

L'«OPHÉLIE» DI RIMBAUD E LE OFELIE DI RODENBACH

Personaggio minore dell'*Amleto*, la più nota delle tragedie shakespeariane, Ofelia incontra in Francia un successo incondizionato già alla metà del XVIII secolo, inserendosi perfettamente nel solco della tradizione teatrale francese, in cui i personaggi femminili rivestono i ruoli più significativi, tanto che il titolo stesso delle *pièces* ricorda spesso il nome delle eroine protagoniste, siano esse Phèdre, Médée o Irène. Ad incrementare la fama di Ofelia contribuisce, in modo determinante, la rappresentazione di *Amleto* da parte di una compagnia inglese, nel 1827. Il ruolo di Ofelia è impersonato da un'avvenente attrice irlandese, venticinquenne, dalla carnagione eccezionalmente bianca, Harriet Smithson; con le dolci modulazioni del suo canto nelle struggenti scene di pazzia, ella lascia critici letterari, scrittori e semplici spettatori letteralmente incantati e sedotti; il successo è davvero clamoroso. Il fascino della bella Smithson conferisce al personaggio di Ofelia un potere suggestivo speciale, capolavoro di grazia ed eleganza, caratteristiche che ben si accostano alla bellezza insieme tenebrosa e raffinata dell'*Amleto* romantico, con il quale Ofelia impersona a buon diritto la coppia romantica per eccellenza; i due amanti, sospinti nel turbine vertiginoso della passione assoluta, sono infine sopraffatti dalla forza inesorabile del destino avverso ¹.

Il successo di Ofelia non si esaurisce affatto nella caratterizzazione romantica dell'eroina: alla fine dell'Ottocento il personaggio, raggiunta la statura di mito letterario, gioca ancora un ruolo determinante nell'immaginario poetico dell'epoca, tanto da ispirare lo stesso Rimbaud, il quale propone una singolare visione della morte di Ofelia, secondo i dettami dell'estetica simbolista ². Per

¹) Risulta impossibile in questa sede ripercorrere anche solo per brevi accenni la storia della fortuna di Ofelia in Francia nel corso dei secoli; rimandiamo dunque a studi specifici per una trattazione esaustiva dell'argomento: J. Vest, *The French Face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire*, Lanham, University Press of America, 1989; J. Eymard, *Opbélie ou la naissance d'un mythe*, «Littératures» 23 (1976), pp. 78-91.

²) Falsa e fittizia è ogni distinzione netta tra simbolisti e decadenti. In questo studio useremo i due termini come sinonimi. Per una trattazione esaustiva del problema rimandiamo a S. Cigada (a cura di), *Il simbolismo francese*, Milano, Sugarco, 1992; G. Bernardelli, *Il Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Milano, Cisalpino - Goliardica, 1978; G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, p. 234.

parte nostra, convinti della significatività dell'immagine di Ofelia, più ancora che del personaggio, in epoca decadente, proponiamo un percorso nella poesia di Georges Rodenbach il quale, accanto ad una precisa rielaborazione della celebre scena del trapasso, affianca descrizioni meno particolareggiate ma ugualmente significative dell'eroina. La nostra scelta porta sul poeta fiammingo in quanto ci pare che egli possa ben illustrare le valenze estetiche che il modello di Ofelia viene ad assumere per quell'intimismo raccolto che è tratto essenziale della sua poetica, e soprattutto per l'animo *fin-de-siècle* più in generale; sarà dunque possibile tracciare alcune importanti riflessioni sulle diversità tra la "dottrina" simbolista, rappresentata dal genio inaudito di Rimbaud, e la "scuola" decadente, di cui Rodenbach è mirabile esponente, proprio a partire dalle considerazioni sulla differente connotazione attribuita allo stesso personaggio: Ofelia.

Il punto di partenza, imprescindibile, del nostro studio è dunque «Ophélie», uno dei primi componimenti di Rimbaud, una di quelle tre poesie che il giovanissimo scrittore, appena sedicenne, invia a Banville nel 1870. Echi e rifrazioni di Ofelia, o solo implicite allusioni al personaggio, sono presenti in altri testi di Rimbaud, secondo la più accorta critica letteraria; Baldacci interpreta in questo modo il fiore blu che compare nel testo di «Mémoire»:

[...] la fleur bleue de «Mémoire» est une métamorphose d'Ophélie, [...] [je suis] convaincu de l'omniprésence de cet esprit des eaux errant dans l'œuvre de Rimbaud, de sa centralité absolue, téléologique, de sa valeur de point ω ou ω (petit ou grand, fermé ou infini) dans la poésie du poète.³

Ci pare dunque opportuno proporre l'analisi della poesia di Rimbaud, testo fondamentale per la novità assoluta della presentazione del personaggio di Ofelia:

I
 Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
 La blanche Ophélie flotte comme un grand lys
 Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles ...
 – On entend dans les bois lointains des hallalis.

5 Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
 Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
 Voici plus de mille ans que sa douce folie
 Murmure sa romance à la brise du soir.

10 Le vent baise ses seins et déploie en corolle
 Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
 Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
 Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
 Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,

³) J-P. Baldacci, *L'Ophélie bleue de Rimbaud*, «Studi Francesi» 109 (1993), pp. 513-531, in part. p. 513.

- 15 Quelques nids, d'où s'échappe un petit frisson d'aile:
– Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II

- Ô pâle Ophélie! Belle comme la neige!
Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
– C'est que les vents tombant de grands monts de Norwège
20 T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;

- 25 C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux!

- Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!
30 Tu te fondais à lui comme une neige au feu:
Tes grandes visions étranglaient ta parole
– Et l'Infini terrible effara ton œil bleu!

III

- Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
35 Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélie flotter, comme un grand lys ⁴

Innanzitutto occorre rilevare che la raffigurazione di Ofelia appare in parte condizionata dalla tradizione letteraria precedente per quanto riguarda, ad esempio, il pallore, tratto su cui Rimbaud insiste a più riprese: «blanche [...] comme un grand lys» (v. 2), «fantôme blanc» (v. 6), «pâle [...] comme la neige» (v. 17), «comme une neige» (v. 30), «blanche [...] comme un grand lys» (v. 36). Notiamo che Ofelia è paragonata ad un giglio per due volte, una similitudine forse desunta dall'adattamento di Dumas; ci sembra giusto ricordare ciò che già Anna Piletti aveva puntualizzato a questo proposito:

Ma ciò che ci preme sottolineare è soprattutto [...] l'immagine Ofelia / giglio. Tutto il brano [*Hamlet*, atto III, scena iii ⁵] è costruito per sottolineare la «pâleur» di Ofelia; la giovane è detta «pâle comme une ombre» e il suo fiorire, giglio virginale, non è che il complemento, piuttosto convenzionale, della caratterizzazione. ⁶

⁴) A. Rimbaud, «Ophélie», in *Poésies, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972, pp. 11-12.

⁵) A. Dumas, *Hamlet*, in *Théâtre Complet*, Paris, Lévy, 1863-65, VII, pp. 45-46.

⁶) A. Piletti, *La «pâle Ophélie»: il mito di Ofelia tra simbolismo e decorativismo Art Nouveau*, in E. Mosele (a cura di), *Miti, simboli, ritualità nella letteratura francese del secondo Ottocento*, Fasano, Schena (Quaderni del castello, 4), 1964, pp. 126-161, in part. p. 135.

