

Da *Bruges-la-Morte* a *Le Mirage*. La perdita di un personaggio?

Maria Elisabetta Nieddu

Bruges-la-Morte è il titolo di un romanzo pubblicato da Georges Rodenbach nel 1892. Si tratta forse dell'opera più celebre dell'autore fiammingo¹ ad è forse una delle più conosciute della letteratura belga in lingua francese². Meno noto è invece il suo adattamento teatrale dal titolo *Le Mirage*, 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 scrittore³.

Benché si tratti di un lavoro che non ha avuto la stessa risonanza dell'opera dalla quale è nato, può risultare importante vedere come l'autore affronta un *medium* a lui quasi sconosciuto come il teatro. Rodenbach infatti aveva già realizzato soltanto un'altra opera teatrale nel 1894, *Le Voile*, peraltro anche tale opera è un adattamento di una novella, pubblicata postuma, dal titolo *L'amour en nuance*. Vedremo quindi 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.

Partiremo da una breve analisi del romanzo, per poi porci alcuni quesiti che saranno sciolti dall'analisi della *pièce*. Cercheremo quindi di tirare un primo bilancio sulle conseguenze relative al cambiamento di codice.

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*

¹ Cfr. Maes 1952.

² Cfr. Mor-Weisgerber 1968: 75.

³ Pubblicato poi in volume per Ollendorff nel 1901.

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 '30⁴.

Bruges-la-Morte, simboli e luoghi

Questa 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.

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 ballerina 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 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

⁴ Cfr. Rodenbach 1999: XXI e Mosley 1996: 190-194.

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 se la avvolge intorno al collo. Hugues reso folle da questa provocazione sacrilega, in preda ad una rabbia omicida, la strangola proprio con la treccia. Solo allora le due donne si possono confondere, assimilate nella morte. Hugues, infine, si sente di nuovo in armonia con la sua sposa e con la città⁵.

Come afferma lo stesso Rodenbach nell'*avertissement* al lettore che precede il romanzo il personaggio 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» (1977: 9).

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 Bruges⁶. Dobbiamo ricordarci che la scelta 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 perenne. Nell'*avertissement* si legge: «elle les [ceux qui y séjournent] façonne selon ses rites et ses cloches» (Rodenbach 1977: 9); proprio per questa influenza più avanti troviamo il vero e proprio avvertimento diretto al lettore nel quale 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 stesso:

C'est pourquoi il emporte, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre 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, éprou-

⁵ Cfr. Modenesi 1996: 20-22

⁶ Cfr. Bodson-Thomas 1942: 114-115.

vent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur ce texte. (*Ibid.*)

È possibile affermare ciò non soltanto grazie alle parole scritte espressamente da Rodenbach a tal proposito, ma anche attraverso l'analisi del numero d'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.

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 l'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. À 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 vivre. (*Ibid.*: 23)

La poetica che regge il romanzo è dichiarata apertamente dal narratore onnisciente. Tutto si svolge all'interno della dicotomia den-

tro/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 possibilità di vita che si può attuare soltanto nel silenzio e nella monotonia⁷. Anche questi elementi, normalmente associati al polo negativo, in un'ipotesi di non-vita nella quale vive Hugues Viane si trasformano in elementi positivi.

Si ha, inoltre, l'identificazione della città con la morta stessa:

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 froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre la grande pulsation de la mer. (*Ibid.*: 24)

L'immagine della moglie defunta viene ad identificarsi totalmente con quella della città che al contempo si materializza come entità antropomorfa⁸. La metafora corporea è assolutamente pregnante: un cuore che ha cessato di battere e ha lasciato fredde le arterie⁹.

Secondo Modenesi, autore di un volume sulle opere in prosa di Rodenbach (1996: 170), 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» (*Ibid.*) che sottolinea la visione del mondo di Rodenbach.

⁷ Cfr. Nissim 1980.

⁸ Cfr. Pudles 1992: 637-654.

⁹ Metafora a cui Rodenbach fa ricorso in molte sue opere, tra le quali *Le Carillonneur* (1897: 72) e *Le Règne du Silence* (1891: 68-69).

Il tema della città non incontra sosta nella sua produzione grazie alle corrispondenze che non smette mai di tessere (Paque 1999: 85-87).

Con l'evolversi della vicenda amorosa con Jane il rapporto tra Hugues e la città, assolutamente cattolica di un cattolicesimo severo e pruriginoso (Modenesi 1996: 47), 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 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 péché! (Rodenbach 1977: 80)

La città impone il suo modello di credente casta e della sua fede severa¹⁰. 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.

