopica ha il netto sopravvento sulla visione realistica e sono chiare in questa raccolta le influenze socialiste.

La raccolta *Toute la Flandre* presenta un'attenzione verso il passato visto come un periodo di grandi uomini le cui vite hanno reso grandi le attuali Fiandre. Il suo canto nostalgico non segna però una marcata differenza tra le glorie del passato e il presente. Egli piuttosto rende merito a un passato glorioso che ha permesso lo sviluppo di un florido presente.

Come per Rodenbach, anche per Camille Lemonnier se Bruges è espressione dell'arte mistica e silenziosa di Memling, Anversa è invece l'evocazione dell'anima gioiosa e impetuosa di Rubens. Essa si avvicina all'idea di metropoli che città come Parigi e Londra stavano già esprimendo alla fine del XIX secolo.

Ne *La Nouvelles Carthage* Georges Eekhoud sfrutta delle tematiche simili a quelle delle raccolte di Verhaeren. Egli infatti denuncia fin dall'*incipit* del romanzo l'incontro tra città e campagna. Questo incontro non è paritario ma assolutamente dominato dalla città. I

villaggi si spopolano perché le persone che vi vivono in miseria sono attratte dalla città e dalla possibilità di una nuova vita, addirittura in America.

Nel romanzo assistiamo alla trasformazione e alla presa di possesso della città da parte del personaggio principale: Laurent Paridael. Anversa assume una connotazione antropomorfa: Laurent la ama e la teme allo stesso tempo. Essa è ricca ma egoista; viene definita da Eekhoud una città di lupi che si divorano tra loro quando non ci sono più montoni da sbranare. La città è feconda come una madre ma ostile come una matrigna. Viene chiamata la «Nouvelle Carthage» a causa della corruzione ipocrita, della licenza e degli istinti avidi.

Nel romanzo il personaggio principale è costantemente attratto da questa città, chiamata anche nuova Messalina, dalla quale si sente amato e tradito nello stesso tempo. Il rifiuto della città nei confronti dei più poveri, trattati come se fossero degli scarti dell'edilizia urbana, alla stregua di edifici da abbattere, scatenano il disappunto di Laurent e gli danno la forza per il sacrificio finale.

La città di Anversa descritta da Eekhoud abbandona i suoi figli più poveri per accogliere i bastardi più ricchi, questo varrà il sacrificio della vita di Laurent.

Max Elskamp delinea un'Anversa differente da quella di Verhaeren, Lemonnier ed Eekhoud. Egli vive in un rapporto di necessità e appartenenza reciproca con la città. In *Dominical* Anversa è una piccola città medievale trasfigurata che rappresenta un universo cittadino intimo. In una prima fase della sua poetica egli non si riconosce più nella sua città.

Nella sua poesia vi è un continuo richiamo alla fede e soprattutto alla preghiera alla Vergine Maria. Anche il tema metaletterario si fa strada fra i suoi versi: i muratori hanno l'incarico di ricostruire la città così come lui con i suoi versi ne può erigere una nuova.

Nelle diverse raccolte che si susseguono nella sua produzione di volta in volta assistiamo alla città in pericolo a causa dei suoi peccati, all'evocazione della città attraverso i cinque sensi, al *topos* consolidato del suono del *carillon* come un volo d'uccelli. Tutti i temi trattati sono espressi in maniera fortemente simbolica: la città è uno strumento adottato dal poeta per guardarsi dentro.

Qualcosa cambia con la raccolta *Sous les tentes de l'exode* in cui si può riscontrare un maggiore realismo. Il verso descrive immagini più cupe legate all'esilio da Anversa, le città dell'esilio diventano per il poeta città amare e la conseguenza di questa nuova esperienza la si può riscontrare nella poesia del 1922 intitolata *La chanson de la rue Saint-Paul*. Il

componimento canta in maniera più lineare e meno ermetica dei precedenti la via di Anversa in cui il poeta è nato e cresciuto. Egli sembra essersi riconciliato con la città e aver trovato con essa un nuovo equilibrio che lo spinge a cantare gli elementi naturali, le feste della tradizione, il degrado della sua città, come l'alcool e la prostituzione, e la ciclicità della vita espressa dalla conclusione aperta del componimento che si chiude con gli stessi versi del suo *incipit*.

La differenza espressa dai componimenti più tardi rispetto a quelli della fine dell'Ottocento delinea un processo di comprensione della città che è potuto giungere a compimento anche a causa dell'allontanamento di Elskamp da Anversa durante la guerra.

Per quanto riguarda la città di Gand, Camille Lemonnier la descrive in maniera puntuale parlando dei suoi beghinaggi, delle sue fabbriche e delle sue serre. Non manca la descrizione del fiume che la attraversa che viene descritto come più vitale rispetto alla Schelda, fiume che percorre Anversa, e ai canali che pacifici attraversano Bruges.

Il movimento dell'acqua sembra ritmare invece le energie di una razza, secondo le parole di Lemonnier, intraprendente e forte. Le fabbriche vengono paragonate ad un corpo umano secondo una consueta abitudine già riscontrata più volte nei confronti delle città.