Al di là del pallore, un altro elemento appartenente alla tradizionale iconografia di Ofelia è la tristezza che conviene al personaggio; già al quinto verso, infatti, l'Ofelia di Rimbaud è definita *triste* e subito dopo «fantôme», una figura dominata, per definizione, da un dolore così grande da non poter trovare pace nemmeno con e dopo la morte. Troppo grande per poter rimanere racchiusa nell'intimo del personaggio, troppo intensa per essere limitata alla singola caratterizzazione dell'eroina, questa immensa tristezza non è esclusiva del personaggio: da quest'ultimo sembra infatti irradiarsi nel paesaggio circostante. Tutta la natura dà l'impressione di partecipare al dolore della giovane: i salici *piangono* chini su di lei (v. 11), le canne *si piegano* verso il viso della ragazza, in evidente segno di sofferenza, le ninfee *sospirano* (v. 13) così come le notti (v. 24), mentre l'albero (si tratta presumibilmente ancora del salice, pianta associata al dolore dell'amore perduto), dà voce a *lamenti* (v. 24). Inoltre, l'atmosfera serale e cupa, l'onda «noire» (v. 1), il fiume «noir» (v. 6), aggiungono un tono di malinconia, ulteriormente potenziata dai rumori ovattati che sottolineano il silenzio circostante, interrotto solo dalla «brise du soir» (v. 8) e dal suono lontano dei gridi di caccia: «On entend dans les bois lointains des hallalis» (v. 4). Questo suono distante e desolato sottolinea la lontananza o meglio l'isolamento totale dell'apparizione di Ofelia dal mondo dei vivi⁷, dediti ad attività che richiedono energia e azione, contrariamente ai movimenti dolci che caratterizzano l'ambiente in cui appare Ofelia: ella galleggia («flotte», vv. 2, 3), infatti, «très lentement». Il corpo della giovane, inoltre, sembra senza peso: «passe comme un fantôme», impalpabile come i veli tra cui è allungata («couchée en ses longs voiles, v. 3), i quali, oltre ad un richiamo all'attrice Harriett Smithson, segnalano un'idea di delicatezza, accentuata dall'azione leggera del vento che bacia il petto della ragazza, spandendo i veli di quest'ultima in modo da far loro assumere le sembianze di un fiore, cullato gentilmente dall'acqua calma del fiume (vv. 9-10). Ofelia sembra davvero quel giglio galleggiante del secondo verso, in stretta connessione col mondo vegetale e quello acquatico, lo stesso a cui appartengono i salici, le canne, le ninfee e l'ontano. Così, se Ofelia è assimilata alla natura, la natura è a sua volta personificata: già al primo verso vediamo le stelle *dormire* sulla superficie del fiume, come l'ontano al verso 14, il vento *bacia* il seno di Ofelia (v. 9), mentre i salici *rabbrividiscono* e *piangono* (v. 11), le canne *si inchinano* a lei (v. 12), le ninfee *sospirano* (v. 13) insieme alle notti (v. 24) tra i *lamenti* degli alberi (v. 24), i venti *parlano* dolcemente (vv. 19-20) e i mari hanno una *voce* (v. 25): queste sono azioni appartenenti alla sfera più propriamente umana, che a quella del mondo naturale. Così Ofelia, bianca apparizione sul fiume nero (un contrasto cromatico che forse allude al candore della ragazza che con maggior risalto si staglia sulle tinte cupe del suo destino⁸), è al centro della rappresentazione, dove la natura, addolorata, le si fa incontro benevola, colma di delicate attenzioni. Eppure è proprio la natura, o meglio la sua voce, a rendere folle Ofelia e ad

⁷ cfr. V. Minougue, *Rimbaud's Opelia*, «French Studies» 4 (1989), pp. 423-436, in part. p. 428.

⁸ cfr. *ibidem*.

indurla al suicidio: sono infatti inizialmente i venti a parlarle dolcemente dell'«âpre liberté» (vv. 19-20), seguiti da un soffio portatore di «étranges bruits» (v. 22) e dall'immenso rantolo con cui si manifesta la potente voce dei mari folli così che, per effetto di un *climax* ascendente di suoni e rumori altamente suggestivi e quasi inebrianti, Ofelia è infine soppraffatta dal forte anelito di libertà, amore e *Idéal* («ciel») del verso 29. Quel «chant mystérieux» (v. 16), che cadeva dalle stelle dorate, trova ora la sua spiegazione: al verso 23 il canto, depositario di un messaggio che porta a superbe visioni (vv. 31-32) è attribuito alla Natura; Ofelia, che ascoltava quel canto con trasporto («que ton cœur écoutait», v. 23), ne è infine soppraffatta: il suo petto è «spezzato» e da «esprit rêveur» (v. 22), diventerà «pauvre folle» (v. 29). I versi 25-26 sembrano restituire, a livello ritmico, il crearsi e l'infrangersi di una grande onda: vasta e potente, come sottolineano i suoni aperti e sonori [e], [a] e [wa] di «c'est que la voix»; essi assumono velocità in «des mers folles» grazie alla ripetizione ravvicinata dello stesso fonema [e] e alla fricativa [f] seguita dalla liquida [l]; il momento di sospensione della cresta dell'onda è reso con un rallentamento del ritmo, dato dai suoni nasali consonantici e vocalici di «immense» e quello prolungato di «râle», l'onda si infrange infine con i suoni bruschi occlusivi [b] e [t] di «brisait ton» che denotano il tonfo della massa d'acqua, seguito dalle tre nasali di «sein d'enfant» che segnano i rimbalzi successivi dell'onda dopo la sua rottura, prima della risacca, resa sonora dalla ripetizione di «trop», il cui suono ricorda il trascinarsi di ciottoli e sassolini, e lo sciabordio dolce dato con i suoni vocalici lunghi di «humain» e «doux». La voce dei mari assume così una potenza straordinaria, a cui la debole Ofelia non può certo resistere; nel testo poetico, infatti, non è l'onda a spezzarsi, bensì il cuore di Ofelia travolto dall'acqua, fattore che anticipa così la liquefazione implicita del verso 30: «tu te fondais à lui comme une neige au feu», un verso che, sebbene decisamente convenzionale, sottolinea l'appartenenza di Ofelia all'elemento acquatico. Il rapporto tra Ofelia e l'acqua risulta essere così stretto, da rasentare l'analogia, grazie all'uso dell'aggettivo «folle», inizialmente attribuito ai mari e, subito dopo, alla ragazza. Ad ulteriore conferma della comunione tra l'eroina e la natura è l'elemento vocalico: il *climax*, già evidenziato, che coinvolge il canto e la voce della natura e che Ofelia ascolta con trasporto fino a lasciarsene travolgere, conduce l'eroina alle «grandes visions» che «étranglaient [sa] parole»; Ofelia abbandona allora il rigore logico della parola, per abbracciare la dimensione del canto che affida alla brezza della sera (v. 8) in un atteggiamento di totale confidenza ed intimità. Questo tono di familiarità è adottato dal poeta stesso, il quale, una volta presentatoci il quadro di Ofelia che appare sulle acque, procede, nella seconda parte del componimento, a narrare la storia dell'eroina. Rimbaud si rivolge direttamente alla ragazza con la formula confidenziale «tu» e si fa suo portavoce, lasciando intendere al lettore di capire profondamente il personaggio; quest'ultimo è definito due volte come «enfant» (vv. 16, 26) ma soprattutto «esprit rêveur» e «front rêveur», epiteti che inducono a pensare che il giovanissimo Rimbaud si identifichi con Ofelia, di cui condivide i sogni di «Ciel! Amour! Liberté!» e soprattutto le «grandes visions». Certo Rimbaud non si immedesima con Amleto, il cui nome nemmeno compare; definito come un pallido cavaliere, gli viene a mancare il tratto distintivo del suo personaggio: la parola. Amleto è, infatti, l'eroe shakespeariano che ha più battute in

scena; il passo a cui poi allude Rimbaud, la celebre *play scene*, in cui Amleto appoggia la testa in grembo ad Ofelia, segna il culmine della verbosità del personaggio: nel passo immediatamente precedente la rappresentazione teatrale, Amleto aggredisce la povera Ofelia, tanto che i critici parlano di un'autentica violenza verbale⁹ e durante la *performance*, costretto per una volta al silenzio, sostituisce la versione originale della tragedia coi versi che lui stesso aveva scritto, in modo che gli attori diventino gli autentici portavoce delle sue velenose insinuazioni a cui la corte presta così particolare attenzione. Nella poesia di Rimbaud, invece, Amleto è solo un dimesso «pauvre fou», epiteto che contrasta fortemente con quello analogo ma altisonante riservato ad Ofelia: «Quel rêve! O pauvre Folle», dove la lettera maiuscola è indicativa dello stato di esaltazione poetica che raggiunge Ofelia, non più oppressa dai limiti del contingente a cui Amleto resta invece legato. Non c'è spazio per i sottili giochi verbali del principe danese, tutta l'attenzione è portata sul canto della Natura e di Ofelia di cui il poeta si fa portavoce, come risulta esplicitamente al verso 33: «Et le Poète dit». Ed è dunque in una prospettiva poetica che Rimbaud torna al quadro di partenza, dando al componimento una struttura ciclica con la ripresa, anche nel dettaglio, degli elementi più importanti: l'atmosfera notturna, «nuit» (v. 34), il paragone di Ofelia che, avvolta nei veli, sembra un giglio (vv. 35-36) e soprattutto il richiamo alle stelle, con cui iniziava e si concludeva la prima parte. Le stelle, tramite l'allusione implicita al cielo, rappresentano l'*Idéal*, a cui Ofelia e il Poeta, che non a caso è nominato con la lettera maiuscola, come la Natura, sono pervenuti, contemplandolo con i loro occhi azzurri:

Si la mort shakespeareienne d'Ophélie est «boueuse», sa fin rimbalienne est *bleue*.