Il peso della malinconia, rappresentata dall'ombra delle alte torri che si stendevano 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 ostile¹¹.

Soltanto l'omicidio di Jane ormai completamente distante dalla moglie defunta, quando con la sua sfrontatezza provoca l'ira omicida di Hugues, farà sì che il vedovo riconosca di nuovo l'immagine della

¹⁰ Il tema della religione e della liturgia è usato da Rodenbach per mettere in risalto il mistero che ammantava di malinconia gli spazi narrati (cfr. Laude 1990: 116-117).

¹¹ Per il concetto di verticalità nelle opere in prosa di Rodenbach, cfr. Gorceix 1994: 9-18.

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 fer! (Rodenbach 1977: 102)

La morte è l'unico elemento che può ricostituire l'equilibrio iniziale. Seppur questo equilibrio si fondava sul dolore, visto che per Hugues Viane i poli di valore sono capovolti, solo nel momento in cui la morte si rimpossessa della sua vita lui può ricominciare a vivere.

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 (Modenesi 1996: 92).

La città di Bruges come luogo dell'*intérieur*, insieme alla casa del protagonista, è il terreno dello spirito e dell'evocazione della morte, attraverso la venerazione della moglie defunta e la ricerca di eludere la morte stessa¹².

Le Mirage: simboli a confronto

Ma che ne è invece del ruolo della città nell'opera teatrale tratta da *Bruges-la-Morte*, *Le Mirage*? In quale modo a teatro si può rendere l'anima di una città, laddove nel romanzo essa è presente in ogni pagina grazie a mirabili descrizioni di stati d'animo umani che vanno a identificarsi in maniera precisa con le descrizioni dei canali nebbiosi e

¹² Questa concezione si riflette nelle idee di Bachelard (1957), opera nella quale egli studia le dimore come entità interne al nostro essere.

delle vie solitarie della storica città delle Fiandre? Ci si deve forse rassegnare alla perdita di un personaggio trasformato irrimediabilmente a puro scenario? O forse è possibile, attraverso i dialoghi e la messa in scena, ricreare quell'atmosfera fatta di angoscia e di senso di morte che emana dai canali, dalle campane e dai campanili rodenbachiani? Questa atmosfera sarà forse resa palese al pubblico teatrale attraverso espedienti diversi da quello del semplice racconto diegetico?

Vediamo quindi quali sono le principali differenze nella narrazione delle due opere: se partiamo dall'analisi del titolo parrebbe che già una risposta positiva alla domanda posta dal titolo di questo intervento (cioè se si perda un personaggio nel passaggio dal romanzo all'opera teatrale) sia fuori di dubbio. La scelta di Rodenbach di mettere in rilievo un'altra tematica del romanzo, quella della visione e dell'immagine riflessa, ci pone già di fronte alla necessità di individuare forse un altro asse di sviluppo rispetto al romanzo¹³. Benché i personaggi siano gli stessi, con la sola aggiunta del personaggio di Joris Borluut, notiamo una discrepanza nella grafia del nome di Hugues che nell'opera teatrale diventa Hughes¹⁴. Continuiamo con l'analisi dei due *incipit*: nel romanzo, dopo l'*avertissement* al lettore, il primo capitolo ci immerge subito nella vita tranquilla compiuta da Hugues Viane senza che venga annunciato nessun elemento di crisi. L'*incipit* dell'opera teatrale invece è di ben altro tenore. La prima scena è affidata alla fedele serva di Hughes, Barbe, e a sua cugina, beghina al beghinaggio di Bruges, Sœur Rosalie. Le due donne hanno il compito di presentare il modo di vivere del protagonista e mettono subito in risalto il suo lutto fatto di ricordi e di oggetti della defunta moglie conservati come se fossero delle reliquie. Si parla subito dei capelli racchiusi in una teca di ve-

¹³ A tale proposito notiamo che in Rodenbach si evince fin dal cambiamento del titolo una maggiore attenzione verso la visione a discapito del racconto: cambiamento che rientra in quello che Linda Hutcheon (2006: 38-46) definisce il passaggio «from telling to showing».