Per quanto riguarda invece la visione di Gand di Maurice Maeterlinck, essa è espressa da un'atmosfera rarefatta e dalle tinte sfumate. Il tema delle serre è indissolubilmente legato a Gand, città di orticoltura in cui si trovano diverse serre nelle quali d'estate il sole convoglia il proprio calore. La città descritta da Maeterlinck ha sì elementi reali, che hanno un loro referente extraletterario, ma è soprattutto un'entità tutta interna al poeta. La sua anima è un ambiente chiuso come una serra ma dalle sembianze cittadine.

La città diventa rappresentazione dell'altro, del diverso da sé e del pericoloso. In genere, nella letteratura fin qui analizzata, il porto era visto come un'apertura positiva verso l'esterno, invece in Maeterlinck esso rappresenta la porta della città da cui arrivano i pericoli e le sventure.

La capitale del Belgio è descritta da Camille Lemonnier ed è anche al centro di due romanzi di Georges Eekhoud. Lo scrittore di Bruxelles parla della sua città fin nei minimi particolari e adotta comunque un'osservazione che parte dai quartieri più umili. Stessa procedura utilizzata dall'Eekhoud di *Voyous de velours ou L'autre vue*. Anche in questo

romanzo Eekhoud affronta il tema del rapporto tra campagna e città; emblematica è la definizione di *banlieue* come «*dérision de la campagne et parodie de la grande ville*». I concetti di centro e di periferia diventano mutevoli in relazione al gruppo umano di riferimento. I quartieri periferici di Bruxelles sono il centro della vita degli amati *voyous*, protagonisti del romanzo.

Anversa e Bruxelles sono accomunate dalla loro propensione a far nascere al loro interno dei futuri malviventi, ma non è soltanto questo che hanno in comune: entrambe sono città che esplodono nella loro estensione, contribuiscono allo spopolamento delle campagne e rappresentano un miraggio verso una nuova vita che finisce per essere rappresentata soltanto da un lavoro alienante in fabbrica.

Le città di Louvain e di Furnes rappresentano, attraverso le descrizioni di Lemonnier e, soltanto per un piccolissimo accenno in uno dei suoi drammi, di Maurice Maeterlinck, due città tranquille e fortemente legate alla fede. In esse si riscontrano quei temi di base che caratterizzano le città più devote come Bruges e Gand: le campane, le beghine e la neve che copre con il suo manto immacolato la bruttezza del mondo.

Dall'analisi compiuta risulta pertanto che le città appaiono in preda a due movimenti contrastanti: vi sono città come Bruges, Gand, Louvain e Furnes che sono ripiegate su loro stesse e sono preda di una memoria del passato che costituisce allo stesso tempo il loro fascino e il loro declino; vi sono poi città come Anversa e Bruxelles che sono in preda a un movimento antitetico che le porta ad espandersi verso l'esterno e a imporre la loro presenza nel territorio circostante.

Come si evince anche dallo spazio riservato in questa ricerca alle città di Bruges e di Anversa si può constatare come esse costituiscano le due città capofila dei gruppi a cui abbiamo appena accennato.

Le tematiche che emergono dalla descrizione che Georges Rodenbach e Camille Lemonnier fanno di Bruges e che Émile Verhaeren, Camille Lemonnier, Georges Eekhoud e Max Elskamp (sebbene con qualche differenza, come abbiamo visto) fanno di Anversa sono emblematiche dei due movimenti che caratterizzano, secondo noi, le due città e sono altresì determinanti nella visione che questi stessi scrittori, con l'aggiunta di Maurice Maeterlinck, hanno di città come Gand, Bruxelles, Louvain e Furnes.

All'interno delle due macrovisioni contrastanti che caratterizzano la città di Bruges insieme a Gand, Louvain e Furnes, e la città di Anversa insieme a Bruxelles, i due modelli principali vanno a costituire un paradigma tematico a cui ci si ispira per la caratterizzazione delle altre città.

Questa tendenza letteraria, che fa sì che in Gand, in Louvain e in Furnes si possano ravvisare elementi costituenti la visione letteraria che Rodenbach e Lemonnier esprimono su Bruges, può essere determinata da tre possibili fattori: una scelta letteraria consapevole, una realtà extraletteraria che effettivamente presenta una gravitazione di queste città intorno a Bruges o, infine, la costante dualità che caratterizza il popolo di Fiandra diviso per ragioni storico-sociali tra la severità della fede austera e la goliardia delle proprie tradizioni folkloriche.

Le stesse osservazioni valgono per la città di Anversa e la conseguente vicinanza con la città di Bruxelles.

La terza tesi ci sembra forse la più debole perché se è vero che la dualità è più che mai presente nella visione delle città che gli scrittori del nostro *corpus* delineano, è altrettanto vero che la divisione in due blocchi contrapposti e omogenei non trova riscontro nella nostra analisi su questo punto preciso. Si ricordi per esempio la discussione sulla natura di Bruges e di Anversa in seguito alla dominazione spagnola che ritroviamo ne *Le Carillonneur* di Rodenbach. È vero che Bruges viene contrapposta ad Anversa, ritenuta la città che ha amato il suo dominatore mentre Bruges ne è stata violentata, ma è altrettanto vero che la figura di Barbe, personaggio profondamente legato ad Anversa e alla Spagna della dominazione, è presente e ha il suo senso soltanto perché ha al suo fianco la sorella Godelieve, massima espressione della bellezza eterea e casta delle Fiandre.