– Et l'Infini terrible effara ton œil bleu!

Rond comme un O (bleu), écarquillé par une peur... bleue, l'œil de la «pauvre folle» reste grand ouvert au profond bleu du ciel, mais le point d'exclamation final est donné et le dernier souffle rendu. La strophe unique qui suit encore, détachée comme un envoi, n'est plus qu'une célébration rituelle, après la seule et véritable mise en abyme (mise en infini) de «l'œil bleu». Ou une proclamation de foi de celui qui a vu – vu de son propre œil bleu et qui s'en va désormais annonçant en mémoire d'elle l'éternel retour de la Fleur couchée cherchant ses fleurs cueillies.¹⁰

Il poeta diventa quindi spettatore dell'apparizione di Ofelia che, esattamente come un fantasma, torna sul luogo della morte e ripete le stesse azioni che precedevano il momento del trapasso, il cogliere fiori, nel caso del personaggio. L'episodio, lontano dall'essere sporadico, sembra ripetersi, per usare l'iperbole di Rimbaud, da più di mille anni. Il tempo non è più quantificabile e Ofelia, identica a se stessa dall'eternità, assurge in questo modo alla statura di mito letterario, come rileva Marco Modenesi:

⁹) cfr. Vest, *The French Face of Ophelia* cit., p. 35.

¹⁰) Baldacci, *L'Ophélie bleue de Rimbaud* cit., pp. 521-522.

Soprattutto, per Rimbaud, Ofelia da tempo immemore continua ad essere gentilmente trasportata dal fiume «Voici plus de mille ans que la triste Ophélie / Passe» (vv. 5-6) a segnale di una durezza nel tempo, di una imposizione dell'episodio shakespeariano assunto effettivamente ad un evento mitologico e, come tale, per sempre fissato nell'immaginario del Poeta.¹¹

Roland Bertheau aggiunge poi a questo proposito:

A partir d'une donnée culturelle, plus précisément, du thème déjà littéraire qu'est la tragédie d'*Hamlet*, Rimbaud a composé un poème-amplification qui aboutit à la métamorphose d'Ophélie, à sa fusion, par la mort, avec la nature, dans une beauté et une pureté pérennes.¹²

Rimbaud fissa dunque per sempre l'immagine di Ofelia, morente e trasportata dal fiume, nell'immaginario degli autori simbolisti; ad accogliere lo spunto del giovane poeta è appunto Rodenbach, che propone un'altra descrizione dell'eroina immersa nelle acque ma con una trasposizione dell'immagine su un piano nettamente più dimesso:

Ophélie a laissé sombrer à pic ses nattes
 Qui se sont peu à peu tout à fait dénouées;
 Ses yeux ouverts sur l'eau sont comme deux stigmates;
 Ses mains pâles sont si tristement échouées;
 5 Pourtant elle sourit, sentant sur son épaule
 Ruisseler tout à coup sa chevelure immense,
 Qui la fait ressembler au mirage d'un saule.
 «Suis-je ou suis-je pas?» a songé sa démente ...
 Les cheveux d'Ophélie envahissent l'eau grise,
 10 Tumulte inextricable où sa tête est prise;
 Est-ce le lin d'un champ, est-ce sa chevelure,
 L'embrouillamini vert qui rouit autour d'elle?
 Ophélie étonnée a tâché de conclure:
 «Suis-je ou suis-je pas?» songe-t-elle, fidèle
 15 Au souvenir des mots d'Hamlet, seigneur volage.

Ses cheveux maintenant se nouent comme un feuillage
 Qui jusqu'au bout de l'eau, sans fin, se ramifie.
 Ophélie est trop morte, elle se liquéfie ...
 Les bagues ont quitté ses mains devenant nulles;
 20 Ses derniers pleurs à la surface font des bulles;
 Ses beaux yeux délogés des chairs qui sont finies,
 Survivent seuls, au fond, comme deux actinies.

Et ses cheveux verdis, dont la masse persiste
 Dans les herbes aquatiques qui leur ressemblent,

¹¹) M. Modenesi, *Figure femminili tra mito e simbolo: Ofelia, Messalina e Melusina nella narrativa decadente*, in Mosele (a cura di), *Miti, simboli, ritualità nella letteratura francese del secondo Ottocento* cit., pp. 209-278, in part. 218-219.

¹²) R. Bertheau, *A propos d'Ophélie*, in A. Guyaux (éd.), *Lectures de Rimbaud*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1983, pp. 19-25, in part. p. 20.

- 25 Sont si dénaturés d'avoir trempé qu'ils semblent
Un fouillis végétal issu de cette eau triste ¹³

Se Rimbaud riservava molto spazio alla rappresentazione del paesaggio naturale che, abbiamo visto, gioca un ruolo fondamentale ai fini della visione del personaggio e del poeta, Rodenbach concentra la sua attenzione sulla singola figura di Ofelia; il poeta fiammingo dà comunque l'impressione di conoscere la poesia del suo celebre predecessore: nomina infatti gli occhi sbarrati dell'eroina e la sua capigliatura. Occorre però rilevare che il valore accordato dal poeta belga a questi due elementi è nettamente invertito: se per Rimbaud gli occhi azzurri di Ofelia risultavano essere una sorta di emblema e tratto di riconoscimento di quel *furor* poetico, di quell'«Infini terrible», per usare il termine impiegato dall'autore, di cui Ofelia aveva fatto esperienza e che l'aveva portata a superbe visioni, per Rodenbach gli occhi della ragazza sono specchi di dolore: paragonati a due stimate, sono connotati con quel lessico religioso così caro al poeta, come ricorda Laude:

Que la plus part de ces mots fassent partie du lexique religieux ou mystique n'est pas non plus sans signification: les résurgences de tels signifiants ne sont pas rares chez Rodenbach, mais elles prennent toujours dans son œuvre une valeur purement immanente à la vie psychologique, se déléstant de tout référent transcendant. ¹⁴

Per quanto riguarda la capigliatura, che Rimbaud rappresentava scossa dal vento, quasi fosse una riminescenza romantica, elemento del tutto secondario nell'economia della caratterizzazione del personaggio, essa viene invece fortemente potenziata dall'autore fiammingo, che ne fa il tratto dominante di Ofelia e il motivo centrale della poesia. Leggiamo infatti che una volta che le trecce dell'eroina si sono sciolte (vv. 1-2), «sa chevelure immense» (v. 6), «les cheveux d'Ophélie envahissent l'eau grise, / tumulte inextricable où sa tête est éprise» (vv. 9-10); ma ciò che caratterizza la capigliatura del personaggio è la somiglianza quasi analogica con l'elemento vegetale; non è più necessario, dunque, nominare le piante acquatiche, che fungevano da sfondo nel componimento rimbaldiano: i capelli di Ofelia assolvono questo compito. Ai versi 7 e 8, infatti, è la capigliatura che rende la ragazza simile ad un salice; i capelli diventano un groviglio verde somigliante al lino di un campo ai versi 11 e 12, per annodarsi come foglie al verso 16. È in atto quindi un processo di vegetalizzazione dei capelli di Ofelia che si ramificano (v. 17) e assumono un colore verdastro (v. 23), fino al punto in cui non solo si confondono tra le erbe acquatiche, ma sono le erbe stesse a somigliare ai capelli, ormai divenuti un viluppo vegetale per essere rimasti troppo a lungo immersi nell'acqua (vv. 23-26). Questa comunanza e corrispondenza tra l'elemento vegetale e i capelli di Ofelia rendono questa poesia

¹³ G. Rodenbach, «Aquarium Mental III», in *Les Vies Encloses, Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1978, pp. 10-11.