¹⁴ Di seguito scriveremo "Hugues" quando parleremo del personaggio del romanzo, mentre useremo la grafia "Hughes" quando ci riferiremo al personaggio della *pièce*.

tro, e la rottura di un ritratto della morta causata dall'imprudenza di Barbe dà spazio a un richiamo alla superstizione locale che lo vorrebbe essere segno di sventura imminente.

Sœur Rosalie – Que va-t-il dire de ce qui est arrivé au grand portrait?

Barbe – J' ai peur. Surtout que c'est de mauvais présage, un bris de vitre, de verre, de glace... (Rodenbach 1999: 32)

D'altronde Barbe fa già un riferimento al cambiamento nel modo di vivere del suo padrone, segno che l'incontro con la donna che lo porterà alla perdizione è già avvenuto:

Barbe, *seule*

La première fois!... Qu'est-ce qui se passe? C'est étrange!... (regardant l'accident du portrait.) Et cette vitre brisée... mauvais présage... Il y a comme un air de malheur entré dans la maison! ...(*Ibid.*: 40)

Nel romanzo l'incontro con la ballerina Jane Scott viene rivelato al lettore seguendo i pensieri di Hugues Viane. Tutto è narrato in un ordine lineare, Rodenbach non ricorre mai all'analessi, ma nel romanzo *fabula* e intreccio vengono sempre a coincidere e il narratore onnisciente dà spazio alle riflessioni più intime dello stato d'animo dei personaggi. Grazie a questa tecnica narrativa il lettore sa che Hugues Viane è in preda a quello che Rodenbach chiama «il demone dell'analogia». Riflessione che culminerà nel capitolo VI in un vero e proprio trattato sulla somiglianza evocata ancora di più dai colori di Bruges, città grigia, messa in parallelo con il suo stato d'animo così come vi è una somiglianza tra la defunta e la nuova donna comparsa misteriosamente nelle strade di Bruges¹⁵. Nell'opera teatrale invece

¹⁵ Secondo Massimo Fusillo (1998: 16) questa tipologia di somiglianza rientra nella categoria della *reincarnazione*: «un personaggio assomiglia in modo perturbante a un altro personaggio morto, fino a sembrarne una repli-

l'incontro con Jane viene raccontato da Hughes a Joris Borluut (personaggio omonimo del protagonista di un altro romanzo di Rodenbach, anch'esso ambientato a Bruges, *Le Carillonneur*), amico di Hughes. L'espedito teatrale del ricorso al dialogo mortifica l'azione: qui tutto viene svelato allo spettatore a cose fatte finanche la scoperta che Jane è una ballerina. Se nel romanzo l'elemento di *suspence* è presente grazie al tipo di narrazione, nell'opera teatrale questo elemento è preservato grazie alla superstizione, si ricordi infatti la rottura del vetro del ritratto della defunta che sarebbe portatore di accadimenti funesti. Rodenbach intende forse dar vita a dialoghi che riescono ad immergere l'*audience* in quell'aura di malinconia e morte che caratterizza il romanzo: tuttavia la scrittura in prosa non favorisce lo sviluppo di un ipertesto che possa andare oltre alla contingenza delle parole pronunciate dai personaggi.

Nel romanzo il demone dell'analogia di cui è preda Hugues Viane trova il suo punto culminante nel suo desiderio di vedere Jane Scott vestita degli stessi abiti della defunta: si tratta di un momento centrale, episodio che viene riferito anche nell'opera teatrale ma in modalità e con conseguenze abbastanza diverse. Nel romanzo la vestizione avviene a casa di Jane ignara di ciò che Hugues vede in lei, essa ci viene mostrata come una ragazza facile e frivola, infastidita dal dover indossare abiti che non sono più di moda. A questo punto per Jane tutto diventa un gioco. L'elemento del grottesco ha la meglio sul demone dell'analogia e, come nel più normale procedimento carnevalesco, il momento più aulico diventa invece il più basso e triviale. Il travestimento di Jane determina per la prima volta la

ca soprannaturale, un doppio post mortem.» Si tratterebbe di una tipologia ripresa in maniera feconda in letteratura: alcuni esempi sono «*Sylvie* (1854) di Nerval; [...] il capolavoro di Hitchcock, *Vertigo* (1958, tratto dal romanzo *Fra i morti* [*D'entre les morts*] di Pierre Boileau e thomas Narcejac)» (*Ibid.*), tema presente anche in un romanzo di fine secolo, *La ressemblance*, 1874 di Luigi Gualdo, vicino a *Bruges-la-Morte* e a *Le Mirage* per la ricchezza di riferimenti decadenti e simbolisti. Cfr. Roda 1991: 105-127, 161-183.

disillusione di Hugues che non vede altro che volgarità in quella che credeva essere sua moglie rediviva.