La coesistenza dunque dell'elemento sacro e dell'elemento carnevalesco, così diremmo per esprimere tutto ciò che riguarda la goliardia delle tradizioni fiamminghe, è una costante che riguarda tutte le città analizzate e trova la sua espressione in ogni opera.

Mettendo da parte la seconda ipotesi che riguarda la corrispondenza con la realtà extraletteraria, su cui torneremo successivamente, riprendiamo la nostra disamina dalla prima ipotesi che vorrebbe che la supremazia letteraria di Bruges e Anversa rispetto alla visione che riguarda le altre città prese in esame sia da ricondurre a una consapevole scelta letteraria degli scrittori.

A supporto della nostra tesi ci vengono in aiuto testi quali *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach per quanto riguarda Bruges, e *Les villes tentaculaires* di Émile

Verhaeren e *La Nouvelle Carthage* di Georges Eekhoud per quanto riguarda Anversa. Queste opere hanno costituito, grazie alla loro grande risonanza in Belgio, ma soprattutto in Francia, un orizzonte letterario al quale confrontarsi per parlare delle città delle Fiandre.

Per quanto riguarda il romanzo di Rodenbach abbiamo letto come Camille Lemonnier citi il poeta di Tournai sia nella sua opera più completa, *La Belgique*, nella parte dedicata a Bruges, che nel suo romanzo-tributo a Rodenbach e a Bruges, *La chanson du Carillon*. Possiamo chiamare a testimonianza del grande impatto che *Bruges-la-Morte* ebbe anche lo stesso Georges Rodenbach che, nella sua novella *La ville*, racconta di una coppia che decide di trasferirsi a Bruges attirata dalla grande fama acquisita da questa città in seguito a un certo romanzo nel quale viene innalzata a protagonista condizionante la vita di chi ci abita⁵.

Per quanto riguarda la città di Anversa, citiamo ancora Camille Lemonnier che ne *La Belgique* ringrazia sinceramente Georges Eekhoud per avergli messo a disposizione il materiale che lui aveva raccolto per la stesura de *La Nouvelle Carthage* e per averlo aiutato nella parte de *La Belgique* dedicata ad Anversa.

Il tema delle «città tentacolari» espresso da Verhaeren è stato poi ripreso da Lemonnier e soprattutto da Eekhoud, e non solo per la città di Anversa, ma anche per la città di Bruxelles descritta in *Voyous de velours ou L'autre vue*.

Sembra dunque che le città di Bruges e di Anversa siano state fortemente caratterizzate dalle opere che abbiamo citato, mentre sembra altrettanto evidente che per le altre città non si sia formata una mitologia letteraria specifica. Da questo deriva dunque la loro caratterizzazione di secondo grado, potremmo dire, cioè attraverso una serie di tematiche e di elementi che le riconducono alle altre città di più vasto interesse letterario.

Sebbene dunque la nostra tesi più letteraria abbia trovato un notevole riscontro nell'analisi testuale non ci sentiamo di mettere da parte la seconda ipotesi fatta: quella che riguarda la realtà extraletteraria con la quale probabilmente gli scrittori analizzati si confrontavano.

Ci chiediamo dunque se anche nella realtà e nell'immaginario geografico-sociale del periodo le città di Bruges e di Anversa godessero di una supremazia rispetto alle altre città delle Fiandre.

⁵ La visione rodenbachiana della città di Bruges oltrepassa i confini franco-belgi per giungere anche nella letteratura italiana: il primo capitolo de *Il Santo* (1905) di Antonio Fogazzaro è ambientato a Bruges e vi si trovano precisi richiami all'opera di Rodenbach. Cfr. Luciano Curreri, *De Bruges à Rome. Il Santo d'Antonio Fogazzaro*, in Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du Symbolisme, op. cit.*, pp. 117-118.

Sebbene ci possa sembrare plausibile che in virtù del loro passato esse potessero godere di questa più importante considerazione, per avvallare ulteriormente questa tesi avremmo dovuto compiere un'analisi socio-geografica che noi non abbiamo voluto affrontare per poter stare nell'ambito dell'analisi letteraria che è stata il senso di questa nostra ricerca. Non escludiamo dunque questa tesi che ci sembra assolutamente valida a rigor di logica, e che potremmo considerare complementare a quella più letteraria, riservandoci in altra sede la facoltà di condurre l'analisi verso una conclusione più compiuta.

Per il momento ci pare di poter asserire che, sebbene a rigor di logica ogni componente dell'esperienza sociale, storica e geografica delle Fiandre concorra a formare la visione che delle sue città hanno i suoi scrittori, in letteratura nel periodo da noi analizzato le due città più fortemente caratterizzate siano Bruges e Anversa, e che la visione degli scrittori che hanno dedicato ad esse le loro opere vada a imporsi anche sulle città considerate minori. Questa imposizione si ha a partire dalla contrapposizione tra le due città maggiori e si creano dunque dei gruppi che guardano a Bruges e ad Anversa con particolare interesse, avviando nel loro confronti un processo di identificazione.