¹⁴ P. Laude, *L'imagination du symbole dans l'«Aquarium Mental» de Georges Rodenbach*, «Studia Neophilologica» 58 (1986), pp. 251-265, in part. 254-255.

quasi la trasposizione poetica del celebre quadro di Millais¹⁵ in cui il colore dominante è appunto il verde, tinta in cui si confondono i riflessi delle piante che circondano lo specchio d'acqua, le vesti di Ofelia e, ovviamente, i capelli della protagonista. Il processo di vegetalizzazione non è esclusivo della capigliatura: tutta la figura femminile vi è coinvolta fino a sconfinare nella dimensione floreale (vv. 21-22). Ma più che l'appartenenza al mondo vegetale, Ofelia pare fondersi e confondersi con l'acqua; ella, infatti, si liquefa (v. 18) e le sue lacrime diventano bolle (v. 20) mentre l'acqua diviene un'«eau triste» (v. 26), pervasa a sua volta dall'elemento caratterizzante di Ofelia: la tristezza; a partire dagli occhi che, come abbiamo già sottolineato, sono paragonati a stigmate, si passa al riferimento delle mani pallide, segno inequivocabile di malinconia, che sono inoltre tristemente incagliate (v. 4), così da alludere ad un desolato abbandono, e si arriva infine alle lacrime sopra ricordate. Questo stato di scoraggiamento sembra avviare un processo di progressivo disfacimento della figura, che abdica alla vita a favore della morte come per una rinuncia totale: «a laissé sombrer à pic» (v. 1), «se sont peu à peu dénoués» (v. 2), «se liquefie» (v. 18), «ses mains devenant nulles» (v. 19), «ses beaux yeux délogés des chairs qui sont finies» (v. 21) sono espressioni che sottolineano una distanza sostanziale da ogni iniziativa, gesto o azione energica. I verbi dotati di un senso positivo denotano azioni lievi ed ampie o statiche e sono legati al mondo vegetale o acquatico: *ruisseler* (v. 6), *envahir* (v. 9), *rouir* (v. 12), *se nouer* (v. 16), *se ramifier* (v. 17), *se liquéfier* (v. 18), *quitter* (v. 19), *survivre* (v. 22), *persister*, *tremper* (v. 25). In questa dimensione di abbandono e dissolvimento tutto si confonde con una serie di immagini che, quando non si sovrappongono, sfumano una nell'altra: il «tumulte inextricable» (v. 10) si trasforma in un «embrouillamini vert» (v. 12) che ha le sembianze del «lin d'un champ» (v. 11), per diventare un «feuillage / qui jusqu'au bout de l'eau, sans fin se ramifie» (vv. 16-17) e arrivare così all'intrico dell'ultima strofa dove erbe, acqua e Ofelia, come già abbiamo messo in luce, si scambiano gli attributi. Verbi come «ressembler» (v. 7), «ressemblent» (v. 24) e «semblent» (v. 25) evidenziano questa incertezza di forma e sostanza, esemplarmente condensata al verso 7: «qui la font ressembler au mirage d'un saule». Il salice, sempre presente nelle raffigurazioni della morte di Ofelia, è presente nel componimento di Rodenbach solo come «mirage», un'illusione ottica, un riflesso, dunque, che ben si inserisce nel tema dell'incertezza, tipico dell'estetica del poeta belga, come ricorda Laude:

L'image de l'ombre ou du reflet du saule doit être comprise ici non seulement comme comparaison avec la chevelure, mais aussi et surtout comme expression symbolique de l'existence «incertaine» dont la question d'Ophélie soulève l'énigme [...]. L'incertaine réalité des êtres et du moi ne porte pas seulement sur l'existence, mais aussi sur leur identité même. Les lignes de partage entre les êtres tendent ainsi à s'effacer, c'est le *fading* symboliste dans lequel un informel suggestif se substitue à la forme nettement délimitée et perçue.¹⁶

¹⁵ J.E. Millais, *Ophelia*, 1851-52, olio su tela, London, Tate Gallery.

¹⁶ P. Laude, *Les décors du Silence: essai sur la poésie de Georges Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1990, pp. 32-33.

Si viene così a creare un'atmosfera di smaterializzazione e sospensione in cui le parole mormorate da Ofelia, che riecheggiano quelle di Amleto del celebre monologo all'inizio dell'atto terzo, aggiungono una nota di ulteriore indeterminazione. Laude rileva a questo proposito:

Si la folie est bien quelque chose comme la désagrégation des réseaux de correspondance entre les signifiants et les signifiés du discours ordinaire, n'est-ce point dire que la démence d'Ophélie est la dérive-même du signifiant, suspendu entre être et non-être et sans cesse travaillé par «l'eau triste» du contenu qui le submerge? ¹⁷

La questione che si pone l'eroina acquisisce un valore molto diverso rispetto a quello della tragedia originale; Rodenbach vuole qui sottolineare quello stato di incertezza, di passaggio tra due dimensioni, colto nell'esattezza del momento in cui una sconfinata nell'altra e ad essa si confonde; si tratta del passaggio dalla vita alla morte. Certo è una morte così languida da apparire un sonno, così come è raffigurata nel famoso quadro di Millais, col quale il componimento poetico in esame ha sorprendenti punti di contatto; occorre d'altra parte ricordare che morte e sonno sono già strettamente interrelati nel soliloquio di Amleto ed è proprio su questa rete di rimandi e riflessi che insiste Rodenbach, di modo che Ofelia, oltre ad abbandonare la figura di donna per abbracciare la dimensione vegetale e soprattutto acquatica, cessa di essere definitivamente semplice personaggio della tragedia shakespeariana, e la sua immagine, confondendosi in una fitta rete di metafore, similitudini, rifrazioni ed echi, «prolifération végétative des ramifications du texte» ¹⁸, tocca infine alla dimensione ulteriore di mito.

È dunque nel momento di passaggio tra lo stadio umano e vegetale, vegetale e acquatico che Ofelia trova la pace dal suo dolore così che la morte per annegamento assume un valore positivo, una prerogativa riconosciuta dal poeta anche nel seguente componimento:

Ce silence si vaste et si froid qu'on s'étonne
 20 De vivre soi-même au néant d'alentour
 Et de ne pas céder à la mort qui délie ...
 L'Eau s'en vint d'elle-même au-devant d'Ophélie.
 Or le silence doux, dont l'eau nous circonvient,
 Nous tente et nous entraîne à son tour dans des roses ...
 25 La ville est morte aussi ... qu'est-ce qui nous retient? ¹⁹

In questi pochi versi si rileva una intensa aura mortifera creata da singole parole e aggettivi: «silence» (vv. 19, 23), «froid» (v. 19), «néant» (v. 20), «morte» (v. 25), o intere espressioni: «on s'étonne de vivre» (vv. 19-20), «céder à la mort qui délie» (v. 20). La morte, caratterizzata dal silenzio e dal freddo, sembra esse-

¹⁷) *Ivi*, pp. 261-262.

¹⁸) *Ivi*, p. 253.

¹⁹) Rodenbach, «Paysage de ville V», in *Le règne du Silence*, Paris, Eugène Fasquelle Editeur, 1901, vv. 19-25, p. 85.

re trasportata dall'acqua (come risulta chiaramente dal v. 23) che, apparentemente dotata di un'iniziativa individuale, tentatrice eppure benevola, circonda con un malioso silenzio, portatore di pace, armonia, e una freschezza ristoratrice, il *nous* al centro del componimento. Rodenbach afferma (v. 22) che fu l'acqua stessa, in un remoto passato, a cercare Ofelia e tentarla; un concetto che viene ribadito dall'autore nel suo celebre romanzo *Bruges-la-morte*:

– l'eau s'en [venait] au-devant de lui, comme elle s'en vint au-devant d'Ophélie, ainsi que le racontent les fossoyeurs de Shakespeare.²⁰

E come si sa Ofelia si annega, cede alla «mort qui délie», una morte connotata molto positivamente per la sua capacità di sciogliere i nodi dolorosi dell'esistenza; cedere al suo invito è pervenire ad una pace perenne nel refrigerio di un'acqua accogliente e consolatrice di tutti i disordini rumorosi del vissuto; Laude puntualizza l'importanza del verbo «délier»:

Chez Rodenbach et la plupart des symbolistes «délier» signifie plutôt dissoudre l'identité tautologique de l'individu et rendre ses prolongements imaginaires à une polysémie suggestive, à un indéfini du contenu sémantique.²¹

