



Il fuori e il dopo: l'immagine della finestra nel primo teatro di Maurice Maeterlinck

di Andrea Accardi

In una raccolta di poesie del 1889, *Serres chaudes*, l'autore belga Maurice Maeterlinck rendeva esplicita l'equivalenza tra la serra e la mente umana, e tra la vegetazione intricata all'interno e i contenuti psichici più nascosti e reconditi, oggi diremmo inconsci. Quindi non si trattava esattamente di finestre, ma comunque di superfici trasparenti, che pur mettendo in contatto con l'esterno di fatto separano da esso. La serra maeterlinckiana esprime allegoricamente quell'idea di solipsismo che nella letteratura del secondo Ottocento si è inverata in altre figure memorabili, dalle *fenêtres* del poemetto in prosa baudelairiano fino all'*Aquarium mental* di un altro belga, Rodenbach, che tanto deve all'*Aquarium* di Laforgue. Nell'epoca in cui l'umanità si mostrava più ottimista sulle proprie capacità di modificare la realtà, questo iperattivismo del mondo veniva dunque rovesciato nei testi letterari in un atteggiamento di chiusura, di ripiegamento su di sé. La letteratura funzionava insomma come una sorta di negativo, controcanto, specchio capovolto della Storia.¹ Ci tornerò alla fine del mio discorso.

¹ È l'idea che sta alla base della teoria freudiana della letteratura proposta da Francesco Orlando (si veda la bibliografia finale). Secondo Orlando i testi letterari adoperano, con un tasso inferiore di densità figurale, la stessa retorica ambivalente dell'inconscio: per questo la letteratura, pur continuando a esprimere in qualche modo l'ideologia dominante, può al tempo stesso dare voce a contenuti e istanze che il mondo ha negato e rifiutato, e farsi così veicolo di un ritorno del represso. Nel nostro caso, l'istanza di represso solipsista si troverà inevitabilmente in tensione dentro il testo con le ragioni dell'apertura al mondo.



Nell'opera di Maeterlinck, questa poesia dell'isolamento e della reclusione annuncia un teatro dell'immobilità. Lo stesso anno delle *Serres chaudes* esce la *Princesse Maleine*, la prima di una decina di *pièces* talmente coerenti fra loro da essere distinte come il primo teatro maeterlinckiano. In tutte riscontriamo infatti un apparente paradosso drammaturgico: non si agisce, o si agisce molto poco, e in maniera inadeguata. Certo, già in alcuni drammi romantici l'azione era ridotta al minimo (penso al *Chatterton* di Vigny), ma è con Maeterlinck che la staticità dei personaggi diventa davvero incongrua, gratuita, scandalosa. Molti autori del Novecento, Beckett su tutti, se ne ricorderanno.² Rimane però inconfondibilmente maeterlinckiana quell'atmosfera sospesa, ipnotica, *onirica*, che sembra metterci in contatto con quella che Freud chiamava "l'altra scena", cioè la scena del sogno, ma più in generale dell'inconscio, in cui si è immersi dentro una sorta di pancronia indistinta e illimitata, dove non si dà passaggio di tempo.

In questo teatro abbiamo davvero la sensazione che il tempo si sia fermato a un certo punto, oltre il quale non si procede. Troviamo dei castelli in rovina, che però non crollano; dei re decrepiti, che però non muoiono. Potremmo dire di trovarci all'altezza di una quasi morte, sull'orlo di un tracollo che non arriva mai. Oltre questo limite i castelli crollerebbero e i re morirebbero. Al posto dei vecchi, e direi quindi dei padri, muoiono però i figli. Tutti quei personaggi che dovrebbero farsi portatori di un'istanza di rinnovamento, e quindi di avvenire, vengono sacrificati, e noi assistiamo così a una mattanza di giovani. Tuttavia, ed è forse l'aspetto più sorprendente, questi figli mostrano una certa ambivalenza rispetto al proprio destino, in qualche modo lo assecondano, sono per così dire complici del sacrificio che li aspetta.³ Appaiono debolissimi e sordi agli incoraggiamenti dei loro padri. Rinunciano insomma al dovere della successione.

