

## Nello specchio delle immagini. *Bruges-la-Morte* alle origini della fotoletteratura

CAMILLA MAFFINELLI

Nel 1897, la casa editrice parigina Nillson pubblicava le sue due prime opere fotoletterarie, il romanzo *Totote* (1897) di Gyp, e *L'Amoureuse Trinité* (1891) di Guedy, «ornato da cento illustrazioni ottenute con la fotografia dalla natura»<sup>1</sup>. Nel gennaio dell'anno successivo, André Ibels conduceva un'inchiesta tra colleghi scrittori, uscita su "Mercure de France", sulla pratica di illustrare la letteratura con le fotografie. La corrispondenza temporale non è certamente casuale, come non stupisce che sia l'ostilità, più che l'accoglienza, a risultare dominante nell'indagine (Edwards, 1999). Come confermano i due esempi, il corredo fotografico era infatti riservato prevalentemente a prodotti di natura «residuale» (Spinazzola, 2010, pp. 61-98), secondo le ambizioni di una linea editoriale che ambiva alla soddisfazione di una nuova e più ampia regione di mercato, tra cui iniziava a figurare anche il pubblico femminile<sup>2</sup>. La scarsa originalità e complessità narrativa, associate a un'interpretazione ancora documentale della fotografia (Parr, 2004), giustificavano facilmente il disinteresse della critica, se non per negare lo statuto di letterarietà, a tali interpretazioni fototestuali, contribuendo a perpetrare nei confronti delle interazioni di testo e immagine pregiudizi di incompatibilità.

---

<sup>1</sup> La scritta originale « Orné de cent illustrations obtenues par la photographie d'après nature » figurava in copertina.

<sup>2</sup> Al riguardo si esprime anche Henry James che, riportando dopo un viaggio a Parigi un'insolita tendenza delle giovani francesi a non volersi sposare, suggerisce che l'amore non vissuto nella realtà spingesse le lettrici a cercarne sostituto in quello letterario, da cui la derivazione spesso carnale delle relazioni descritte nei romanzi popolari. M. Shapira (ed.), *H. James: Selected Literary Criticism*, London, Heinemann, 1968 [1963], p. 219: «[...] innumerable women [...] under modern arrangements, increasingly fail to marry - fail, apparently, largely, to desire to. It is not too much to say of many of these that they live in a great measure by the immediate aid of the novel [...]».

Tra gli autori interpellati, anche il poeta belga Georges Rodenbach si esprimeva nell'*Enquête*: «L'idea di illustrare un romanzo con la fotografia è certo ingegnosa, ma un lettore sottile non potrà che preferire immaginare lui stesso i personaggi, perché un libro non è che un punto di partenza, un pretesto, un canovaccio per sognare» (Rodenbach 1898, p. 106). L'apparente contraddizione sottesa a un'opinione in generale condivisa si può cogliere in riferimento alla pubblicazione di Rodenbach di sei anni antecedente, il romanzo *Bruges-la-Morte* (1892), convenzionalmente considerato dalla critica il primo fototesto letterario (Carrara, 2019; Cometa, 2016). Per quale ragione un autore che sceglie di corredare il suo racconto con trentacinque *similgravures* si mostra così perplesso riguardo all'illustrazione fotografica? La composizione intermediale del testo si deve considerare una scelta compositiva volontaria o sarebbe opportuno ipotizzare ragioni editoriali e contestuali alla base della pubblicazione? Cosa si intende infine per illustrazione?

Queste sono alcune delle domande che guidano il presente contributo, dedicato all'analisi dell'interazione fototestuale del romanzo belga. L'indagine tenderà di mettere in evidenza la novità del testo di Rodenbach, in grado di sfruttare sapientemente le attese testimoniali che il segno fotografico suscita per manipolare il racconto e gli effetti di lettura. Il lavoro si propone in particolare di mostrare la centralità strutturale e retorica della fotografia nella composizione testuale, per mezzo della quale le procedure di rispecchiamento e duplicazione che dominano la narrazione sono riflesse nella conferenza non illustrativa di verbale e visuale, e per le potenzialità insite nel medium di riprodurre e amplificare, per ontologia e soggetto, l'atmosfera funeraria che domina il romanzo.

*«L'altro e lo stesso». Il doppio e le sue triangolazioni*

*Bruges-la-Morte* appare per la prima volta tra il 4 e il 14 febbraio 1892 su "Le Figaro", in forma di *feuilleton*. La pubblicazione a puntate è seguita da una in volume nel giugno dello stesso anno per la casa editrice Flammarion, arricchita da due capitoli, il X e l'XI dell'edizione attuale, da trentacinque fotografie di Bruges e da un'avvertenza al lettore, a cui si aggiunge un frontespizio illustrato dall'artista Fernand Khnopff. L'inserzione introduce una sezione riflessiva, in cui è descritto il progressivo riavvicinamento di Viane alla città dopo la deludente scoperta del carattere di Jane Scott (Lowrie, 1996). La struttura manifesta le tracce della sua originaria composizione in tredici sezioni per mezzo del valore programmatico dei

capitoli sesto e settimo, che in posizione centrale costituiscono gli estremi delle due metà speculari del testo, come esplicitato da precisi indicatori linguistici: «Aujourd’hui ce sens de la ressemblance, par une diversion brusque et quasi miraculeuse, avait agi encore, mais d’une façon inverse» (Rodenbach, 1892, p. 83). Per comprendere la complessità della stratificazione semantica del romanzo, e il ruolo che in essa ricopre la somiglianza, può essere opportuno fornire una breve sinossi della vicenda, che nel suo svolgimento è particolarmente esile.