Bibliografia

a) Opere analizzate

Georges Eekhoud, *La Nouvelle Carthage* (Lacomblez, Bruxelles 1893), Dodo Press, UK 2008.

Id., *Mes Communions*, Mercure de France, Paris 1897.

Id., *Escal-Vigor* (Mercure de France, Paris 1899), Séguier, Paris 1996

Id., *Voyous de velours ou L'autre vue (L'autre Vue*, Mercure de France, Paris 1904), Éditions Labor, Bruxelles 1991.

Id., *Le Terroir incarné*, Édition de la Renaissance d'Occident, Bruxelles 1922.

Max Elskamp, *Dominical*, Lacomblez, Bruxelles 1892.

Id., *Salutations dont d'angéliques*, Lacomblez, Bruxelles 1893.

Id., *En symbole vers l'apostolat*, Lacomblez, Bruxelles 1895.

Id., *Enluminures*, Lacomblez, Bruxelles 1898.

Id., *Sous les tentes de l'exode*, Sand, Bruxelles 1921.

Id. *La Chanson de la rue Saint-Paul*, J.-E. Buschmann, Anvers 1922.

Id., *Œuvres Complètes*, Seghers, Paris 1967. [contiene tutte le opere citate precedentemente]

Camille Lemonnier, *Un Mâle* (Kistemaeckers, Bruxelles 1881), Éditions Jacques Antoine, Bruxelles 1977.

Id., *Le Petit homme de Dieu*, Ollendorff, Paris 1903.

Id., *La Belgique* (Hachette, Paris 1888), Alfred Castaigne, Bruxelles 1905.

Id., *La maison qui dort*, Charpentier-Fasquelle, Paris 1909.

Id., *La chanson du Carillon*, Pierre Lafitte, Paris 1911.

Maurice Maeterlinck, *Serres Chaudes*, Vanier, Paris-Gand 1889.

Id., *Poésies Complètes*, Édition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1965.

Id., *Sœur Béatrice* (Lacomblez, Bruxelles 1901), in *Théâtre*, III, Présentation de Martine de Rougemont, Slatkine, Paris-Genève 1979.

Georges Rodenbach, *La Jeunesse Blanche*, Lemerre, Paris 1886.

Id., *Le Règne du Silence* (Charpentier, Paris 1891), Le Cri, Bruxelles 1994.

Id., *Bruges-la-Morte* (Marpon-Flammarion, Paris 1892), Éditions Jacques Antoine, Bruxelles 1977.

Id., *Musée de Béguines* (Charpentier-Fasquelle, Paris 1894, Séguier, Paris 1997).

Id., «Paris et les petites patries», «Le Figaro» 1895, in Paul Aron (éd.), *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française, 1848-1914*, Editions Complexe, Bruxelles 1997, pp 87-88.

Id., *Les Vies Encloses*, Charpentier-Fasquelle, Paris 1896.

Id., *Le Carillonneur* (Fasquelle, Paris 1897), Le Cri, Bruxelles 1995.

Id., *Le Miroir du Ciel natal*, Fasquelle, Paris 1898.

Id., *Le Rouet des Brumes* (Ollendorff, Paris 1900), Séguier, Paris 1997.

Id., *Le Voile* (Ollendorf, Paris 1894) et *Le Mirage* (Ollendorf, Paris 1901), Richard Bales (éd.), University of Exeter Press, Exeter 1999.

Id., *Œuvres*, Slatkine, Genève 1978.

Émile Verhaeren, *Les Flamandes*, Hochsteyn, Bruxelles 1883.

Id., *Les apparus dans mes chemins*, Lacomblez, Bruxelles 1891.

Id., *Les Campagnes Hallucinées*, E. Deman, Bruxelles 1893.

Id., *Les villages illusoires*, E. Deman, Bruxelles 1895.

Id., *Les villes tentaculaires*, (Ornementations par Théo Van Rysselberghe), E. Deman, Bruxelles 1895.

Id., *Les visages de la vie* (E. Deman, Bruxelles 1899), in *Les visages de la vie ; Les douze mois : poèmes* (7^e éd.), Mercure de France, Paris 1916.

Id., *Les forces tumultueuses* (Mercure de France, Paris 1902), Mercure de France, Paris, 1924.

Id., *Toute La Flandre I, Les Tendresses premières; La Guirlande des dunes* (E. Deman, Bruxelles 1904), Mercure de France, Paris 1943 (11^e éd.).

Id., *Toute la Flandre II : Les Héros, Les villes à pignons* (E. Deman, Bruxelles 1908-1910), Mercure de France, Paris 1943.

Id., *Toute la Flandre III, Les Plaines* (E. Deman, Bruxelles 1911), Mercure de France, Paris 1944.

Autre opere

Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, La Presse, Paris 1862.

Id., *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis et De Broise, Paris 1857.

Charles de Coster, *La légende et les Aventures héroïques, joyeuses et glorieuses de Uylenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*, «Uylenspiegel», Bruxelles 1867.

Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere* (Fratelli Treves, Milano 1889), Newton, Roma 2010.