In un lavoro più ampio⁴ ho cercato di evidenziare vuoto rappresentativo del futuro, un vuoto che si manifesta come detto a più livelli, e che produce degli effetti anche nel trattamento degli spazi. In questo teatro troviamo sempre porte e finestre ermeticamente chiuse, e personaggi ansiosi e preoccupati che rimangano tali. C'è insomma un nesso stringente tra l'impossibilità di concepire il futuro, e la resistenza ad abbandonare i luoghi chiusi (una sorta di claustrofilia da parte dei personaggi). Nella *Princesse Maleine*, per esempio, troviamo un ciambellano che non teme la tempesta perché confida molto nella resistenza delle mura del castello: "Il n'y a pas de danger! –

² Non potendo approfondire qui l'argomento, rimando allo studio di Margaret Rose, *The symbolist theatre tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter* (1989).

³ I sacrifici in questione avvengono sempre in maniera blanda, goffa, insufficiente senza una qualche forma di inconsapevole collaborazione da parte della vittima. Addirittura, molti di essi accadono fuori scena, ma questo risponde piuttosto a una forma di obbedienza al codice simbolista, dove vige una censura non morale ma estetica, per cui l'eccesso di esplicitazione risulta un disvalore.

⁴ Rinvio alla mia tesi di dottorato *Si les rois ne meurent – Le premier théâtre de Maurice Maeterlinck*, consultabile al sito <etd.adm.unipi.it>.



Le château résisterait au déluge!" (Maeterlinck 1999, II: 210).⁵ *Les Aveugles* racconta la strana vicenda di una comitiva di ciechi, che durante una passeggiata perdono la loro guida, un anziano prete. In realtà il prete è morto in mezzo a loro, ma questo lo scoprono solo alla fine, mentre noi veniamo a saperlo subito (da qui diversi casi di ironia tragica). Tra questi ciechi ce ne sono tre, gli unici a essere ciechi dalla nascita, che risultano particolarmente lamentosi, e non fanno altro che recriminare di aver lasciato il loro ospizio, e quindi ancora una volta la sicurezza del luogo chiuso:

Deuxième aveugle-né: [...] d'ailleurs, nous ne demandons pas à sortir de l'hospice.
Troisième aveugle-né: Nous ne sommes jamais venus jusqu'ici; il était inutile de nous mener si loin.

[...] Premier aveugle-né: [...] j'aime mieux rester dans l'hospice! (Maeterlinck 1999, II: 293)

Premier aveugle-né: Mais il n'y a rien à voir au-dehors! (Maeterlinck 1999, II: 294)

Premier aveugle-né: Nous ne sortirons plus, j'aime mieux ne pas sortir.

Deuxième aveugle-né: Nous n'avions pas envie de sortir, personne ne l'avait demandé. (Maeterlinck 1999, II: 297)

Troisième aveugle-né: Je préfère rester au réfectoire, près d'un bon feu de houille; il y avait un grand feu ce matin...

Deuxième aveugle-né: Il pouvait nous mener au soleil dans la cour; on est à l'abri des murailles; on ne peut pas sortir, il n'y a rien à craindre quand la porte est fermée; - je la ferme toujours. (Maeterlinck 1999, II: 298)

Nelle *Sept Princesses* troviamo sette principesse addormentate di un sonno malato. Dormono dentro una grande sala chiusa da vetrate, dietro le quali si trovano ad assisterle un re e una regina anziani, e un giovane principe, loro cugino. Il principe sussulta per tre volte vedendo dalle finestre il buio della notte (Maeterlinck 1999, II: 344-345). *L'Intruse* ci presenta una famiglia riunita per seguire la convalescenza di una donna dopo un parto difficile. Aspettano tutti l'arrivo di una suora di carità, e invece arriverà qualcos'altro dall'esterno, l'"intrusa" non essendo altro che la morte misteriosamente personificata (siamo nei paraggi quindi di un certo soprannaturale). Lo zio, un personaggio contraddistinto da una razionalità un po' ottusa, è rassicurato dal fatto che le finestre sono ben chiuse contro il passaggio del vento freddo (anche qui c'è un chiaro sovrasenso simbolico per chi legge), ma è inquietato dal silenzio

⁵ Per questa come per altre *pièces* non mi dilungo sulla trama, qui basti sapere che la protagonista è anche vittima di una sorta di complotto shakespeariano. Rinvio a un'edizione unitaria delle opere in tre tomi, di cui il secondo e il terzo dedicati al teatro; nella bibliografia riprenderò anche il titolo di ogni singolo dramma, specificando la data originale.



dell'esterno: "Voilà pourquoi je n'aime pas la campagne" (Maeterlinck 1999, II: 277), dirà a un certo punto.