Hugues Viane, dopo aver perso prematuramente l’amata moglie, sceglie Bruges come sede in cui vivere il proprio lutto, per la risonanza che il suo dolore sembra trovare nelle atmosfere malinconiche della città. L’isolamento in cui si dedica alla memoria della sposa, che è perpetrata anche grazie al mantenimento di suoi beni come reliquie, tra cui la treccia di capelli tagliata al corpo è il pezzo più importante e oggetto di vera adorazione da parte dell’uomo, viene improvvisamente interrotto quando Viane incontra una donna che gli sembra identica alla defunta. Dopo averne scoperta l’identità di ballerina, il protagonista, incredulo di fronte all’assoluta corrispondenza di aspetto e voce, intraprende con essa una relazione, desideroso di rivivere l’ideale matrimonio.

Progressivamente però, la vera natura della donna lascia emergere le divergenze che la distinguono dal modello; inizialmente interessata per convenienza economica, e dunque disposta ad assecondare le richieste di Hugues Viane, Jane si dimostra molto differente dalla defunta moglie. A causa dell’attaccamento cieco all’idea di una rinascita dell’amata, nonostante l’evidenza, il protagonista non riesce a porre fine a una relazione che con la prima non ha nulla in comune e che gli causa disonore in città, soprattutto da quando la donna si sente più sicura della propria posizione. Il culmine della vicenda si verifica in corrispondenza dell’annuale processione cittadina; forzato da Jane ad accoglierla in casa per osservare da una posizione privilegiata il passaggio delle sante reliquie, il vedovo assiste con sgomento alla profanazione del sacrario della moglie da parte della ballerina. Quando questa ride sprezzante della treccia conservata della defunta, Viane la strangola con quegli stessi capelli, unendo nella morte le due donne.

Al fine di indagare le procedure di analogia costruite tra racconto verbale e racconto visuale, può essere utile far emergere il sistema di corrispondenze e raddoppiamenti che domina diegeticamente la vicenda. Al centro del romanzo si potrebbe infatti individuare una proiezione tripartita i cui vertici sono costituiti dai tre caratteri dominanti, ovvero la città di

Bruges, il protagonista Hugues Viane, e la figura femminile, in cui coincidono la defunta moglie e Jane Scott. Se quest'ultima mostra già la sua duplice natura, lo stesso personaggio maschile presenta dei tratti di ambivalenza nella contemporanea ambizione di onorare la moglie e l'attrazione carnale per la ballerina, riconducibile a una conflittuale compresenza di sacro e profano, duplicità che per la città è decisamente sostanziale. Alla complessità che si articola intorno a ognuno dei perni narrativi, si affianca pertanto la procedura di rispecchiamento e corrispondenza da cui essi sono collegati, definita da Giuseppe Carrara un «gioco di reciproca reversibilità» (2021, p. 103), rette orientate secondo l'influenza di tensioni stilistiche, contestuali o letterarie, che convergono verso la città.

Partendo da una superficiale osservazione del contesto urbano, si può individuare una prima manifestazione della sua natura anfibia nella diffusa presenza di canali, ovvero nella coesistenza di terra e acqua. Tale duplicità è a sua volta rispecchiata nel mutevole significato che all'elemento idrico può essere riconosciuto, alternativamente positivo o negativo. L'acqua può, e pare sia il valore predominante in *Bruges-la-Morte*, suggerire il legame con l'assenza di vita, eppure contemporaneamente garantire a Viane la pace. Bruges acquista così una pluralità di significati che può essere spiegata con il ruolo di convergenza simbolica che assume nel testo. A un tempo è vestigio di un passato gioioso, sia storico per le Fiandre, che matrimoniale per il vedovo, irraggiungibile eppure ambito, come dimostra il tentativo della città stessa, e del personaggio in essa, di eternare il reale per mezzo della iterazione ossessiva e circolare, orientata a un'atemporalità mitica che possa trascendere la storia (Lowrie, 1996, p. 55). Con lo stesso abitante intrattiene un rapporto di influenza reciproca tale da offuscare i confini diegetici tra soggettività ed esteriorità, in cui il protagonista subisce lo stato d'animo della città e il suo influsso pur costruendola a propria immagine e somiglianza, e minando la stessa pretesa di distinguere tra verità e finzione.

Il rapporto tra i due caratteri si costruisce in effetti in forma di analogia, mostrando la quasi perfetta aderenza delle duplicità che li caratterizzano, a partire dalla compresenza di sacro e profano, tradottasi in Viane nella coesistente tensione verso le due donne, ognuna delle quali presentata in apparenza come monolitica personificazione esemplare di vizio o virtù. Il rapporto del personaggio con la città è ulteriormente sdoppiato nel romanzo in due orientamenti disgiunti, che pure giungono al medesimo risultato, ovvero la «claustrofobia emotiva» che domina la

narrazione (Kosinski, 1996, p. 131). La città è proiezione del protagonista, eppure contemporaneamente mantiene un'autonomia che la rende irraggiungibile, soprattutto nell'identità con la moglie defunta che il protagonista le attribuisce. «In questo modo, non è più lo stato d'animo di Viane a riflettersi nello spazio urbano, ma è la sua percezione ad essere alterata, riferendosi per analogia al suo cambiamento emotivo» (Carrara, 2019, p. 12).