Neel Doff, *Keetje* (Les Editions G. Crès & Cie, Paris-Bruxelles 1919), Éditions Labor, Bruxelles 1987.

Ead., *Jours de famine et de détresse* (Charpentier-Fasquelle, Paris 1911), Éditions Pauvert, Bruxelles 1974.

Georges Eekhoud, *Les Libertins d'Anvers* (Mercure de France, Paris 1912), Aden, Bruxelles 2009.

Antonio Fogazzaro, *Il Santo* (Baldini Castoldi & c., Milano 1906), BIT, Milano 1995.

Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Charpentier, Paris 1884.

Stéphane Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, Derenne, Paris 1876.

Id., *Hérodiade*, Bibliothèque artistique et littéraire, Paris 1896.

Heinrich Mann, *La piccola città (Die kleine Stadt)*, Kurt Wolff, Leipzig 1909), Newton, Roma 1995.

b) Bibliografia critica

Volumi e saggi critici sugli autori

Georges Eekhoud

Paul Aron, *Lecture*, in Georges Eekhoud, *Voyous de velours ou L'autre vue (L'autre Vue)*, Mercure de France, Paris 1904), Éditions Labor, Bruxelles 1991, pp. 171-186.

Maurice Bladel, *L'œuvre de Georges Eekhoud*, La Renaissance d'Occident, Bruxelles 1922.

Hubert Juin, *Une lecture de «L'Autre vue» de Georges Eekhoud*, in Paul Delsemme - Roland Mortier - Jacques Detemmerman, *Regards sur les lettres françaises de Belgique. Etudes dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen*, André de Rache Éditeur, Bruxelles 1976, pp. 83-88.

Miranda Lucien, *Georges Eekhoud, du régionalisme à la question homosexuelle*, in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000*, Fayard, Paris 2003, pp. 161-169.

Gustave Vanwelkenhuyzen, *Les Romanciers. Georges Eekhoud, Eugène Demolder, Henry Maubel*, in Gustave Charlier - Joseph Hanse, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1958, pp. 367-376.

Max Elskamp

Christian Berg, *Max Elskamp et la syntaxe de la ville*, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach - Van Lerberghe – Verhaeren*, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, pp. 245-253.

Olivier Bivort, *Max Elskamp et la poétique de la ville*, in Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du Symbolisme*, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 169-181.

Paul Gorceix, *Symbolisation, suggestion et ambiguïté*, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach - Van Lerberghe –*

Verhaeren, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, pp. 211-226.

Robert Guiette (éd.), *Max Elskamp. Choix de poèmes, inédits, bibliographie, portraits, documents*, Seghers, Paris 1955.

Sylvie Thorel-Cailleteau, *La «perdurance» du symbolisme*, in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000*, Fayard, Paris 2003, pp. 283-294.

Camille Lemonnier

Gerolamo Lazzeri, *Introduzione*, in *Canzone di Campane*, Rizzoli, Milano 1933, pp. 1-10.

Camille Lemonnier. *La vie, l'oeuvre, l'époque*, in *Un Mâle*, Éditions Jacques Antoine, Bruxelles 1977, pp. 235-250.

Roland Mortier, *Bruges dans l'œuvre de Camille Lemonnier*, in AA. VV., *Les Flandres dans les mouvements Romantique et Symboliste, Actes du second Congrès national de Littérature Comparée, Lille, 1957*, Didier, Paris, 1958, 131-137.

André Vandegans, *Michel de Ghelderode et Camille Lemonnier*, in Paul Delseemme - Roland Mortier - Jacques Detemmerman, *Regards sur les lettres françaises de Belgique. Etudes dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen*, André de Rache Éditeur, Bruxelles 1976, pp. 201-213.

Gustave Vanwelkenhuyzen, *Camille Lemonnier*, in Gustave Charlier - Joseph Hanse, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1958, pp. 355-366.

Id., *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, Librairie Minard, Paris 1957.

Maurice Maeterlinck

Graziano Benelli, *Le figure della ripetizione nella poesia di Maurice Maeterlinck*, Longo, Ravenna 1984.

Roger Bodart, *Maurice Maeterlinck, choix de textes, témoignages, bibliographie*, Seghers, Paris 1962.

Max Esch, *L'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Mercure de France, Paris (s.d.).

Joseph Hanse, *Introduction*, in Maurice Maeterlinck, *Poésies Complètes* (Edition définitive avec introduction, notes et variantes par Joseph Hanse), La Renaissance du Livre, Bruxelles 1965, pp. 1-89.

Georges Rodenbach

Richard Bales, *Introduction*, in *Le Voile et Le Mirage*, University of Exeter Press, Exeter 1999, pp. V-XXII.

Anny Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Vaillant-Carmanne, Liège 1942.

Aurore Boraczek, *Architectures d'intérieur : le parti pris des choses dans l'œuvre poétique et romanesque de Georges Rodenbach*, in Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le monde de Rodenbach*, Éditions Labor, Bruxelles 1999, pp. 57-72.

Paul Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Honoré Champion, Paris 2006.

Id., *Le paysage urbain chez Rodenbach : reflet et verticalité*, in Robert Frickx, David Gullentops (éds.), *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, VUB Presses, Bruxelles 1994, pp. 9-18.