Per ragionare in termini di opposizione fuori/dentro, ho considerato l'immagine della finestra dentro una classe logica più ampia, quella delle barriere che al tempo stesso impediscono e consentono la comunicazione tra interno ed esterno. Questa classe include come ho già accennato anche l'immagine della porta, che ha particolarmente attirato l'attenzione della critica, suscitando commenti talvolta ridondanti. Secondo Gaston Picard (1912: 9), Maeterlinck metterà dietro la porta "tout le 'mystère' de son théâtre", un mistero che è stato spesso associato alla morte. Marcel Postic (1970: 122-123) sostiene a sua volta che "la porte fait communiquer avec l'inconnu ou l'hostile: elle est une brèche par laquelle la mort s'infiltrer alors que l'homme cherche à se replier sur lui-même pour se protéger". Roger Vandenbrande (1989: 39) rinforza questa idea: "la mort derrière la porte, voilà le drame maeterlinckien par excellence". Sembra in effetti che lo spazio si sia per così dire scisso in due parti: al di qua troviamo una situazione di immobilità, di attesa; oltre, sentiamo la presenza di qualcosa che incombe sui protagonisti. La pièce *Intérieur* fin dal titolo oppone la calma di una casa allo sconvolgimento che arriverà da fuori, cioè la notizia del suicidio della giovane figlia. I due personaggi all'esterno cercano il coraggio di entrare, e nel frattempo guardano non visti attraverso i vetri la famiglia della ragazza. Uno di loro, un *vieillard*, riflette amaramente su quanto sia illusoria la sicurezza dell'interno:

Le vieillard: Ils se croient à l'abri... Ils ont fermé les portes; et les fenêtres ont des barreaux de fer... Ils ont consolidé les murs de la vieille maison; ils ont mis des verrous aux trois portes de chêne... Ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir... (Maeterlinck 1999, II: 508)

Le vieillard: [...] Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres... Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons... Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage ; et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, à deux pas de leur porte, tout leur petit bonheur entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir... (Maeterlinck 1999, II: 513)

Nella *Princesse Maleine* l'esterno sembra invece spingere per entrare, in una scena che è il rovescio di un'altra più famosa, la scena del bussare nel *Macbeth*. In Shakespeare quei colpi sono successivi al delitto, e veniamo a sapere subito dopo che si tratta di Lennox e Macduff. Per Thomas De Quincey (1863), il polso della vita riprende così a battere, e ricomincia la restaurazione dell'ordine. In Maeterlinck è il contrario: nel suo teatro i colpi precedono quasi sempre la tragedia, e assumono un valore premonitore. Un bussare misterioso e persistente semina così il terrore tra i personaggi della *Princesse*, ed è come se la morte cominciasse a penetrare nel castello:



Ici on frappe étrangement à la porte.

Anne: On frappe!

Hjalmar: Qui est-ce qui frappe à cette heure?

Anne: Personne ne répond.

On frappe.

Le roi: Qui peut-ce être?

Hjalmar: Frappez un peu plus fort; on ne vous entend pas!

Anne: On n'ouvre plus!

Hjalmar: On n'ouvre plus. Revenez demain!

On frappe.

Le roi: Oh! oh! oh!

On frappe.

Anne: Mais avec quoi frappe-t-il?

Hjalmar: Je ne sais pas.

Anne: Allez voir.

Hjalmar: Je vais voir.

Il ouvre la porte.

Anne: Qui est-ce?

Hjalmar: Je ne sais pas. Je ne vois pas bien.