Nell'opera teatrale questo episodio non si svolge a casa di Jane ma a casa del vedovo. Per convincere Jane a provare dei vestiti non più di moda Hughes coinvolge l'amico Joris che, con il pretesto di realizzare un quadro di genere, dovrebbe costituire un'esca per la ragazza:

Hughes, *dont le visage se crispe, se bouleverse, les mains tendues.*

- Ah!

Jane – Eh bien! Suis-je belle?

Hughes, *à part, balbutiant.* – Je t'imaginai autrement... (*À part, dans un grand désespoir.*) Elle lui ressemble moins, maintenant! Oui, oui... mais... (*Ibid.*: 49)

L'episodio qui non raggiunge quella soglia di grottesco del romanzo perché qui è Hughes ad accorgersi subito di quanto quei vestiti, invece di accentuare la somiglianza con la defunta, ne accentuano invece le differenze e invita bruscamente Jane a toglierli. Anche se certo non è letterariamente corretto parlare di acquisti e perdite dell'adattamento rispetto all'opera adattata, piuttosto di trasformazioni, ci prendiamo la responsabilità di osservare che l'elemento grottesco dell'episodio del romanzo rimanda in modo diretto a quell'aspetto extratestuale che caratterizza le Fiandre come un paese capace di vivere l'austera malinconia dei suoi canali uggiosi così come la gioia più goliardica del carnevale. Benché l'atto stesso del travestimento resti una testimonianza di questo rapporto extratestuale, essa non è che un'immagina sbiadita e quasi incomprensibile senza il sentimento del grottesco ottenuto dal rovesciamento dell'esito sperato.

Successivamente tutta la narrazione è di nuovo affidata ai dialoghi tra Joris e il protagonista: è l'amico ad informarlo della cattiva condotta di Jane e del fatto che tutta la città è al corrente ormai della sua relazione. Il personaggio di Joris Borluut risulta essere non ben delineato, di lui non sappiamo praticamente nulla, e per questo pensiamo che costituisca in realtà un mero espediente teatrale per far

conoscere al pubblico ciò che invece nel romanzo è comunicato dal narratore¹⁶.

Intanto la narrazione del romanzo si concentra sull'agnizione della relazione di Hugues da parte di Barbe che, presa dagli scrupoli, intende lasciare la casa in cui è a servizio perché non vuole essere partecipe di un peccato mortale. Tornerà poi sui suoi passi soltanto dietro consiglio del prete che la rassicura sulla sua salvezza eterna fintanto che Jane non varcherà la soglia della casa in cui lavora. Nel romanzo è quindi determinante la distinzione tra spazio interno e spazio esterno. Nei capitoli che seguono infatti la narrazione si concentra sulla sofferenza di Hugues e sull'influenza determinante della città con la quale fatica a rientrare in comunione.

Il capitolo XII del romanzo è in parallelo con l'atto III dell'opera teatrale. Nel romanzo leggiamo dei problemi di fedeltà di Jane, del sospetto continuo che avvolge ormai l'animo di Hugues e soprattutto della sensazione della presenza della moglie defunta fra le nebbie che avvolgono i canali di Bruges. Nell'atto III, unico atto che si svolge all'aperto, lungo i canali della città troviamo l'esplicitazione della presenza soltanto evocata nel romanzo. Qui vi è l'apparizione del fantasma della defunta, che a differenza del romanzo, ha un nome: Geneviève¹⁷. I ricordi della defunta sono intrisi di amore e di passione; vi è in effetti un richiamo all'erotismo che non è presente nel romanzo, Geneviève parla molto dei suoi capelli, tema centrale nel romanzo e in molta poesia simbolista, fra cui ricordiamo la celebre opera di Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (1892). 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, riferimento presente anche nel romanzo messo in luce per altro da

¹⁶ Cfr. Segre 1984, soprattutto capp. II e VII; Ruffini 1978; De Marinis 1982; Elam 1988.

¹⁷ Anche nell'adattamento per opera di Korngold vi è l'apparizione della donna defunta: espediente scenico al quale a teatro non si può rinunciare per dare vita ad una sensazione di presenza che nel romanzo viene soltanto evocata. Cfr. *Die tote Stadt* 2009: 72-74.