Id., *Réalités Flamandes et Symbolisme Fantastique. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach*, Lettres Modernes, Paris 1992.

Id., *Symbolisation, suggestion et ambiguïté, G. Rodenbach, M. Elskamp, M. Maeterlinck*, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach - Van Lerberghe – Verhaeren*, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, 211-226.

Patrick Laude, *Les décors du Silence*, Éd. Labor, Bruxelles 1990.

Paul Maes, *Georges Rodenbach, 1855-1898*, Duculot, Gembloux 1952.

Camille Mauclair, *Introduction*, in Georges Rodenbach, *Œuvres*, Slatkine, Genève 1978, pp. V-XXIII.

Marco Modenesi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano 1996.

Philippe Mosley, *Georges Rodenbach: Critical Essays*, Associated University Press, Madison/London 1996.

- Maria Elisabetta Nieddu, *Da Bruges-la-Morte a Le Mirage: la perdita di un personaggio?*, «Between», II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>, pp. 1-18.
- Liana Nissim, *Il simbolismo belga di Georges Rodenbach*, in AA. VV., *Réalités et perspectives francophones dans une Europe plurilingue*, Actes du XIXe Colloque de la «Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese» (Saint-Vincent, 6-9 mai 1993), Imprimerie Valdôtaine, Aoste, pp. 187-199.
- Jeannine Paque, *Musée de béguines, musée de l'homme ?*, in Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le monde de Rodenbach*, Éditions Labor, Bruxelles 1999, pp. 75-92.
- Lynne Pudles, *Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City*, «The Art Bulletin», Vol. 74, N° 4 (Dec., 1992), pp. 637-654, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3045915>, pp. 637-654.
- Elisabetta Sibilio, *Città morte nella poesia di Georges Rodenbach*, in Gianfranco Rubino, Gabriella Violato (eds.), *Itinerari Urbani. L'immagine della città nella letteratura francese dal Cinquecento al Duemila*, Bulzoni Editore, Roma 2005, pp. 147-168.

Émile Verhaeren

- AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach - Van Lerberghe – Verhaeren*, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986.
- AA.VV., *Émile Verhaeren*, «Journal de la Librairie. Siège social et secrétariat du cercle belge de la librairie», N° 4, Avril 1955.
- Albert Ayguesparse, *Émile Verhaeren*, in «Journal de la librairie» n° 4, Bruxelles 1955, pp. 91-94.
- Aurore Boraczek, *Rêver et renverser: symbolisme et socialisme belges*, in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000*, Fayard, Paris 2003, pp. 171-181.
- Giorgio Calogero (éd.), *Emile Verhaeren, Les heures et d'autres poèmes*, Charles Signorelli, Milano 1928.
- Franz Hellens (éd.), *Émile Verhaeren. Choix de teste, bibliographie, dessins, portraits, fac-similés*, Pierre Seghers, Paris 1955.

Jean Robaey, *Verhaeren et le Symbolisme*, Mucchi, Modena 1996.

Stephan Zweig, *Émile Verhaeren, sa vie, son œuvre* (Mercure de France, Paris 1910), Belfond, Paris 1985.

Studi sulla città

Erich Auerbach, *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, Carocci, Roma 2007.

Marc Augé, *Non-lieux*, Seuil, Paris 1992.

Gaston Bachelard, *La poetica della Rêverie (La poétique de la Rêverie)*, PUF, Paris 1960), Dedalo, Bari 1972.

Id., *La poétique de l'espace*, PUF, Paris 1957.

Id., *L'eau et les rêves*, José Corti, Paris 1942.

Leonardo Benevolo, *Le città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari 1993.

Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, in *I «passages di Parigi, I (Das Passagenwerk)*, Einaudi, Torino 2007.

Sandra Cavicchioli, *I sensi, lo spazio, gli umori*, Bompiani, Milano 2002.

Luciano Curreri, *De Bruges à Rome. Il Santo d'Antonio Fogazzaro*, in Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du Symbolisme*, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 111-122.

Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino 1994.

Franca Franchi, *Les villes célibataires*, in Marc Quaghebeur (éd.), *Les villes du Symbolisme*, Peter Lang, Bruxelles 2007, pp. 75-87.

Robert Frickx, David Gullentops (éds.), *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, VUB Presses, Bruxelles 1994.

Marina Guglielmi – Giulio Iacoli, *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, Quodlibet Studio, Macerata 2012.

Marina Guglielmi, *Mappe transizionali in Shadow Lines. Response a Silvia Albertazzi*, in Marina Guglielmi, Mauro Pala (eds.), *Frontiere Confini Limiti*, Armando Editore, Roma 2011, pp. 155-162.

Philippe Hamon, *Esposizioni*, CLUEB, Bologna 1995.