Anne: Entrez!

Maleine: J'ai froid!

Hjalmar: Il n'y a personne!

Tous: Il n'y a personne?

Hjalmar: Il fait noir; je ne vois personne.

Anne: Alors c'est le vent; il faut que ce soit le vent!

Hjalmar: Oui, je crois que c'est le cyprès. (Maeterlinck 1999, II: 160-161-162)

Nell'*Intruse* i colpi fanno pensare alla suora in arrivo, ma solo l'anziano cieco, di una cecità chiaroveggente secondo tradizione, percepisce "l'intrusion du froid de la mort" (Van de Kerckhove, nota 1003 in Maeterlinck 2002: 1006), il vento della sventura (ricordiamo invece che lo zio si fidava delle finestre chiuse secondo un buon senso che nella pièce è completamente umiliato).

Eppure lo schematismo fuori/dentro, assunto in maniera univoca, non spiega l'atteggiamento spesso contraddittorio e sorprendente dei protagonisti. La razionalità grossolana dello zio rispetto alle sensazioni dell'anziano cieco, o il disprezzo dei ciechi nati per l'esterno, non sono in fondo che varianti della stessa passività, del rifiuto sistematico di conoscere e reagire (e quindi agire). Un'altra variante è il terrore infantile della piccola Sélysette, nei ricordi di sua nonna Méligrane:

Tu allais, tu venais, tu riais par les salles, puis tu ouvrais les portes en criant d'une voix terrifiée: "Elle approche, elle approche, elle est là!" Et l'on ne savait pas de qui tu entendais parler en t'effrayant ainsi; tu ne le savais pas toi-même; mais je feignais aussi une grande terreur et je t'accompagnais par les longs corridors jusqu'au seuil du jardin... (Maeterlinck 1999, II: 633-634)



Poi c'è il caso più clamoroso di rifiuto dell'esterno: lo incontriamo in *Ariane et Barbe-bleue*. Rispetto a Perrault, le mogli precedenti del tiranno non sono state uccise, ma imprigionate nelle segrete del castello. Ariane le libera, ma le donne rinunciano alla libertà e ritornano nella loro prigione: "Nous n'avons pu sortir du château enchanté. Il est si beau que je l'aurais pleuré..." (Maeterlinck 1999, III: 32), dirà una di loro. Questo ci fa definitivamente pensare che il pericolo di morte dall'esterno è in realtà un pericolo... di vita, e che qualcosa sembra arrivare per scuotere questi castelli dal loro torpore. Pensiamo al bussare, per quanto flebile, per quanto esitante, del re e della regina sulle vetrate delle sette principesse, per svegliarle (ma ancora una volta, appunto, i giovani non rispondono al richiamo dei vecchi). O prendiamo quella scena della *Princesse Maleine* in cui cogliamo una volta di più l'impotenza del principe Hjalmar rispetto al dramma che si svolge intorno a lui. Quando Maleine è già morta, Hjalmar si trova davanti alla stanza della ragazza. Ci aspettiamo che spinga la porta per entrare, e invece il principe se ne va (Maeterlinck 1999, II: 197). Con questo non voglio dire che non esista un'oggettività del Male nel mondo di Maeterlinck. Particolarmente significativa in questo senso è la pièce *La Mort de Tintagiles*, dove una regina crudele e le incursioni delle sue alleate rendono inutili le porte degli uomini. Allo stesso modo, il castello di Barbe-bleue sembra vivo, e impedisce la fuga alle sue prigioniere:

C'était étrange. Les ponts se relevaient d'eux-mêmes et l'eau montait dans les fossés dès qu'on s'en approchait..." (Maeterlinck 1999, III: 32)

Comment veux-tu que je m'en aille puisque les fossés sont pleins d'eau, les ponts levés, les murs inaccessibles et les portes fermées. On ne voit personne qui les garde; et pourtant le château n'est pas abandonné. (Maeterlinck 1999, III: 32-33)

E tuttavia quello che ci colpisce, molto più che la magia del castello o la crudeltà della regina, è l'assenza di volontà e la debolezza dei personaggi. Questa è davvero una costante ineludibile del primo teatro maeterlinckiano. Nella *pièce* più famosa di Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, la protagonista, vittima insieme a Pelléas del furore geloso di Golaud, agonizza nella scena finale, ma lo stupore degli altri personaggi è tutto per la sua fragilità:

La vieille servante: [...] Mais elle n'est presque pas blessée et c'est elle qui va mourir... Comprenez-vous cela?