Bachelard (1984) che non ha mancato di notare fino a che punto l'opera di Rodenbach costituisce una manifestazione particolarmente centrale di quello che chiama «complesso di Ofelia»: «On pourrait de même interpréter *Bruges-la-morte* de Georges Rodenbach comme l'Ophélisation d'une ville entière» (*Ibid.*: 121-122).

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 déshabilles! (Rodenbach 1999: 60)

Arriviamo dunque all'epilogo. Anche nell'opera teatrale l'agnizione di Barbe avviene attraverso Sœur Rosalie, ma a casa di Hughes e soltanto nel giorno della processione del *Saint-Sang*. Barbe dunque si propone di lasciare la casa su consiglio della cugina nel momento in cui Jane vi entrerà. Questo momento arriverà ben presto perché, così come nel romanzo, Jane vuole vedere la processione dalla casa di Hughes. L'assassinio avviene in entrambe le opere allo stesso modo: attraverso la treccia della defunta e in seguito alla profanazione della stessa¹⁸. Tuttavia c'è una differenza: se nel romanzo il crimine viene compiuto dopo il passaggio della processione sotto la casa di Hugues Viane, nell'opera teatrale avviene prima, e questo permette a Barbe di rientrare in scena con il pretesto di gettare davanti alla casa i

¹⁸ Nell'opera di Korngold Jane, divenuta nell'adattamento Marietta, si lancia in una danza sfrenata davanti alla teca dove è conservata la treccia della defunta. L'elemento della danza offre uno spunto interessante rispetto alla fissità della venerazione religiosa di cui la treccia è oggetto. «L'ultima danza sfrenata davanti al santuario, finalmente in casa della sua rivale, è anche una sfida al potere della defunta, la cui treccia di capelli finisce per trasformarsi, nelle mani dell'infuriato Paul, in un cappio che la stringe alla gola sino a soffocarla» (Girardi 2009: 7)

fiori che aveva preparato. Ella scopre così il crimine. È affidato a lei dunque il dialogo finale, quello in cui Hughes riconosce finalmente la completa identità tra la defunta e la nuova morta.

Barbe, *épouvantée*. – Qu'est il dit là? (*Elle a fait un pas et voit le cadavre.*) Mon Dieu! Mon Dieu! Qu'est-il arrivé?

Hughes *se lève, la prend par le bras, la mène devant le corps*. – Barbe, nous allons être bien heureux... La morte, vous savez bien, ma morte... elle est revenue... Il y en a une autre qui lui ressemblait un peu. Elles se ressemblent tout à fait maintenant... Elles sont de la même pâleur... Il n'y a plus qu'une morte, ma morte... (*Ibid.*: 80)

Conclusioni

In conclusione parrebbe centrale la differenza nell'utilizzo dello spazio: se nel romanzo, come abbiamo già sottolineato, 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; nell'opera teatrale la staticità imposta forse da una concezione 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-Thomas (1942: 123-125) riconosce l'influenza di Maurice Maeterlinck nel tema del silenzio di Rodenbach, tuttavia in questa *pièce* egli non ha saputo sfruttare la stessa abilità di Maeterlinck nel riprodurre a teatro l'indicibile, 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 personaggi (Gorceix 1992: 30). Forse proprio il dover ricorrere al dialogo è stato l'elemento di crisi in Rodenbach: i suoi personaggi infatti sono silenziosi (Bodson-Thomas 1942: 126) e per questo non sono fatti per il teatro in cui tutto è affidato

ai dialoghi e vi è dunque l'obbligo di rinnegare il silenzio¹⁹. Quanto alla città parrebbe che un nuovo personaggio in realtà ne prenda il posto, ossia il fantasma della moglie defunta, 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 Bruges²⁰.

¹⁹ Nell'adattamento teatrale di Korngold la musica, tra le altre componenti dell'opera, costituisce quell'elemento di evocazione che manca nella *pièce* di Rodenbach, come ben dimostrato da Arne Stollberg (2009: 18).