- Michael Jakob, *Il paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, PUF, Paris 1995.
- Henri Lefebvre, *Il diritto alla città (Le droit à la ville)*, Anthropos, Paris 1968), Marsilio, Padova 1970.
- Jacques-Gérard Linze, *Ville natale, villes étrangères, ville aimées*, in Robert Frickx – David Gullentops (éd.), *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, VUB, Bruxelles 1994, pp. 121-128.
- Pierre Martens, *Ce sont des villes*, in Robert Frickx – David Gullentops (éd.), *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, VUB, Bruxelles 1994, pp. 129-141.
- Franco Moretti, *Spazio e stile, geografie dell'intreccio e storie del Terzo*, in Flavio Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2010, pp. 69-84.
- Lewis Mumford, *Storia dell'utopia (The story of utopias, 1921)*, Calderini, Bologna 1969.
Id., *La città nella Storia*, Etas Kompass, Milano 1967.
- Franco Musarra, Ulla Musarra-Schoereder, *Città*, in Remo Ceserani – Mario Domenichelli – Pino Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino 2007, pp.437-443.
- Mauro Pala, *Urbe Effimera, La città del post-moderno tra letteratura e architettura*, CUEC, Cagliari 1993.
- Paolo Petitto, *Le città fantastiche*, Unicopli, Milano 2000.
- Henri Pirenne, *Le città del Medioevo (Medieval Cities, 1925)*, Laterza, Bari 1990.
- Gianfranco Rubino, *Spazi naturali, spazi culturali*, in Flavio Sorrentino (ed.), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2010, pp. 39-51.
- Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Klincksieck, Paris 1971.

Manuali e studi sulla letteratura belga

- Paul Aron (éd.), *La Belgique artistique et littéraire, une anthologie de langue française 1848-1914*, Éditions Complexe, Bruxelles 1997.
- Id., *La mort, les légendes et le conflit des générations chez Maurice Maeterlinck: une lecture politique du symbolisme belge*, «The French Review», Vol. 68, N° 1

(Oct., 1994), pp. 32-43, American Association of Teachers of French, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/396636>, pp. 32-43.

Id., *Le Symbolisme belge et la tentation de l'art social : une logique littéraire de l'engagement politique*, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach - Van Lerberghe – Verhaeren*, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, pp. 307-317.

Christian Berg, Pierre Halen (éds.), *Littératures Belges de langue française (1830-2000)*, Le Cri, Bruxelles 2000.

Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000*, Fayard, Paris 2003.

Jean-Pierre Bertrand, Lise Gauvin, Laurent Demoulin (éds.), *Littératures mineures en langue majeure, Québec/ Wallonie-Bruxelles*, Peter Lang, Bruxelles 2003.

Albert Carnoy, *L'Imagination Flamande dans l'Ecole Symbolique Française*, in PMLA, Vol. 33, N° 2 (1918), pp. 204-234, URL: <http://www.jstor.org/stable/457112>, pp. 204-234.

Gustave Charlier - Joseph Hanse, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1958.

Beïda Chikhi, Marc Quaghebeur (éds.), *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, Peter Lang, Bruxelles 2006.

Paul Gorceix, *Fin de siècle et symbolisme en Belgique: œuvres poétiques*, Éditions Complexe, Bruxelles 1998.

Id. (éd.), *La Belgique fin de siècle*, Éditions Complexe, Bruxelles 1997.

Id., *Le Symbolisme en Belgique*, Carl Winter, Heidelberg 1982.

Daniel De Graaf, *Le mouvement Van nu en Straks dans le cadre du Symbolisme*, in AA.VV., *Les Flandres dans les mouvements Romantique et Symboliste, Actes du second congrès national de Littérature Comparée, Lille 1957*, Didier, Paris 1958, pp. 110-116.

Rainier Grutman, *La question linguistique en littérature*, in Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman, David, Vrydaghs (éds.), *Histoire de la Littérature Belge Francophone. 1830-2000*, Fayard, Paris 2003, pp. 357-367.

- Frans De Haes (interview), in *Lettres françaises de Belgique, Mutations, Entretiens de Paul Edmond*, Archives du Futur, Bruxelles 1980, pp. 31-39.
- Joseph Hanse, *Origines et tendances du Mouvement* in *La Renaissance de 1880*, in Gustave Charlier - Joseph Hanse, *Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique*, La Renaissance du Livre, Bruxelles 1958, pp. 335-339.
- Id., *Polémiques littéraires en 1890. Lettres d'Albert Mockel et de Valère Gille*, in Paul Delsemme - Roland Mortier - Jacques Detemmerman, *Regards sur les lettres françaises de Belgique. Etudes dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen*, André de Rache Éditeur, Bruxelles 1976, pp. 157-167.
- Albert Kies, *L'image de la Flandre chez quelques écrivains belges de l'époque symboliste*, in AA.VV., *Les Flandres dans les mouvements Romantique et Symboliste, Actes du second congrès national de Littérature Comparée, Lille 1957*, Didier, Paris 1958, pp. 103-109.
- Annamaria Laserra (éd.), *Histoire, mémoire, identité dans la littérature non fictionnelle. L'exemple belge*, Peter Lang, Bruxelles 2005.
- Gerolamo Lazzeri, *Interpreti dell'anima belga*, Zanichelli, Bologna 1919.
- Antonio Mor, Jean Weisgerber, *Le letterature del Belgio*, Sansoni, Milano 1968.
- Michel Otten (éd.), *Études de littérature française de Belgique*, Jaques Antoine, Bruxelles 1976.
- Id., *Situation du symbolisme en Belgique*, in AA.VV., *Centenaire du Symbolisme en Belgique. Elskamp – Maeterlinck – Mockel – Rodenbach - Van Lerberghe – Verhaeren*, «Les Lettres Romanes», N° 3-4, Université Catholique de Louvain, 1986, pp. 203-209.
- Jean de Palacio, Isabelle Krzywkowski, Sylvie Thorel-Cailleteau, *Anamorphoses décadentes: l'art de la défiguration, 1880-1914: études offertes à Jean de Palacio*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris 2002.
- Jacques Pirenne – Jacques-Henri Pirenne, *La Belgique devant le nouvel équilibre du monde*, Édition de la Baconnière, Neuchatel 1944.
- Marc Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Éditions Labor, Bruxelles 1990.
- Marc Quaghebeur, Madeleine Rebérioux, *Intellectuels en Belgique et en France: "piliers", citoyenneté, État*, «Le Mouvement social», N° 178, France-Belgique Fin de Siècle