Première servante: Vous avez vu la blessure?

La vieille servante: Comme je vous vois, ma fille. - J'ai tout vu, vous comprenez... Je l'ai vue avant tous les autres... Une toute petite blessure sous son petit sein gauche... Une petite blessure qui ne ferait pas mourir un pigeon. Est-ce que c'est naturel?

Première servante: Oui, oui; il y a quelque chose là-dessous... (Maeterlinck 1999, II: 439-440)



In questo teatro si muore spesso per una qualche misteriosa ragione “qui ne ferait pas mourir un pigeon”.

Assumo ora come riferimento teorico Anne Ubersfeld, che nel suo *Lire le théâtre* propone delle riflessioni sul rapporto Spazio/Tempo sulla scena. Secondo la Ubersfeld,

le théâtre est ce qui par nature nie la présence du passé et du futur. L'écriture théâtrale est une *écriture au présent*. Tout ce qui sera signe du temps est donc par nature compris dans un rapport au présent [...] Le problème des signifiants du temps est qu'ils désignent un *référent* nécessairement hors scène: la difficulté du temps au théâtre est qu'on peut le désigner comme *référent*, on ne peut pas le *montrer*, il est par nature hors de la *mimésis*. (Ubersfeld 1982: 198)

Per questo “tout ce qui est du temps peut être figuré par des éléments spatiaux” (Ubersfeld 1982: 196), e dunque “*le signifiant du temps c'est l'espace et son contenu d'objets*” (Ubersfeld 1982: 197). Possiamo quindi considerare lo spazio chiuso come una cristallizzazione, una concrezione del Tempo. Le immagini di chiusura, di opposizione dentro/fuori ci rinviano a una opposizione passato, presente/ futuro. Uno spostamento è avvenuto dall'asse del Tempo verso quello dello Spazio: il *fuori* è diventato la rappresentazione del *dopo*.

Il rifiuto dell'esterno corrisponde dunque al rifiuto dell'avvenire. Questo teatro mette, alla lettera, *fuori della porta* la possibilità del futuro. Ma ciò che è cacciato dalla porta ritorna dalla finestra, in qualche modo rovesciato: la morte, che è assenza di avvenire (rovescio del futuro), può così “volare” nelle allucinazioni di Maleine. In che modo? La principessa, debilitata, è chiusa nella sua stanza, e di lì a poco verrà uccisa. Dalla finestra guarda il temporale che si scatena sul cimitero, e dice: “Je ne vois que des croix aux lieux des éclairs; et j'ai peur que les morts n'entrent par les fenêtres” (Maeterlinck 1999, II: 171). L'isolamento dei castelli è dunque minacciato da un'intrusione esterna, che non è altro che la figura del futuro negato. Questa intrusione minaccia di rovina il mondo chiuso, ma a morire sono i giovani, che guarda caso arrivano sempre da fuori: questo mondo li rifiuta, come ha già rifiutato l'avvenire (ma ho detto con quale decisiva ambivalenza da parte loro). L'apertura delle porte fallisce, i castelli ripiombano nella loro immobilità, che è insieme fisica e temporale.

Ritorno per concludere alla poesia delle *Serres chaudes*, da cui il mio discorso era cominciato. L'ho presentata come una poesia fortemente allegorica, nel senso di un solipsismo tardo ottocentesco, ma non è solo questo: ci sono molte immagini, direi le più belle, che sfuggono all'equivalenza diretta. Al termine della poesia *Hopital*, per esempio, una suora di carità chiude tutte le finestre e le porte al chiaro di luna per proteggere i malati, ma di fatto imprigionandoli. Si può notare subito la filiazione diretta tra le poesie e il teatro. Il motivo ricorrente è sempre lo stesso: la conoscenza dell'esterno è pericolosa. Se questo può sembrare paradossale, d'altra parte si inserisce dentro una paradossalità più ampia, che è quella di un teatro in cui la rovina