La coincidenza tra la defunta moglie di Viane e la ballerina Jane Scott è premessa imprescindibile per lo sviluppo della vicenda, e a un tempo espediente narrativo frutto della stessa manipolazione del protagonista. L'uomo è infatti primo autore della sovrapposizione tra la moglie, la città, e successivamente Jane, come denota la raffigurazione chiasmica dell'analogia tra le due del testo, «Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges» (Rodenbach, 1892, p. 19). Dopo aver incontrato una figura simile alla consorte nel tempo, nonostante le differenze, la costruisce come tale, in una resa del doppio che si articola sui due piani di manipolazione diegetica e composizione testuale. Ed è lo stesso Viane che, uccidendola con la preziosa treccia della sua collezione dopo l'insopportabile impossibilità di farla coincidere con la consorte nella fase terminale del racconto, completa definitivamente la corrispondenza tra le due, che si può compiere solo nella morte di entrambe<sup>3</sup>.

Le pratiche di riflessione che dominano la struttura di *Bruges-la-Morte* trovano immediata riproduzione nella natura ibrida del prodotto fototestuale, in cui la componente verbale è rispecchiata dal corredo fotografico. Secondo quanto dichiarato dallo stesso Rodenbach nell'"Avvertenza" al lettore, l'inserzione delle fotografie sarebbe funzionale alla proiezione della città e delle sue atmosfere sull'atto di fruizione del testo: «Per questo è così importante, dato che queste ambientazioni di Bruges sono così strettamente legate agli eventi, riprodurle anche qui, intervallate [...] in

---

<sup>3</sup> È dimostrazione della scelta di Viane di mantenere le apparenze di corrispondenza identitaria tra le due nonostante le evidenze il fatto che, ad esempio, fin dalle prime fasi della conoscenza, l'uomo la guardi con gli occhi socchiusi, perché sia più facile la manipolazione della realtà a favore della perfetta analogia. Cfr. G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, cit., p. 56: «Pour s'illusionner aussi avec sa voix, il baissait parfois les paupières, l'écoutait parler, il buvait ce son, presque identique à s'y méprendre, sauf par instant un peu de sourdine, un peu d'ouate sur les mots. C'était comme si l'ancienne eût parlé derrière une tenture». Per illudersi anche della sua voce, a volte abbassava le palpebre, la ascoltava parlare, ne beveva il suono, quasi identico, tranne che per un po' di ovattamento, un po' di ovattamento sulle parole. Era come se l'altra avesse parlato dietro una tenda.

modo che chi ci leggerà senta anche la presenza e l'influenza della città» (p. 10).

Non solo la disposizione materiale dei due media nel romanzo, in cui le immagini sono inserite a intervalli relativamente regolari nel racconto, ma anche tematicamente, le fotografie riproducono luoghi e atmosfere citati. Le *similgravures* in bianco e nero, risultato di una riproduzione primitiva che conferisce un effetto di opacità all'immagine, raffigurano in stile neutro e genericamente pittoresco alcune vedute della città e dei suoi simboli topografici, e forniscono così un controcanto visuale ai vagabondaggi quotidiani del protagonista. Gli scatti sono dominati dall'acqua, che opera un ulteriore «raddoppiamento ipnotico» (Cortellesa, 2018, p. 110) e al contempo esercita «la presenza e l'influenza della città», affinché il lettore «senta a sua volta l'ombra delle alte torri proiettata sul testo» (Rodenbach, 1982, p. 11), imprigionandolo dunque in un sistema di corrispondenze che non lascia alcuna possibilità di uscita.

La pervasiva presenza idrica può fungere inoltre da spunto per una considerazione ulteriore; la natura duplice dei canali, ed in particolare le implicazioni mortuarie che da essa derivano, nel testo soprattutto legate alla figura di Ofelia, trovano riscontro nella componente funerea dell'immagine fotografica, e concorrono così a creare un procedimento di corrispondenze tra la fotografia ed il culto delle reliquie che domina il racconto. I tempi di esposizione degli scatti, intenzionalmente prolungati, rendono un effetto di uniformità atmosferica, ulteriormente amplificata nell'assenza di increspature sulla superficie dell'acqua dei canali e dall'omogeneità del cielo, cupo e privo di nubi (Edwards, 2000). La mortifera influenza della città e la sua immobilità temporale trovano pertanto ulteriore risonanza nella scelta autoriale di immagini della città prive di passanti, a tradurre visivamente il silenzio della Bruges di Rodenbach.

### *Il ritorno del morto. Realtà e rappresentazione del fotografico*

La tematizzazione e amplificazione delle procedure di rispecchiamento del racconto attraverso l'apparato iconografico costituisce una strategia compositiva fondante, eppure in teoria la composizione verbovisuale potrebbe essere esperita anche per mezzo di illustrazioni grafiche, come l'intervento sulle immagini dell'autore potrebbe suggerire. Perché dunque Rodenbach sceglie di affidarsi a degli scatti fotografici? Alcune considerazioni sull'ontologia e sullo statuto del medium a cui è affidato il

messaggio iconico consentono di individuare un livello di significazione ulteriore.

La caratteristica della fotografia che, fin dalla sua nascita, aveva suscitato maggior scalpore nel pubblico era l'apparente manifestarsi della natura autonomamente; così si può spiegare il titolo del libro illustrato di Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature (La matita della natura, 1844)*, per cui le immagini sarebbero state realizzate direttamente dalla luce. Analogamente, Edgar Allan Poe, uno dei primi entusiasti sostenitori della nuova invenzione, scriveva nel 1840: «l'analisi più ravvicinata del disegno creato dalla luce rivela solo un vero ancora più assoluto, una ancora più perfetta identità di aspetto con le cose rappresentate» (pp. 37-38), a dimostrazione del fatto che le premesse per la concezione di perfetta adesione dello scatto alla realtà hanno fondamento nelle origini stesse della nuova forma.