Ofelia, arrendendosi alla tentazione di non soffrire più, si identifica con un cedimento psicologico, un deliberato, consapevole abbandono, e rinuncia alla vita per sposare il silenzio, per confondersi con il silenzio che, riflesso di Ofelia, è trasportato a sua volta dalla corrente. Ofelia e silenzio sembrano allora fondersi in una stessa entità. Il personaggio rappresenta l'esemplificazione di una possibile esperienza di quel *nous*, circondato dall'acqua e dal silenzio, immerso in una dimensione di così totale isolamento, da sorprendersi persino di essere ancora vivo (vv. 19-20); apparentemente fuori dall'acqua, ma totalmente circondato da essa, il *nous* subisce un'ambigua tentazione al verso 24: chi tenta e chi trascina *a sua volta* tra le rose non sembra essere il silenzio, benché sia il soggetto grammaticale della frase, ma piuttosto Ofelia, la cui fine è appunto tra i fiori. In questo modo il personaggio riacquista la sua dimensione mitologica di sirena (a questa figura marina è infatti paragonata Ofelia nel passo della tragedia shakespeariana, poeticamente pronunciato dalla regina Gertrude²²), sirena che, benché muta, attira e tenta gli uomini per portarli alla morte, per annegamento, ovviamente. Ofelia è rappresentata in tutta la sua complessità: fragile e debole fanciulla che rinuncia alla vita per sottrarsi al dolore come una tipica *femme fragile* simbolista e nello stesso tempo ammaliatrice e portatrice di morte come una perfetta *femme fatale* decadente; infatti, come rileva Peylet:

²⁰) Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Bruxelles, Labor, 1986, pp. 26-27.

²¹) Laude, *Les décors du Silence: essai sur la poésie de Georges Rodenbach* cit., p. 18.

²²) W. Shakespeare, *Amleto*, Milano, Garzanti, 1991, atto VI. scena vii, v. 176, p. 210; «mermaid-like».

La femme fatale est une créature du mal parce qu'elle incarne le destin et parfois la mort de l'homme, mais cette menace elle-même est séduisante.²³

Ofelia, tuttavia, non sembra una creatura così malvagia; ella, infatti, non è ritratta in tutta la sua pericolosità, e la morte a cui invita non è vista con timore. Rimane pur sempre una presenza mortifera ed ambigua, eterea ed adescatrice insieme.

Ancora una volta, dunque, il tratto dominante di Ofelia è l'incertezza, incertezza della caratterizzazione ma anche incertezza della visione: la percezione effettiva dell'eroina appare quanto mai dubbiosa, ma il fascino del suo triste viso è tale che l'autore ha l'impressione di scorgerlo nelle stanze intime e raccolte in cui ama ritirarsi la sera. Il momento della giornata è particolarmente favorevole al dipanarsi dell'attività immaginativa del poeta, poiché la luce soffusa del giorno permette all'immaginazione di connotare suggestivamente e lievemente alterare la forma e i contorni degli oggetti su cui di volta in volta si sposta lo sguardo di Rodenbach; ecco dunque che il volto di Ofelia si confonde con quello di vecchi ritratti:

- 10 D'autres encor, grand deuil des trahisons d'un Cœur,
Mouillant les bibelots de larmes volatiles;
Chambres qui sont tantôt bonnes comme une sœur,
Puis accueillent tantôt avec des yeux hostiles,
Quand on trouble leur rêve au fil du miroir,
Leur rêve d'Ophélie au miroir d'eau dormante!
- 15 Elles ont une vie étrange qui s'augmente
Des souvenirs que les vieux portraits dans le soir
A leur front d'Ophélie, en guirlandes fanées,
Vont effeuillant dans le miroir languissamment,
Souvenirs presque plus roses d'autres années!
- 26 Et voyant dans le lustre une Ame de cristal
Qui crispe au moindre heurt ses branches une à une,
Sensitive de verre à qui le bruit fait mal²⁴

Già ad una prima lettura, appare evidente come Ofelia funga da emblema: coronata da fiori, in questo caso *fanés*, motivo di matrice baudelairiana²⁵ che diventa un *cliché* in epoca decadente, l'eroina presta la propria fronte, e quindi la profonda tristezza a cui quest'elemento è collegato, alle figure dei «vieux portraits» (v. 16). Ofelia non è più nemmeno nominata come personaggio o entità individuale; mero soggetto di un sogno, diventa tema, un motivo che pervade la

²³) G. Peylet, *Les évasions manquées: ou les illusions de l'artifice dans la littérature fin de siècle*, Paris, Champion, 1986, p. 179.

²⁴) Rodenbach, «La vie des chambres I», in *Le règne du Silence* cit., vv. 9-19, 26-28, p. 3.

²⁵) Cfr. C. Baudelaire, «Spleen LXXVI», in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996, v. 11, p. 111: «Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées».

camera. È infatti la stanza ed ogni oggetto ivi presente ad essere animato, così che le lacrime non appartengono più all'eroina shakespeariana ma sono le came-re stesse a spanderle; non è più Ofelia morta ad aver l'aria di essere addormentata, nel suo tipico aspetto di *Belle au bois dormant*, ma questa sua peculiare apparenza passa all'acqua che accoglie il corpo della giovane e, con un'ulteriore *mise en abyme*, lo specchio d'acqua diventa uno specchio vero e proprio. Allo stesso modo il volto di Ofelia, che emergeva in superficie, si trasforma nel sogno di lei nella superficie dello specchio. Così l'eroina, adagiata nell'acqua, diventa un sogno vagheggiato dalla stanza, ed esso, a sua volta, riposa nel vetro dello specchio. Questa rete di analogie, iscritta in un orientamento di raffinatissimo artificio, «un monde poétique inextricablement “noué” de correspondances, d'analogies, de renvois et de reprises»²⁶, recupera i riferimenti tipicamente legati al personaggio: dalla dimensione di dolore, «grand deuil» (v. 9), «mouillant [...] de larmes» (v. 10), alla rete di riflessi tipici dell'acqua, «au fil du miroir» (v. 13), «au miroir» (v. 14). Nel «lustre de cristal» (v. 26) riposa un'anima di vetro (vv. 26, 28) che increspa i rami al minimo urto (v. 27); questo particolare ricorda il riflesso di tali rami in uno specchio d'acqua, poiché l'incresparsi «au moindre heurt» (v. 27) è tipico dell'elemento liquido. La precisazione «une à une» ricorda le sottili onde concentriche che si allargano in superficie, in seguito all'immissione di un corpo estraneo, come ad esempio il tonfo di un sasso nell'acqua. Quindi non solo i rami del salice sono impreziositi nel duro e lucente cristallo, secondo una procedura di artificializzazione simbolista, ma sono persino descritti attraverso la visione della pianta riflessa in uno specchio, d'acqua o di vetro, tramite un'ulteriore artificializzazione o un richiamo letterario, tipicamente manierista, al celebre «sonnet en x» di Mallarmé, in cui la visione della costellazione compariva riflessa in uno specchio²⁷.

Oltre che ai ritratti, Ofelia presta il suo volto, o meglio, la sua espressione di profonda tristezza, a visi sempre antichi che non sono racchiusi entro la cornice di quadri, ma appaiono imprigionati nel vetro:

- 1 Aux vitres de notre âme apparaissent le soir
Des visages anciens demeurés dans le verre;
- Faces mortes toujours près de s'évanouir
Et sans cesse émergeant – sitôt qu'on oublie –
- 15 Au fil de l'âme, en des détresses d'Ophélie
Dont les cheveux de lin ont un air de rouir ...
Ah! comment essayer d'avoir un peu de joie
Quand les vitres de l'âme aimante sont de l'eau
Où reparaît sans cesse et sans cesse se noie
- 20 Un doux visage intermittent dans un halo!²⁸

²⁶) Laude, *Les décors du Silence: essai sur la poésie de Georges Rodenbach* cit., p. 8.

²⁷) Cfr. S. Mallarmé, «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx», in *Plusieurs sonnets, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1945, vv. 13-14, pp. 68-69.

²⁸) Rodenbach, «Au fil de l'âme IX», in *Le règne du Silence* cit., vv. 1-2, 13-20, p. 166.