²⁰ Di una caratteristica fondamentale di arricchisce invece l'adattamento di Korngold. L'autore tedesco infatti cala l'intera vicenda dell'amore per Jane, qui Marietta, in una dimensione onirica. Hughes, qui Paul, sogna di vivere questa passione mortale e giunge al risveglio subito dopo lo strangolamento. Cfr. Stollberg 2009: 19)

Bibliografia

- Bachelard, Gaston (1942), *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1984.
- Id., *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, trad. It. *La poetica dello spazio*, Bari Dedalo, 2008.
- Bodson-Thomas, Anny, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, Liège, Vailant-Carmanne, 1942.
- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- Elam, Keir, *Semiotica del Teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Girardi, Michele, "1920: va in scena Freud", *Die tote Stadt*, musica di Erich Wolfgang Korngold, libretto di Paul Schott, *La Fenice prima dell'opera*, Venezia, 2009: 7-10, http://www.teatrolafenice.it/public/libretti/96_4940Libretto_Die_tote_Stadt.pdf, on line (ultimo accesso 17/12/2012).
- Gorceix, Paul, *Réalités Flamandes et Symbolisme fantastique. Bruges-la-Morte et Le Carillonneur de Georges Rodenbach*, Paris, Lettres Modernes, 1992.
- Id., "Le Paysage urbain chez Georges Rodenbach: reflet et verticalité", *Le paysage urbain dans les lettres françaises de Belgique*, Eds. Robert Frickx - David Gullentops, Bruxelles, VUB, 1994: 9-18.
- Hutcheon, Linda, *A theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, trad. It. di Giovanni Vito Distefano, *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando Editore, 2011.
- Laude, Patrick, *Les décors du silence*, Paris, Labor, 1990.
- Maes, Pierre, *Georges Rodenbach 1855-1898*, Gembloux, Duculot, 1952.
- Maeterlinck, Maurice, *Théâtre*, Ed. Martine Rougemont, Ginevra, Slatkine, 1979.
- Modenesi, Marco, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Geoges Rodenbach*, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1996.

- Mor Antonio – Wesgerber, Jean, *Le letterature del Belgio*, Milano, Sansoni-Accademia, 1968.
- Mosley, Philip, "From Rodenbach to Korngold. The Intertextual Genesis of *Die tote Stadt*", *Critical Essays*, Ed. Philip Mosley, Madison/London, Associated University Presses, 1996: 190-194.
- Nissim, Liana, *Storia di un tema simbolista: gli interni*, Milano, Vita e Pensiero, 1980.
- Paque Jeannine, "Musée de Béguines, musée de l'homme? Un texte ouvert", *Le monde de Rodenbach*, Ed. Jean-Paul Bertrand, Bruxelles, Labor, 1990: 85-87.
- Pudles, Lynne, "Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City", *The Art Bulletin*, 74. 4 (1992): 637-654.
- Roda, Vittorio, *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Rodenbach, Georges, (Paris, Charpentier, 1891), *Le Règne du Silence*, Bruxelles, Le Cri, 1994.
- Id., (Paris, Flammarion, 1892), *Bruges-la-morte*, Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1977.
- Id., *Le voile*, Paris, Ollendorf, 1895.
- Id., *Le Carillonneur*, Paris, Fasquelle, 1897.
- Id., *Le voile et Le Mirage*, (Ollendorff, 1901) Ed. Richard Bales, Exeter, University of Exeter Presse, 1999.
- Ruffini, Franco, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Segre, Cesare, *Teatro e Romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984.
- Stollberg, Arne, "Sulla «forza purificatrice del sogno». Erich Wolfgang Korngold: *Die tote Stadt*", *Die tote Stadt*, musica di Erich Wolfgang Korngold, libretto di Paul Schott, *La Fenice prima dell'opera*, Venezia, 2009: 11-26,
http://www.teatrolafenice.it/public/libretti/96_4940Libretto_Die_tote_Stadt.pdf, on line (ultimo accesso 17/12/2012).

L'autrice

Maria Elisabetta Nieddu

Maria Elisabetta Nieddu ha 28 anni. Dopo la Laurea Triennale e Specialistica in Lingue e Letterature Straniere, frequenta il III anno del Dottorato di Ricerca in Studi Filologici e Letterari con indirizzo in Francesistica presso l'Università degli Studi di Cagliari. La sua ricerca verte sulla letteratura francese del Belgio; in particolare, attualmente si occupa della visione delle città delle Fiandre da parte degli scrittori fiamminghi di lingua francese dal 1880 fino alla Prima Guerra Mondiale.

Email: mariaelisabetta_nieddu@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 29/08/2012

Data accettazione: gg/mm/aaaa

Data pubblicazione: gg/mm/aaaa

Come citare questo articolo

Nieddu, Maria Elisabetta, "Da *Bruges-la-Morte* a *Le Mirage*: la perdita di un personaggio?", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>