La conseguenza di un'interpretazione della fotografia come «la registrazione di un'emanazione (onde di luce riflesse dagli oggetti) – una vestigia materiale del suo soggetto» (Sontag, 1977, p. 154), ovvero di un processo di natura chimica di copia esatta, implica un riferimento al tempo, o più propriamente al tentativo di arrestarne istantaneamente il corso. Tale pare la tesi del saggio *Ontologie de l'Image Photographique (Ontologia dell'immagine fotografica, 1958)*, in cui André Bazin individua all'origine delle arti plastiche, con un procedimento e lessico quasi psicanalitico, il «complesso della mummia» (p. 14). Inteso come analogo tentativo di fissare il corpo fisico per sottrarlo al deperimento, secondo lo studioso sarebbe stata l'ambizione di arrestare la durata a indurre l'uomo a eternare le apparenze per evitare la «vittoria del tempo» (p. 9), ovvero la morte. In particolare è evidenziata l'utilità della fotografia allo scopo, in quanto unico mezzo che possa garantire il trasferimento ontologico dal modello alla sua riproduzione: «la fotografia non crea, come l'arte, l'eternità, essa imbalsama il tempo, e lo sottrae solamente alla sua propria corruzione» (p. 16).

Se il sentimento del tempo suggerito dall'immagine può essere inteso nella prospettiva diacronica come un continuum di esistenza, di cui il mezzo materiale è traccia e significativo, da una prospettiva complementare può essere espresso come percezione della distanza incolmabile tra contingente puntualità dello scatto e momento della ricezione. Sia che sia indagato come tentativo di eternità, sia che l'attenzione si soffermi sul distacco che la fotografia esprime, il richiamo alla temporalità del rapporto tra referente e medium spesso implica un riferimento alla morte.

Roland Barthes è lo studioso che più si è soffermato sulla natura tanatografica dell'immagine, in cui riconosce l'essenza della fotografia, ovvero «la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti» (1980, p. 33). Proprio alla rappresentazione dello spettro dell'assenza l'autore ha ricondotto il *punctum*, o ciò che, ferendo, colpisce lo spettatore in una fotografia: «il *punctum*, è: sta per morire. lo leggo nello stesso tempo: questo sarà e questo è stato; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco» (p. 95).

Intendere la fotografia come «emanazione del reale passato» (p. 89) implica due ordini di conseguenze. L'immagine si impone innanzitutto come tentativo di supporto ed espressione della memoria nel tentativo di arrestare il decadimento implicato dalla diacronia. Contemporaneamente il medium fotografico pare acquisire il valore di traccia, ovvero di mezzo che nella convergenza di passato e realtà davanti all'obiettivo al momento dello scatto esprime un «certificato di presenza» (pp. 77-78). Entrambe le conclusioni, se ricondotte a *Bruges-la-Morte*, esprimono la proprietà e la densità semantica del corredo fotografico.

Come la fotografia esperisce l'ambizione di immortalare il tempo e superare la morte attraverso un'eternizzazione del presente, così la narrazione è costruita sul tentativo del protagonista di vincere la dipartita della moglie attraverso la mummificazione delle sue reliquie. Analogamente la vista della ballerina Jane colpisce il personaggio quasi fosse un morto che ritorna, come osservato dallo stesso Viane: «Pourquoi n'aurait-elle pas également la parole de la morte» (Rodenbach, 1892, p. 54). L'attivazione del medesimo perturbante del ritorno fotografico alla vista della figura acquista così anche valore di inquietante anticipazione del futuro, in cui la somiglianza tra le due donne si compie perfettamente sotto il segno della morte.

Anche l'apparente referenzialità esatta del medium fotografico<sup>4</sup> è sfruttata da Rodenbach per orientare sapientemente gli effetti di lettura ed eseguire progressivamente uno spostamento semantico del testo. A partire dalla frequente collocazione di raffigurazioni di luoghi ed edifici urbani poco dopo la loro citazione nel testo, benché private della didascalia, l'autore assegna alle immagini una iniziale funzione di realismo statico, in cui le attese testimoniali del lettore sono assecondate. Attraverso

---

<sup>4</sup> Si considera in questo caso la percezione condivisa dai contemporanei di Rodenbach, e dunque quella a cui l'autore poteva fare riferimento, più che il dibattito critico contemporaneo, che ha diversamente messo in discussione la verità e la natura semiotica dell'immagine fotografica, cfr. ad esempio Gunning, 2004; Levi Strauss, 2020.

un'indagine dell'apparato iconografico, si può infatti riscontrare una complicazione nel rapporto di corrispondenza tra testo e immagini, datate all'incirca dodici anni prima della redazione del romanzo e acquistate dagli editori J. Lévy e Neurdein Frères (Edwards, 2000; Henninger, 2015).