In questa poesia Ofelia non compare più come personaggio ma è evocata indirettamente tramite uno dei suoi tratti dominanti: la malinconia, lo sconforto di cui sono pervasi i visi morti (v. 13). Benché assente e quindi non descritta, la figura di Ofelia domina l'intero componimento: innanzitutto si registra un'atmosfera di morte, ma non lugubre e cupa; si tratta di una morte tratteggiata con una delicatezza quasi di favola: al di là delle «faces mortes» (v. 13) i «visages anciens» (v. 2) sono rimasti «dans le verre» (v. 2), come se fossero spenti e non morti, espressione che rievoca nell'immaginario collettivo un'altra figura, non morta ma solo addormentata, deposta in una bara di cristallo: Biancaneve, il cui implicito accenno attenua maggiormente il tratto irreversibile della morte²⁹. Alla luce di questi rimandi allusivi, risulta chiaro che i visi morti che sembrano affiorare sul vetro non hanno un'apparenza spettrale o spaventosa, ma sono piuttosto immersi in una fatata atmosfera di *fading* tipicamente rodenbachiana. Un altro richiamo alla morte è fornito dal verbo «rouir»³⁰ (v. 16) e fa esplicito riferimento ad una morte vegetale per nulla drammatica e caratterizzata da un progressivo venir meno, processo ulteriormente mitigato dall'espressione «ont un air», che si riallaccia al motivo delle apparenze e dei riflessi insito nella poesia. Come nel componimento precedentemente analizzato, in cui nella luce del crepuscolo (v. 16) i ritratti sfogliavano i ricordi, come se questi fossero dei vecchi album di fotografie, in «Au fil de l'âme IX» i visi compaiono nella luce incerta della sera. L'incertezza delle apparizioni è determinata dai movimenti di immersione e riemersione dei visi, secondo uno schema «intermittent» (v. 20): *apparaître* (v. 1) e *s'évanouir* (v. 13), *émerger* (v. 14) e *reparaître* (v. 19) ed infine *se noyer* (v. 19). Questo doppio movimento ricorda il lambire un corpo galleggiante, tipico dell'acqua; in effetti, se è vero che i visi in questione emergono sulla superficie di un vetro, bisogna anche sottolineare che tale vetro si liquefa (v. 18), secondo un irrealistico sillogismo implicito in cui, se il vetro è trasparente e l'acqua è anch'essa trasparente, l'uno può a buon diritto trasformarsi nell'altra, indipendentemente dalla diversa consistenza degli elementi, ma sulla base piuttosto della loro capacità di riflettere immagini. Un ultimo elemento che si collega ad Ofelia è la fissità dell'immagine, di derivazione rimbaldiana: l'espressione «demeurés dans le verre» (v. 2) ma soprattutto gli avverbi «toujours» (v. 13) e «sans cesse», ripetuto tre volte (vv. 14, 19), trasmettono un'idea di continuità dell'immagine, nonostante il movimento altalenante dell'affiorare in superficie e del venir meno.

Anche in un altro componimento si può notare che Rodenbach predilige, come oggetto di osservazione, i visi femminili, a scapito di una visione intera della figura:

Celui qui dessina ces Têtes au fusain
En rehaussa d'un peu de couleurs la souffrance;

²⁹ Ritroveremo ancora delle eteree «victimes reposant sous la pitié du verre» nella poesia «Le voyage dans les yeux XI» (v. 11).

³⁰ Il verso verrà ripreso in «Aquarium Mental III» a proposito della capigliatura di Ofelia, elemento che abbiamo già analizzato in quanto il nostro studio procede per ordine tematico piuttosto che cronologico.

- Leurs lèvres, comme en un vitrail diocésain,
Sont closes; on dirait des fermoirs de silence.
- 5 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'Escorial
- 10 Dont la tristesse en ces fusains noirs persévère,
Victimes reposant sous la pitié du verre
Comme au fil d'un tranquille étang seigneurial.
Yeux qui durent parmi ces figures mort-nées
Tels des joyaux dans les couronnes en exil,
- 15 Les couronnes sans but des reines détrônées.
- Ces faces? Lys défunts. Mais l'œil est un pistil
Où la vie est continuée et se résorbe.
La lune vit, ayant des yeux tels dans son orbe!
Ah! Ces yeux, les clairs de lune qu'ils ont été!
- 20 Yeux fixes qui font ces Têtes hallucinées!
Des yeux qui furent morts mais ont ressuscité
Et gardant tout: le ciel bleu, fleurs emmagasinées,
Tout le vaste paysage d'après-midi
Qu'ils ont capté durant la suprême minute,
- 25 Mais dont l'amas d'eau vive, absorbée en leur chute,
N'a pu détruire en eux le mirage agrandi.
Yeux de reflets et de verdure délayée,
Yeux remontés à la surface, revenus
Avec un tatouage au fil des globes nus,
- 30 Et qui disent ce que médite une noyée!³¹

Rodenbach descrive solo le teste, come se si trattasse di ritratti ridotti, in cui non compaiono il busto e le spalle; queste «Têtes» con una significativa lettera maiuscola, soggetto del componimento, sembrano essere autonome rispetto alla rimanente parte del corpo, tanto da apparire quasi mozzate³². Con lo sguardo smarrito, invocano con gli occhi «quelque Ophélie» (v. 7). Mentre il personaggio di Ofelia appare più che mai vago a causa dell'utilizzo di «quelque», sono le teste disegnate a carboncino ad assumere le caratteristiche dell'eroina shakespeariana. Sono innanzitutto definite «princesses d'Elseneur» (v. 9), il celebre castello di Amleto; il riferimento al grande monastero spagnolo dell'Escorial non contrasta con il rimando alla fredda Danimarca, poiché quel che più conta è l'inserimento delle figure in un nobile e raffinato *milieu* (l'Escorial è per di più associato al lutto e alla morte, essendo luogo deputato alla sepoltura dei membri della famiglia reale spagnola; questo velato ma pregnante riferimento alle principesse defunte rileva ancor più di una fragilità inquietante, poiché quasi funerea, che concorre ad una connotazione dei personaggi evocati secondo il

³¹) Rodenbach, «Le voyage dans les yeux XI», in *Les Vies Encloses* cit., p. 73.

³²) Per uno studio approfondito sul motivo della testa mozzata in epoca decadente rimandiamo a J. de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994.

modello della *femme fragile*, prototipo incarnato anche dalla visione simbolista di Ofelia). Oltre al termine «princesses», è evidente tutta una costellazione semantica della nobiltà cha gravita attorno a queste figure: «tranquille étang seigneurial» (v. 12), «joyaux dans les couronnes en exil, / les couronnes sans but des reines détronées» (vv. 14-15). Al di là dell'elemento, tutto sommato poco significativo, della nobiltà, le teste condividono altri tratti con il personaggio di Ofelia; primo fra tutti la tristezza (vv. 2, 10), seguito dalla follia (vv. 8, 20) e dalla vegetalizzazione della figura: le teste sono infatti paragonate a dei gigli defunti (v. 16), con un doppio rimando all'«Ophélie» di Rimbaud per la scelta del fiore, anche se piuttosto convenzionale, e al tratto del pallore, relativo alla figura, che il colore candido del giglio inequivocabilmente rievoca. All'interno di questa vegetalizzazione, l'occhio diventa pistillo (v. 16); sono gli occhi l'elemento più significativo delle figure: essi sono infatti il mezzo espressivo privilegiato. Mentre le bocche sono chiuse come fermagli di silenzio (vv. 3-4), gli occhi diventano bocche e «appellent comme en se noyant quelque Ophélie» (v. 7), «disent ce que médite une noyée» (v. 30). Gli occhi non parlano, invocano e poi dicono, secondo la lingua silenziosa delle analogie, quel «langage des fleurs et des choses muettes»³³ di cui si compone in modo rilevante, lo abbiamo visto, la poetica di Rodenbach, ricca di allusioni e rimandi. Gli occhi, dopo essere stati impreciositi in «bijoux» (v. 8) e «joyaux» (v. 14) nella prima parte, assumono un valore ideologico capitale nella seconda: gli occhi che erano morti, erano annegati al verso 7, resuscitano (v. 21) conservando dentro di sé la visione sublime (descritta ai vv. 22-23) colta nel momento della morte, «durant la suprême minute» (v. 24). L'acqua non ha potuto lavar via il «mirage agrandi» (v. 26) dagli occhi che, tornati in superficie (secondo quel doppio movimento che caratterizzava anche la poesia «Au fil de l'âme IX»), assimilati in un primo momento a riflessi e a «verdure délayée» (v. 27), presentano poi un vero «tatuage» (v. 29), indelebilmente impresso nei globi. La visione di questi occhi è inoltre direttamente collegabile, a livello cromatico, a quella degli occhi azzurri dell'Ofelia di Rimbaud. Nel componimento di Rodenbach, infatti, compare, oltre ai fiori e al vasto paesaggio pomeridiano (vv. 22-23), il cielo azzurro, primo nell'elenco degli elementi della visione e al centro del verso, posizionato tra due cesure, per sottolinearne, anche a livello ritmico, il notevole valore.