(Jan. - Mar. 1997), pp. 89-115, Editions l'Atelier, URL: <http://www.jstor.org/stable/3779564>, pp. 89-115.

Marc Quaghebeur, Laurent Rossion (éds.), *Entre aventures, syllogismes et confessions. Belgique, Roumanie, Suisse*, Peter Lang, Bruxelles 2003.

Anna Soncini, *La « Médiévalisation » de la littérature belge de langue française, un archétype flamand*, «Cahiers de recherches médiévales» [En ligne], 11/2004, mis en ligne le 10 octobre 2007, consulté le 01 avril 2012. URL: <http://crm.revues.org/1813>, pp. 2-43.

Lisbeth Verstraete-Hansen, *Littérature et engagement en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes. 1945-1972*, Peter Lang, Bruxelles 2006.

Manuali e studi sulla letteratura francese

AA.VV., *Storia della Letteratura Francese II-III (Manuel d'Histoire littéraire de la France)*, Garzanti, Roma 1985.

Giuseppe Bernardelli, *Metrica francese. Fondamenti teorici e lineamenti storici*, La Scuola, Brescia 1989.

Walter Binni, *La poetica del Decadentismo*, Sansoni, Firenze 1988 (Sansoni 1936).

Paul Bourde, *Les poètes décadents*, «LeTemps», 6 août 1885.

Giovanni Cacciavillani, *La civiltà letteraria francese. Un profilo*, Carocci, Roma 2001.

Henri Clouard, *Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours*, Albin Michel, Paris 1947.

Francesco Fiorentino (dir.), *Istituzioni di letteratura francese*, Laterza, Bari [9 volumi 2008-2012, in corso di completamento].

Algirdas Julien Greimas, *Maupassant: la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Éditions du Seuil, Paris 1976.

Svend Johansen, *Le Symbolisme, Etude sur le style des symbolistes français*, Einar Munksgaard, Copenhague 1945.

Giovanni Macchia, Massimo Colesanti, Enrico Guaraldo, Giovanni Marchi, Gianfranco Rubino, Gabriella Violato, *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo* (1987), BUR, Milano 2000.

- Louis Marquèze-Pouey, *Le mouvement décadent en France*, PUF, Paris 1986.
- Liana Nissim, *Storia di un tema simbolista, Gli interni*, Vita e Pensiero, Milano 1980.
- Vittorio Pica, *Letteratura d'eccezione*, Milano 1899.
- Claude Pichois (dir.), *Littérature française*, Arthaud, Paris, (9 volumi 1972-77).
- Mario Praz, *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica* (Ed. La Cultura, Milano-Roma 1930-seconda Edizione ampliata Sansoni, Milano 1948), Sansoni, Milano 1999.
- Vittorio Roda, *Decadentismo morale e Decadentismo estetico*, Riccardo Patron, Bologna 1966.
- Adriano Seroni, *Il Decadentismo*, Palumbo, Palermo 1974.
- Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretazione (Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris 1978), Guida, Napoli 1986.
- René Wellek, *Storia della critica moderna. IV. Dal realismo al simbolismo* (1969), Il Mulino, Bologna 1990.

Altri testi consultati

- Paolo Amalfitano (ed.), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 1998.
- Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo (Reading for the plot*, 1984), Einaudi, Torino 1995.
- Michel Collot, *La Pensée-paysage. Philosophie, Arts, Littérature*, Actes Sud, Arles 2011.
- Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Il Mulino, Bologna 2012.
- Francesco Fiorentino (ed.), *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 1997.
- Gabriella Giansante, Stefano Santavenere (eds.), «Bérénice», *Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie*, anno XV, nn. 40-41, novembre 2008.
- Armando Gnisci (ed.), *Introduzione alla letteratura comparata*, Mondadori, Milano 1999.

Raymond Klibancky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia: studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.

Fabio Lando (ed.), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etas, Milano 1993.

Franco Moretti, *Il romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino 2003.

George Painter, *Marcel Proust*, Feltrinelli, Milano, 1966.

Antoine de Smet, *A Note on the Cartographic Work of Pierre Pourbus, Painter of Bruges*, in «Imago Mundi», Vol. 4, 1947, Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1149746>, pp. 33-36.