Un'osservazione attenta delle prime vedute consente infatti di individuare due ordini di significato impliciti; in primo luogo, come ha notato Daniel Grojnowski (1995), il paesaggio primaverile o estivo riprodotto è in contrasto con l'ambientazione cronologica della vicenda nel mese di novembre, come dichiarato nella pagina prospiciente la seconda immagine: «le veuf, ce jour-là, revécut plus douloureusement tout son passé, à cause de ces temps gris de novembre» (Rodenbach 1892, p. 15). Il che denota che le fotografie del testo, lungi dal riprodurre acriticamente la componente verbale, spostano e reinterpretano i tempi della narrazione. La seconda osservazione riguarda la ripetitività che domina le prime dodici riproduzioni fotografiche, microsequenze che compongono la serie iniziale; le figure rappresentano in apparenza la stessa porzione di paesaggio urbano, con leggere variazioni di prospettiva e distanza, il che contribuisce a generare una prima impressione visiva di rifrazione che amplifica le procedure di raddoppiamento dominanti la narrazione. Al riguardo, è stato anche proposto di interpretare la ripetizione delle vedute come espressione dell'iteratività dei percorsi di Hugues Viane, quasi le immagini significassero e riproducessero la monotona routine del protagonista (Henninger, 2015). Tuttavia, un'osservazione più attenta può mostrare che la terza fotografia, ad esempio, benché parrebbe essere posta sull'asse di ingrandimento stabilitosi tra le prime due, ed essere così stata scattata dal ponte in esse mostrato, contiene una torre di forma leggermente differente, indizio del mutato soggetto rappresentato. Il ritmo visuale che si crea attraverso le fotografie esprime così un procedimento fotografico, quello dello zoom, che, senza giungere all'effetto estremo di *blow up*, pure dimostra la mistificazione che ad esso e al medium può essere sottesa. Di fatto si tratta della prima apparizione del campanile cittadino, che sarà riprodotto altre dodici volte nelle *similgravures* del testo, a garantire la presenza delle ombre allungate. L'inserzione del *beffroi* mina l'apparente prevedibilità e immediatezza semantica delle immagini, così come la perfetta sovrapposibilità alla componente verbale, benché di essa rifletta la ripetitività, scandita anche linguisticamente dalla frequente ripetizione delle parole «chaque» e «même», in una reversibilità soffocante di testo e immagine (Carrara, 2021).

Un'indagine condotta da Paul Edwards (2000) sui negativi delle fotografie ha inoltre messo in luce le procedure di intervento materiale di Rodenbach sulle immagini originali, cartoline destinate alla vendita ai turisti. La seconda figura del testo, intitolata «Le Canal et le Béguinage» (Rodenbach 1892, p. 16), risulta in particolare esser stata profilata dall'autore e privata di due porzioni, di cui una sul lato destro, contenente una visione del cielo attraverso le fronde di un albero, e una orizzontale alla base, in cui il chiarore delle foglie e del cielo si riflette in acqua. La composizione classica, con forti diagonali che conducono lo sguardo verso il centro dell'illustrazione, in corrispondenza del quale svetta il campanile, è dominata nella sezione inferiore destra dalle tonalità del nero, riflesso nelle piante antistanti il canale. L'intensità della macchia cromatica genera un arresto della visione in corrispondenza dell'ombra, a cui fa riscontro il tronco scuro che racchiude l'immagine sulla sinistra, con la conseguente imposizione progressiva di un'atmosfera cupa sulla veduta. Privata di una superficie in apparenza irrisoria, la versione che appare nel romanzo è in realtà manipolata per orientare la lettura; accrescendo il senso di angoscia che rispecchia l'atmosfera del testo, l'autore crea così nel ricevente un effetto ponderato per mezzo delle immagini.

Gli indicatori spaziali di una topografia reale sono pertanto gradualmente trasformati in segnali di una metamorfosi della città in paesaggio interiore: «le inquadrature non hanno come scopo di far vedere la città, bensì di prolungare l'effetto del testo, di stabilire una rete supplementare di analogie tra il dicibile (il testo) ed il visibile (l'immagine) – la riproduzione, invece di produrre verosimiglianza, è pegno di sensazione, di pregnanza, di atmosfera» (Bertrand & Grojinowski, 1989, citati da Carrara, 2019, p. 10). Creando effetti volti a una sollecitazione emotiva del lettore, per la quale le ombre, le torri e le campane esercitano su chi riceve il testo lo stesso influsso nefasto subito dal protagonista, la pretesa oggettività del medium fotografico è in realtà piegata alla resa di veridicità della percezione soggettiva e allucinata del personaggio principale, e il cui valore mimetico si eclissa dunque in favore di un senso allegorico.

Come la città influenza Viane, ugualmente è da lui interpretata e rappresentata secondo la sua visione, in un'alterazione riprodotta e amplificata dall'interazione fototestuale, in cui le fotografie rendono l'atmosfera mortuaria dello spazio urbano e, per estensione, del personaggio e del racconto, ed al contempo assecondano le attese del lettore nella ricerca della stessa durante la ricezione del testo, instaurando con esso un ruolo

dinamico e di contrasto che altera l'apparente realismo statico della referenzialità.

Medesima tensione tra immediata attendibilità e sollecitazione del lettore è peraltro perseguita attraverso accorgimenti nella disposizione delle immagini. Alla prima similgravure, che per la posizione sovrastante il titolo, la delimitazione rettangolare e l'impostazione di veduta pare suggerire un riferimento alla tradizionale pittoricità dell'immagine (Le Men, 1999), seguono fotografie a cui è riservata una pagina intera, in apparenza solo multimedialmente giustapposte alla narrazione (Baroni, 2022; Clüver, 2007). Privo di elementi verbali quali *inscriptio* e *subscriptio* che, incorniciandola, possano guidare il lettore nella lettura emblematica dell'immagine, il layout delle fotografie ne esprime tuttavia con tale assenza il coinvolgimento semantico direttamente con la narrazione, che concorre a creare e talvolta a interrompere per mezzo dell'orientamento orizzontale, costringendo il lettore a ruotare l'oggetto libro e richiedendo un'ulteriore partecipazione straniante al fruitore (Cometa, 2016).

La pluralità di immagini, che rimandano ad uno statuto di verità, conduce pertanto lo «spettatore-lettore [...] in cerca di un senso che non è che suggerito, alla ricerca di un reale reso fisicamente percettibile attraverso una proliferazione di immagini, ma che sempre gli sfugge» (Gorceix, 1993, p. 213). Rodenbach sembra dunque interpretare con anticipo una grande intuizione della fotoletteratura contemporanea, in cui «proprio l'arte che in un primo momento parve in grado di garantire la perfezione mimetica [...] diventa un mezzo per esprimere le incertezze di un'epistemologia debole, che segna l'inciampo del cercatore e pensa la verità come elusione, perenne avvicinamento» (Marfè, 2021, p. 28).