Si impone a questo punto una riflessione grammaticale: «quelque Ophélie» e ancor più il termine «princesses» denotano una moltiplicazione del personaggio, come se l'Ofelia originale si riverberasse in tante piccole Ofelie, un'autentica proliferazione, poiché il mito in questione ha raggiunto una tale potenza da rifrangersi in più di un esemplare; una legione di piccole Ofelie popolerà e invaderà dunque lo spazio poetico con prepotenza, singolarmente o in gruppo. Vediamo allora come Rodenbach presenti un surrogato di Ofelia, un suo duplicato minore:

Dans le miroir blêmi, les reflets se défont
Comme une Ophélie en larmes qui s'enfonce³⁴

³³) Baudelaire, «Élévation», in *Les Fleurs du Mal* cit., v. 20, p. 39.

³⁴) Rodenbach, «Le soir dans les vitres IV», in *Les Vies Encloses* cit., vv. 7-8, pp. 61-62.

L'iconografia del personaggio sembra, di primo acchito, molto tradizionale: si tratta di un'Ofelia in preda al dolore, «en larmes» (v. 7), che si inabissa, presumibilmente nell'acqua, anche se nella poesia l'elemento non è espressamente nominato. Il poeta fa infatti riferimento ad uno specchio, sulla cui superficie gioca una serie di riflessi tali da ricordare l'affiorare e lo scomparire del triste volto di Ofelia, o meglio di *un'*Ofelia, ossia uno di quei tanti visi addolorati che popolano dipinti, vetri e specchi degli interni descritti da Rodenbach. Occorre inoltre puntualizzare che lo stato d'animo di Ofelia non investe solo i volti che di volta in volta compaiono, ma anche gli oggetti, in questo caso lo specchio che diventa «blêmi» (v. 7): lo specchio risulta essere persino illividito e quindi soggetto ad un turbamento emotivo addirittura più intenso, come se anch'esso fosse stato reso pazzo da quel grande dolore che pare non abbandonare mai ogni Ofelia se non una volta morta e accolta in seno ad una natura benevola, immersa in un paesaggio quasi fatato, che si direbbe persino idillico se non fungesse da teatro di morte dell'eroina. Vediamo dunque un esempio di questa composizione dai colori tenui e dai toni raffinati ed eleganti in cui compare, per la prima volta, un gruppo di Ofelie:

D'ordinaire l'eau veille, horizontale, au loin.
 On la dirait vouée à ce seul subtil soin
 D'être impressionnable au vent léger qui passe;
 De ne vouloir qu'être au clavier pour les roseaux;
 10 Et de ne vouloir être qu'un hamac pour les oiseaux,
 Grâce aux mailles que font les branches réfléchies;
 Et de ne vouloir qu'être un miroir silencieux
 Où les étoiles sont tout à coup élargies;
 Et surtout ne vouloir, dans son calme otieux,
 15 Que s'orner de reflets, de couleurs accueillies,
 Fard noyé du visage des Ophélie! ³⁵

In verità le Ofelie sono solo nominate e non concretamente presenti nella poesia; non rimangono che le tracce del loro trucco, a testimonianza della loro scomparsa. Che il riferimento al «fard» (v. 16) sia un'allusione ad un passo della tragedia shakespeariana ³⁶ è senz'altro plausibile, ma certamente questo dettaglio sembra più volto ad un processo di artificializzazione dei riflessi che diventano così ornamento dell'acqua. Con questo richiamo alla vanità, l'acqua viene personificata o meglio femminilizzata, come se l'elemento fosse abitato da uno spirito di donna, sia essa ninfa, donna-cigno, figure compatibili al modello offerto da Ofelia, fata o dama delle leggende nordiche che, vittima di un incantesimo, è costretta a vivere nel lago fino quasi a fondersi con esso. In questo caso, però, è il lago, o comunque il corso d'acqua descritto da Rodenbach, a fondersi col personaggio di Ofelia: al di là della presenza dei due elementi ogni volta ricorrenti nella presentazione della morte di Ofelia, ossia le canne (v. 9) e i riflessi dei

³⁵) Rodenbach, «Aquarium Mental II», in *Les Vies Encloses* cit., vv. 6-16, pp. 8-9.

³⁶) Shakespeare, *Amleto* cit., atto III. scena i, v. 145, p. 116: «God hath given you one face and you make yourselves another».

rami del salice (v. 11), l'acqua assume tratti riconducibili al personaggio. Innanzitutto è descritta in stato di veglia e in posizione orizzontale (v. 6), esattamente nell'atteggiamento di Ofelia che si abbandona, quasi si sdraia sull'acqua, colta in quello stato tra la vita e la morte così sfumato da assomigliare alla veglia che precede il sonno. Inoltre è recuperato il doppio elemento sonoro legato al personaggio: quello del canto, «être au clavier pour les roseaux» (v. 9), «hamac pour les oiseaux» (v. 10), e quello di raccolto e intimo silenzio, «être un miroir silencieux» (v. 12). Si notano poi implicite allusioni all'Ofelia di Rimbaud, ma su quel tono dimesso che ben si addice a Rodenbach: così il vento che spandeva i veli del personaggio facendo loro assumere la forma di giglio diventa un semplice «vent léger qui passe» (v. 8), e la fissità rimbaldiana dell'immagine di Ofelia, divenuta ormai figura leggendaria, si trasforma in staticità, come dimostrano le espressioni «vouée à ce seul subtil soin» (v. 7), «dans son calme otieux» (v. 14), e i verbi di stato «veille» (v. 69), «être» (vv. 9, 10, 12) e «s'orner» (v. 15); le stelle, poi, «tout à coup élargies» (v. 13), sono solo un dettaglio per introdurre il tema dei riflessi e non detengono più il ruolo fondamentale di evocazione dell'*Infini* tramite l'implicito rimando al *Ciel*, e da esse non scende più quel *canto misterioso* che portava l'Ofelia di Rimbaud alla pazzia e alle visioni. La poesia di Rodenbach sembra spontaneamente chiudersi in sé e limitarsi al suo stato di calma, evitando ogni movimento o cambiamento che rischierebbe di rompere irrimediabilmente l'atmosfera di sospensione quasi incantata che invece desidera perpetuare. Questo atteggiamento è riscontrabile a livello strutturale: si evidenzia infatti la ripetizione a più riprese della stessa struttura sintattica di negatività apparente, «ne vouloir qu'être» (vv. 9, 10, 12) ribadita ancora una volta con «ne vouloir [...] que s'orner» (vv. 14-15). In questo spettacolo, confinato in una calma quasi irreal, dove l'unico movimento è offerto dal flebile soffiare del vento o dal bagliore dei riflessi, la scena assolutamente immobile sembra dipinta o cristallizzata, così come lo stagno che compare nell'ultimo componimento che prenderemo in considerazione:

15 Et là-bas, toutes ces chevelures rouies
Comme un lin fin dans un étang cristallisé,
Moisson des longs cheveux fauchés des Ophélies!³⁷

Come dicevamo poc'anzi, lo stagno cristallizzato (v. 16) trasmette un'idea di totale fissità e immobilità, motivo sottolineato dall'aggettivo «rouies» (v. 15), che presume uno stato prolungato di immersione per arrivare al processo di macerazione, e dall'aggettivo «fauchés» (v. 17), che denota una condizione inerme e senza vita. In questo contesto di immobile abbandono domina ovviamente una nuova allusione alle Ofelie, o più precisamente alle loro capigliature: paragonate alle messi di lino che si macerano nell'acqua, similitudine ormai consueta per Rodenbach³⁸, sono ancora una volta vegetalizzate, «rouies / Comme un lin»

³⁷) Rodenbach, «La tentation des nuages III», in *Les Vies Encloses* cit., vv. 15-17, p. 60.

³⁸) Cfr. «Aquarium Mental III» e «Au fil de l'âme IX» cit.

(vv. 15-16), mentre la vegetazione è personificata, in quanto il lino diviene capigliatura: «lin / Moisson des longs cheveux fauchés» (vv. 16-17). Occorre rilevare che Ofelia non partecipa più direttamente a questa doppia metamorfosi, ma è ancora una volta la sua immensa capigliatura a giocare il ruolo principale; Ofelia, o meglio le sue rifrazioni, tornano solo come allusione, per conferire un tono di cedimento e scoraggiamento totale a questo spettacolo di progressivo e inarrestabile disfacimento.