sopravvive e il nuovo sistematicamente soccombe. Nella realtà sappiamo che non è così, i ruderi crollano prima o poi, i vecchi, e dunque i padri, inevitabilmente muoiono, mentre i figli, anche quando sono inetti e inadeguati, in qualche modo comunque succedono. Il mondo, insomma, fa il suo corso. A un livello potentissimo di immaginario, però, a causa dell'abdicazione dei giovani il tempo si blocca, e l'ordine naturale delle cose viene sovvertito. È l'esatto contrario di un universo edipico, dove troveremmo agonismo, voglia di successione: i figli maeterlinckiani si defilano e si "defigliano", rinunciano al proprio ruolo. Ci ricordano insomma che la libertà, e perfino la vita, possono avere dei tratti spaventosi e immobilizzanti, rispetto ai quali ogni nostra iniziativa sembra risultare inadeguata. Va detto peraltro che la modernità, dalla Rivoluzione francese in poi, ci appare invece sotto il segno di un Edipo accelerato, frenetico: ecco che la letteratura, come dicevo all'inizio, può costituire un negativo della realtà, e non il suo specchio fedele. Questo teatro ci mostra infatti le conseguenze, e forse le ragioni iperboliche della rinuncia, e lo fa anche attraverso l'immagine ossessiva di porte e finestre sbarrate.

BIBLIOGRAFIA

De Quincey T., (1823) 1863, "On the knocking at the gate in *Macbeth*", in *The Art of Conversation and Other Papers*, Adam and Charles Black, Edinburgh.

Maeterlinck M., 1999, *Œuvres I: Le Réveil de l'âme; Œuvres II: Théâtre 1; Œuvres III: Théâtre 2*, Édition établie, commentée et précédée d'un Essai par P. Gorceix, Éditions Complexe, Bruxelles.

Maeterlinck M., "La Princesse Maleine" (1889), "L'Intruse" (1890), "Les Aveugles" (1890), "Les Sept Princesses" (1891), "Pelléas et Mélisande" (1892), "Intérieur" (1894), "La Mort de Tintagiles" (1894), "Aglavaine et Sélysette" (1896), in *Œuvres II*, Éditions Complexe, Bruxelles.

Maeterlinck M., "Ariane et Barbe-bleue" (1901), in *Œuvres III*, Éditions Complexe, Bruxelles.

Maeterlinck M., 2002, *Carnets de travail (1881-1890)*, Édition établie et annotée par F. Van de Kerckhove, Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles, "Archives du Futur", tomi 1 et 2.

Orlando F., (1973) 1992, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.

Picard G., 1912, *Maurice Maeterlinck ou le mystère de la porte close*, Édition de «l'œil de veau», Paris.

Postic M., 1970, *Maeterlinck et le Symbolisme*, Editions A.-G. Nizet, Paris.

Shakespeare W., (1605-1608) 1990, *Macbeth*, Oxford University Press.

Rose M., 1989, *The Symbolist Theatre Tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter*, Edizioni Unicopli, Milano.



Ubersfeld A., (1977) 1982, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris.

Vandenbrande R., 1989, "La mort voilée: mise en scène et mise en langage chez Maeterlinck, ou analyse d'un registre sémantico-pragmatique", in *Annales*, 27, Fondation Maurice Maeterlinck, Gand, pp. 29-41.

Andrea Accardi è nato a Cagliari il 23/07/1984. Si è laureato in Lingue e culture moderne all'Università di Palermo nel 2006, e in Letterature e filologie europee all'Università di Pisa nel 2008. Sempre a Pisa ha conseguito nel 2012 un dottorato in Letteratura francese. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la letteratura francofona belga, e il periodo *fin de siècle*. Ha pubblicato sulle riviste *Les Lettres romanes* e *Esperienze letterarie*. È curatore del *Terzo Quaderno della Scuola di Dottorato in Letterature e Filologie Moderne dell'Università di Pisa*, uscito nel 2013.

a.accardi@gmail.com