### *Il romanzo attraverso lo specchio*

Se nel testo è negato il valore indicale della fotografia, e con esso la verità referenziale dell'immagine, quale verità si può riconoscere all'apparato iconografico del romanzo?

Lacan suggeriva che la «forza narrativa di una fotografia consiste in ciò cui allude fuori dal campo visivo» (ivi, p. 10), suscitando il desiderio di vedere quanto non può essere mostrato (Lacan, 2013 [1958-1959]), medesimo spunto su cui si basa la riflessione di Nancy Armstrong (1999) sul

rapporto tra fotografia e narrazione.<sup>5</sup> Nel considerare l'influenza strutturale della fotografia sul testo, la studiosa individua sulla superficie apparente la verità della resa fotografica. «Citazione di apparenza» (Berger, 2013, p. 96), traccia di reale senza significato proprio, in rapporto ontologico e non semiologico con la realtà, la fotografia è elemento intermedio tra realtà e rappresentazione, in cui «il fittizio penetra nel reale e il reale nel fittizio, rendendo impossibile non solo demarcare un confine, ma la stessa pretesa di pensarli separatamente» (Marfè, 2021, p. 150). Così l'ambizione di fissare una realtà spazio-temporale nell'apparenza del significante esprime la verità della tensione verso ciò che trascende il significato superficiale, il *punctum* di Barthes, «una specie di sottile fuoricampo» (1980, p. 131) ovvero il senso ultimo: il desiderio per ciò che va oltre la rappresentazione.

Osservando la struttura del romanzo, si potrebbe in effetti riconoscere il frequente ricorso a procedure che suggeriscono e tematizzano il superamento della superficie mediale. Una prima forma di *mise en abyme*, ovvero di amplificazione del piano significante per riprodurre i meccanismi di composizione narrativa (Dällenbach, 1977), potrebbe essere individuata nella diffusa e multiforme rappresentazione superfici riflettenti.

A partire dalla prima descrizione della casa del vedovo nella seconda pagina del volume, «dans l'eau» (Rodenbach, 1892, p. 2), il rispecchiamento del testo nelle immagini è suggerito dalla pervasiva ricorrenza diegetica di specchi. Non solo suggerimento metatestuale dei procedimenti scòpici messi in atto nel romanzo, gli specchi figurano altresì come riferimento alla riproduzione fotografica. La narrazione, nel ripercorrere il rituale del protagonista nell'adorazione delle reliquie, si sofferma infatti sulla prudenza osservata nel lucidarne le superfici da Viane, timoroso che le spazzole e i panni possano danneggiare ed oscurare il ricordo che la superficie ha della defunta riflessa. Gli specchi di Rodenbach paiono dunque essere «dotati di memoria», ovvero analoghi delle fotografie, secondo la definizione di Oliver Wendell Holmes (1959, citato da Marfè, 2021, p. 87). A sua volta l'apparato iconografico traduce visivamente le analogie della narrazione sotto forma di una pervasiva presenza idrica nelle immagini, in cui le procedure di rispecchiamento riguardano non soltan-

---

<sup>5</sup> Per quanto sia stato già Paul Valéry a riconoscere come «più si è tentati di trovare legami profondi tra il fenomeno realismo e il fenomeno fotografia, più occorre guardarsi dallo sfruttare quello che può essere un puro e semplice caso» (1988 [1939], p. 52), si precisa che la teoria di Armstrong è qui accolta relativamente al valore superficiale della fotografia, più che al rapporto con la letteratura di finzione.

to il livello immediato del riflesso della città nell'acqua, bensì riproducono le duplicità diegetiche e, a un piano interpretativo ulteriore, la stessa struttura anfibia del dispositivo fototestuale.

Le pratiche di rispecchiamento e di contestuale contaminazione tra interno ed esterno sono inoltre perfettamente concretizzate negli *espions*, piccoli specchi fissati al davanzale esterno di ogni casa della città, attraverso i quali gli abitanti di Bruges spiano la relazione tra Viane e la ballerina, proiettando ambiguamente ciò che sta all'esterno nell'interiorità delle case.

La tematizzazione dei procedimenti di trascendenza dello sguardo trova peraltro realizzazione multipla nella scena della rappresentazione teatrale di *Robert le Diable* di Giacomo Meyerbeer (*Roberto il diavolo*, 1831). La narrazione permette al lettore di visualizzare la scena teatrale mediata da una rifrazione di pratiche di visione; tra il pubblico sono infatti frequenti gli sguardi di curiosità verso Viane attraverso i binocoli da teatro, percepiti dal vedovo, che a sua volta osserva il palco alla ricerca di Jane che, al momento della sua apparizione, rispecchia doppiamente la realtà narrativa. Ovvero, si crea una successione di procedimenti scopici, tematizzati in un contesto spaziale di per sé adatto alla messa in scena, quale è il teatro.

Alla fotografia è infine affidato il ruolo di svelamento delle complesse composizioni e corrispondenze mediali, strutturali e diegetiche del romanzo. Durante la scena finale di profanazione delle reliquie della defunta è il suo stesso doppio, la ballerina Jane, a riconoscere una somiglianza tra sé e un ritratto fotografico della moglie, di cui pure ignora la vera identità, tematizzando in una battuta i procedimenti di analogia su cui il testo è costruito: «Elle s'était avancée vers îa cheminée: – Tiens! en voilà une qui me ressemble...» (Rodenbach, 1892, p. 216).