Con quest'ultima poesia si conclude il nostro percorso nella produzione poetica di Georges Rodenbach; ci sembra dunque opportuno tracciare qualche breve osservazione sulla materia trattata; la prima e la più evidente è che le descrizioni di Ofelia ad opera del poeta fiammingo sono contraddistinte da un tono decisamente meno altisonante, sensibilmente più dimesso rispetto alla caratterizzazione dell'eroina di Rimbaud. Il giovanissimo poeta presenta infatti Ofelia come un'autentica *chercheuse d'infini*; senza timore delle conseguenze e delle ripercussioni che possono derivare da un consapevole atteggiamento di totale permeabilità nei confronti dell'Assoluto, l'Ofelia di Rimbaud ascolta incantata i suoni ammalianti della Natura, depositari di segreti e arcani che compongono la fitta rete delle analogie universali. Grazie a questa spontanea, incondizionata e completa apertura ad accettare in sé il potente anelito sprigionato dalla Natura, il personaggio arriva alle «grandes visions», perviene per alcuni, essenziali istanti alla dimensione di esaltazione interiore e perfetta beatitudine che solo l'*Idéal* permette. «Qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance?»³⁹, saremmo tentati di asserire, in pieno accordo con la teoria baudelairiana; che importa, dunque, lo stato di follia di cui Ofelia cade vittima se ha potuto sconfinare nella dimensione di «Ciel! Amour! Liberté!» che pure le è stata fatale? La condizione di follia conferisce anzi al personaggio una sorta di plusvalore poetico; ella diviene infatti, insieme al Poeta, emblema e simbolo di Poesia, Folli entrambi per essere riusciti a spingersi oltre il contingente, di cui il «pauvre fou» Amleto è rimasto irrimediabilmente prigioniero, e diventare infine *voyants*.

L'apertura di Ofelia, la sua capacità di librarsi a un *furor* poetico per definizione sconvolgente, che è la caratteristica principale dell'eroina presentata da Rimbaud, non trova nessuna corrispondenza nelle descrizioni di Rodenbach, che pure reimpiega elementi anche puntuali della figura di «Ophélie». Più che il personaggio, sono infatti l'immagine di Ofelia e la sua inconfondibile e maliosa iconografia che offrono lo spunto a Rodenbach per abordare temi e motivi salienti della sua poetica, come la passione-mania dell'autoanalisi, il ripiegamento totale su di sé in una dimensione di profondo intimismo, talvolta persino esasperato. Risulta allora evidente che tale tratto estetico può essere maggiormente assecondato nella presentazione di ambienti raccolti in cui l'orizzonte e il campo visivo sono limitati, evitando così una possibile dispersione dei pensieri e ampliando invece la concentrazione sulla propria interiorità. Rodenbach sofferma

³⁹) Baudelaire, «Le mauvais vitrier», in *Les Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Paris, Flammarion, 1984, p. 53.

la sua attenzione su un campo circoscritto, una stanza o un singolo elemento dell'arredamento (uno specchio, un quadro), e sembra stendere un leggero velo di gracilità e sofferenza sulle descrizioni di oggetti e dipinti dominati da un'estrema delicatezza, una grazia e un'eleganza innate. Egli procede poi alla definizione di visioni evanescenti che gli pare di intuire in effetti ottici, percezioni visive confuse ed incerte, a causa di una mancanza di luce diffusa, ed immerse in quella penombra dell'imbrunire che favorisce il dipanarsi di un'attività immaginativa e visionaria. Così, in una dimensione di caparbia chiusura in sé e di folle timore di tutto ciò che proviene dall'esterno, lo sguardo di Rodenbach tende a bloccarsi su scene statiche e di carattere ipnotico, di modo che dagli specchi scarsamente illuminati sembrano emergere visi di donne fragili e sofferenti, di ave dai tratti sfocati, di sorelle morte. Ogni descrizione puntuale dei tratti somatici è assolutamente bandita, poiché il poeta preferisce il tentativo di definizione dell'espressione, dei sentimenti e delle sensazioni che si celano dietro quei visi perturbati. Visi, mai corpi interi; la materialità non suscita nessun interesse nello scrittore belga che presenta figure di donne già morte, riflessi del loro volto, ritratti nei quadri o che riaffiorano negli specchi. Nessuna figura mitica è associata alle Ofelie rodenbachiane, il carattere plastico ed emblematico del mito mal si sposerebbe all'iconografia eterea e diafana dell'eroina, su cui il poeta insiste compiaciuto e quasi stregato; la rappresentazione di Ofelia morente, però, di cui l'autore fornisce una lunga descrizione, per quanto confusa tra riflessi ed effetti cromatici, assume uno spiccato carattere pittorico. Pare quasi che Rodenbach abbia ben impressa nella mente un'immagine precisa, anche se non nitida, che a sua volta riverbera su visi, oggetti e paesaggi, proprio come il protagonista del suo romanzo più famoso, Hugues Viane, il quale contempla ogni cosa attorno a sé con il filtro deformante della memoria della moglie, così che la città di Bruges diventa *Bruges-la-morte*, secondo una «relation métaphorique et métonymique qui unit Bruges à la morte»⁴⁰. Ma con questo procedimento associativo, per cui persino la stessa Ofelia diventa un'Ofelia o si rifrange in molteplici versioni analoghe di se stessa, per quanto suggestivo, e benché costituisca la prova inconfutabile della fortuna del personaggio, il mito letterario in sé e per sé viene a perdere la sua univocità; certo l'iconografia è piuttosto definita, ma la figura sembra frazionarsi e riflettersi in una molteplicità di specchi che ne alterano ogni volta e lievemente le forme e i tratti, confondendosi in una pluralità di immagini, diverse eppure simili così che l'immagine originale si confonde sempre più, assume caratteristiche incongrue che pure le si addicono alla perfezione, in quello che è un gioco di forma tipicamente decadente, secondo cui niente è univoco e certo, ma ogni elemento appare per poi dare conferma della sua sostanziale illusorietà. Irrimediabilmente perduta è ogni fede ferma e sicura nell'*Idéal*, dissipata per sempre la lacerante dialettica che costringeva lo spirito baudelairiano ad un estenuante, continuo tentativo di via di fuga dallo *spleen* atroce; ecco allora l'importanza capitale di Ofelia che rinuncia al sogno dell'amore senza l'angoscioso sospetto di essere stata ingannata, ma persuasa di aver frainteso, di essersi illusa, e

⁴⁰) C. Berg, *Lecture*, in *Bruges-la-morte* cit., pp. 107-138, in part. p. 120.

soprattutto convinta di aver sbagliato a credere. Senza più punti certi di riferimento, ella è conscia che non esiste via di fuga dalla disperazione che progressivamente la rende folle; è questa a nostro avviso la dimensione sconcertante vissuta e condivisa dagli autori di fine secolo: l'*Artificiel* si configura come mera illusione e ogni prospettiva che esso può offrire è infatti fallimentare, «héritage fatal»⁴¹ di Baudelaire. Così Ofelia, distaccata dalla realtà, disillusa nelle sue aspettative e inibita nelle sue tensioni ed istanze di assoluto, abbandona la vita, ormai senza interesse per lei, ma con lo sguardo fisso e ammaliato verso una visione tanto più affascinante quanto imprecisa. La figura poetica della morta, ma forse sarebbe più opportuno parlare al plurale, che rinuncia ad una strenua lotta con la vita, che in fondo non vale la pena di essere vissuta perché incerta e illusoria è la possibilità di riscatto, sembra incarnare l'atmosfera di fine secolo, la riformulazione manierata di quelli che sono stati i tratti estetici capitali del Simbolismo, ormai definitivamente svuotati di valore e presentati con i toni minori tipici della poesia decadente. Ma la forza di Ofelia consiste esattamente nel suo carattere dimesso, nell'eleganza della sua rinuncia, nelle valenze suggestive e poetiche insite nel personaggio, nel potere evocatore di questo mito letterario; in ultima analisi, come afferma Bachelard: «[...] son nom [di Ofelia] est le symbole d'un grand lai de l'imagination»⁴².

FRANCESCA PARABOSCHI
francesca.paraboschi@libero.it

⁴¹) Baudelaire, «Spleen LXXV», in *Les Fleurs du Mal* cit., v. 12, p. 110.

⁴²) G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1947, p. 122.