Il sistema di rispecchiamenti imperfetti su cui è strutturata la narrazione viene dunque ulteriormente riprodotto per mezzo delle fotografie che, nell'apertura semantica e nell'amplificazione del «vacillamento visivo» (Barthes, 1970) che generano nell'accostamento al testo, esprimono nella forma l'inquietudine generata dalla negazione delle apparenze identitarie (Fusillo, 1998, pp. 25-27).

Si può dunque comprendere come la presenza del corredo iconografico acquisisca una densità tanto maggiore nell'interazione con il registro verbale, con cui la giustapposizione non referenziale genera aperture interpretative più che irrigidimento di senso, esprimendo dunque e tematizzando anche nella struttura testuale la verità della superficie mediale,

ovvero la trascendenza di significato. Analogamente, solo in superficie, acquatica e metaforica, il protagonista del racconto individua le tracce della rinascita della moglie, di cui pure l'unica verità si riconosce nel desiderio rivolto alla trascendenza.

Si può forse ora tentare di rispondere alle domande iniziali con maggiore consapevolezza, e tenendo in considerazione la specificità e la complessità della struttura di *Bruges-la-Morte*. Volendo rifiutare alle fotografie del romanzo lo statuto riduttivo di illustrazione come «decodifica visiva inadeguata di un artefatto non decodificabile (Nerlich, 1990, p. 272; cfr. Co-meta, 2016), ovvero una semplificazione identitaria del rapporto tra componente verbale e componente visuale (Baetens, Van Gelder, 2006), si potrebbe credere che il poeta belga fosse consapevole della novità e unicità del proprio romanzo rispetto alla produzione coeva.<sup>6</sup>

Il confronto con i due romanzi di Gyp e Guédy mette particolarmente in risalto il contesto in cui è apparso il testo di Rodenbach, e le contaminazioni che, nella percezione degli intellettuali del tempo, legavano l'uso dell'immagine a logiche di mercato. Tale ipotesi è stata avanzata anche in riferimento a *Bruges-la-Morte* (Cortellessa, 2018) e certamente la ricezione critica dell'opera non fu unanime; Charles Meki, autore di una recensione su "Mercur de France" criticava proprio l'inserzione delle fotografie nella narrazione come «ausilio un po' puerile» che si affianca al narrato per non aggiungervi nulla, ed Emile Verhaeren, nel commemorare l'amico poco dopo la morte, si sentiva in dovere di giustificarne le scelte poetiche (1899). Facilmente denigrata come tentativo editoriale di assicurare maggiore fortuna economica a un prodotto letterario, l'apposizione dell'apparato iconografico era interpretata come elemento di contaminazione della purezza del testo (Arnar, 1999).<sup>7</sup>

Se Eugène Pelletan temeva che le immagini fossero giunte a «scacciare la letteratura dal suo posto e prendere il primo posto nei libri» (1843, p. 650), Rodenbach concepisce l'uso della fotografia come ampliamento del racconto, in un sistema di corrispondenze che riproducono e generano i

---

<sup>6</sup> Si veda al riguardo la ricostruzione dell'etimologia del termine condotta da Paola Pallottino nel suo *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, La casa Usher, Firenze-Lucca, 2020 [1988], pp. 18-21 che riconosce nella radice latina del verbo «illuminare» le origini della tradizionale funzione dell'illustrazione di «spiegare» e al contempo «dare splendore», in questo caso al testo.

<sup>7</sup> Non risultano comunque tracce nel carteggio tra Rodenbach e la casa editrice Flammarion riguardanti motivazioni economiche; si ricordi inoltre che l'autore interviene anche sulla parte verbale, aggiungendo due capitoli alla prima versione comparsa in forma di *feuilleton*.

sistemi di riflessione e rifrazione della vicenda, e sfruttando anzi le proprietà compositive e fruttive del medium per mediare le suggestioni emotive della vicenda e sfidare l'evidenza del reale. E dimostrando di avere coscienza del valore del proprio testo, il poeta belga ritratta infine l'assolutismo della critica dell'*Enquête*, sfidandoci: «infine dipenderà tutto dalle fotografie, e dipenderà dai lettori» (Rodenbach, 1898, p. 106).

## Bibliografia

Armstrong, N. (1999), *Fiction in the age of photography*, "Narrative", 7, 1, pp. 37-55.

Arnar, A. (1999), *Je suis pour... aucune illustration : le phénomène du rejet de l'illustration en France au XIXe siècle*, in Caracciolo, M. T., Le Men, S. (a cura di), *L'illustration. Essais d'iconographie*, Klincksieck, Paris, pp. 340-364.

Baetens, J. H van Gelder, H. (2006), *Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990)*, "Études romanesques", X, pp. 265-266.

Baroni, S. (2023), *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac*, Artemide, Roma.

Barthes, R. (1970), *L'Empire des signes*, Skira, Genève.

Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris.

Bazin, A. (1958), *Ontologie de l'image photographique*, "7e Art", *Qu'es-ce que le cinéma*, I, Ontologie et langage, pp. 9-16.

Berger, J. (2013), *Understanding a photograph*, Penguin, London.

Bertrand, J. P., Grojnowski, D. (1989), *Bruges-la-Morte*, Flammarion, Paris.

Carrara, G. (2019), *Les origines du dispositif photo-littéraire: 1840-1903*, "TRANS-" [En ligne], 24.

Carrara, G. (2021), *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano.

Clüver, C. (2007), *Intermediality and Interarts Studies*, in Arvidson, J. & Askander, M. & Bruhn, J. & Führer, H. (a cura di), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, Lund, pp. 19-38.

Cometa, M. (2016), *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Cometa, M., Coglitore, R. (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet Studio, Macerata, pp. 69-115.

Cortellessa, A. (2018), *Bruges-la-Morte, o della città montaggio*, "Il Verri", LXII (68), 86-110.

Dällenbach, L. (1977), *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris.

Edwards, P. (1999), *Roman 1900 et photographie*, "Romantisme", 105, pp. 133-144.

Edwards, P. (2000), *The photograph in Georges Rodenbach's Bruges-la-Morte*, "European Studies", XXX, pp. 71-89.

Fusillo, M. (1998), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Scandicci.

Gorceix, P. (1993), *La Théorie belge du Symbolisme: origines et actualité*, "Revue d'Histoire littéraire de la France", 93 (2), pp. 207-224.

Grojnowski, D. (1995), *L'invention du récit-photo*, "La Licorne", 35, pp. 127-138.

Guédy, P. (1897), *Amoureuse trinité*, Nilsson, Paris.

Gunning, T. (2004), *What's the point of an index? Or faking photography*, "Nordicom Review", 25(I-II), pp. 39-49.

Gyp (1897), *Totote*, Nilsson, Paris.

Henninger, V. (2015), *Le dispositif photo-littéraire. Texte et photographies dans Bruges-la-Morte*, "Romantisme", 169 (III), pp. 111-125.

Holmes, O. W. (1959), *The stereoscope and the stereograph*, in *The Atlantic Monthly*, 738-749.

Ibels, A. (a cura di, 1898), *Enquête sur le roman illustré par la photographie*, "Mercure de France", Janvier.

Kosinski, D. M. (1996), *With Georges Rodenbach – Bruges as State of Mind – The Symbolist Psychological Landscape*, in Mosley, P. (a cura di), *Georges Rodenbach, Critical Essays*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver, pp. 129-160.

Lacan, J. (2013), *Le Séminaire. Livre vi: Le Désir et son interprétation, 1958-1959*, Miller J.-A. (a cura di), La Martinière, Paris.

Le Men, S. (1999), *Introduction. Iconographie et illustration*, in Caracciolo, M. T. & Le Men, S. (a cura di), *L'illustration. Essais d'iconographie*, Klincksieck, Paris, pp. 8-16.

Levi Strauss, D. (2020), *Photography and belief*, David Zwirner Books, New York.

Lowrie, J. O. (1966), *Ophelia becomes Medusa: Reversals and ambiguity in Bruges-la-Morte*, in Mosley, P. (a cura di), *Georges Rodenbach: Critical essays*, Fairleigh Dickinson University Press, Morristown, pp. 41-62.

Marfè, L. (2021), *Un altro modo di raccontare. Poetiche e percorsi della fotolitteratura*, Olschki, Firenze.

Meki, C. (1892), *Revue à Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte*, "Mercure de France", juillet, p. 296.

Meyerbeer, G. (1831), *Robert le Diable*, Bezous, Paris.

Nerlich, M. (1990), *Qu'est-ce qu'un iconotext?*, in Montadon, A. (a cura di), *Iconotextes*, Ophrys, Paris, pp. 255-302.

Parr, M. (2004), *The Photobook*, Phaidon, London.

Pelletan, E. (1843), *La littérature illustrée*, "La Revue des deux mondes", pp. 645-671.

Poe, E. A. (1980), *The daguerreotype*, in Thatchberg, A. (a cura di), *Classic essays on photography* (pp. 37-38), Leete's Island Books, Sedwicks.

Rodenbach, G. (1892), *Bruges-la-Morte*, Flammarion, Paris.

Shapira, M. (1968), *H. James: Selected Literary Criticism*, Heinemann, London.

Sontag, S. (1978), *On Photography*, Penguin, London.

Spinazzola, V. (2010), *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano.

Talbot, W. H. F. (1844), *The Pencil of Nature*, Longman-Brown-Green Longhans, London.

Valéry, P. (1939), *Discours du centenaire de la photographie*, in *Vues*, Le Choix IX, La Table Ronde, pp. 365-375.

Verhaeren, É. (1899), *Georges Rodenbach*, "Revue Encyclopedique", 28 janvier.

## Abstract

Il presente lavoro prende in esame il romanzo belga *Bruges-la-Morte* (*Bruges la morte*, 1892), una delle prime attestazioni di fototesto letterario. Attraverso lo studio ravvicinato dell'apparato iconografico del romanzo e delle procedure di interazione intermediale, l'indagine si sofferma sulla centralità strutturale e stilistica della fotografia nella composizione testuale, riservando particolare attenzione alle peculiari e innovative retoriche di immagine messe in atto dall'autore per orientare la ricezione dell'opera. Obiettivo del contributo è l'analisi dell'equivalenza che si instaura tra le procedure di riflessione e duplicazione dominanti la narrazione e la conferenza non illustrativa di verbale e visuale, all'origine di aperture semantiche che tematizzano e amplificano nella struttura testuale la paradossale medietà analogica della fotografia, tra realtà e rappresentazione.

PAROLE-CHIAVE: Fotoletteratura; Intermedialità; Iconotestualità; Bruges la morta; Doppio.

This essay examines the Belgian novel *Bruges-la-Morte* (*Bruges-la-Morte*, 1892), one of the earliest examples of literary phototext. Through a close reading of the iconographic section and the intermedial interactions, the analysis focuses on the structural and stylistic centrality of photography within the textual composition.

Particular attention will be devoted to the innovative rhetorical strategies of the images employed by the author to shape the reception of the novel. The aim of the essay is to analyse the equivalence between the reflection and duplication of the narrative and the non-illustrative relationship between verbal and visual elements, which gives rise to the semantic openings that thematise and amplify photography's paradoxical analogical mediation between reality and representation.

KEYWORDS: Photoliterature; Intermediality; Iconotextuality; Bruges-la-Morte; Double

camilla.maffinelli@gmail.com

Copyright © 2025 The Author(s)  
The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>