

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XVII 2009

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARI

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XVII 2009

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XVII - 2/2009
ISSN 1122-1917

Direzione

GIUSEPPE BERNARDELLI
LUISA CAMAIORA
SERGIO CIGADA
GIOVANNI GOBBER

Comitato scientifico

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI – ARTURO CATTANEO
MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI – GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO –
MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – MARIACRISTINA PEDRAZZINI – VITTORIA PRENCIPE –
MARISA VERNA

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione
di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima

© 2009 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@unicatt.it (*produzione*); librario.dsu@unicatt.it (*distribuzione*);
web: www.educatt.it/librario

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it - *web:* www.educatt.it/librario/all

Questo volume è stato stampato nel mese di novembre 2010
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

IL DIALOGO NELL'OPERA DEL PRIMO MAETERLINCK

GIULIANA ALTAMURA

1. *Il Teatro del Silenzio*

“La poésie est le réel absolu – sa vérité est supérieure à la vérité historique”: restituendo con queste parole il cuore della poetica di Novalis, Béguin ha tracciato nel suo *L'Âme romantique et le rêve* un percorso che dal romanticismo tedesco conduce direttamente alla stagione del simbolismo francese di Baudelaire e Rimbaud¹. La concezione novalisiana dell'autonomia del linguaggio poetico è stata poi ripresa da Mallarmé per divenire cardine dell'estetica simbolista della *fin du siècle*:

occorre procedere non per via di definizione intellettuale, ma per via di evocazione, di approssimazione voluta, di illuminazione successiva; le parole hanno per se stesse, nei loro suoni, un valore evocativo ed emotivo che deve essere privilegiato sulla loro funzione logica e grammaticale².

Il potere del simbolo risiede nella sua capacità di ricostituire, in una fitta rete di corrispondenze, quell'unità originaria verso cui l'anima dell'uomo è costantemente tesa.

Nel 1890 Maurice Maeterlinck – appartenente ormai a una generazione successiva a quella che aveva compiuto la rivoluzione letteraria simbolista – affermò sulle pagine della “Jeune Belgique” che “la plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques”, dacché “la scène est le lieu où meurent les chefs-d'œuvre, parce que la représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments ‘accidentels’ et ‘humains’ est antinomique”³. La “présence active dell'homme”, aggiunge in seguito, non può coesistere con l'universalità del simbolo⁴. La necessità di abolire la presenza viva dell'attore sulla scena, impedimento primo all'accadere della poesia, è ampiamente sviluppata nel saggio *Un Théâtre d'Androïdes*, di cui l'articolo citato rappresenta un'elaborata sintesi, e sarà poi ripresa e approfondita nel *Tragique Quotidien* e nella *Préface* ai tre volumi del *Théâtre* pubblicata da Lacomblez nel

¹ A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Corti, Paris 1946, p. 401.

² G. Bernardelli, *Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1978, p. 67.

³ M. Maeterlinck, *Menus Propos: le théâtre*, in ID., *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Éditions Labor, Bruxelles 1985, (Archives du futur), p. 83; apparso per la prima volta in “La Jeune Belgique” nel settembre 1890.

⁴ M. Maeterlinck, *Menus Propos*, p. 84.

1901⁵. Quello di Maeterlinck è un teatro di androidi, di marionette, di sonnambuli “un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible”, i soli in grado di realizzare sulla scena l’immobilità e il silenzio da cui l’arte si genera⁶. L’attore disincarnato si trova ad assumere un dialogo in cui non può riconoscersi, creando uno sfasamento che contraddice ogni realismo scenico. La risoluzione del drammaturgo belga, come scrive Rykner, va cercata in una “refonte totale” della rappresentazione tradizionale e in particolare dell’uso teatrale della parola, che anticipa la rivoluzione operata da Craig: “il s’agit de parvenir à dissocier les verbe de sa source, de façon à redonner au premier ses multiples échos”⁷. L’attore si fa semplice intermediario, portatore anonimo di una parola “qui ne lui appartient pas”⁸. L’antipsicologismo delle *dramatis personae*, riprova – scrive Berg – della “crise occidentale du sujet”, annulla ogni possibilità di dialogo inteso come scambio verbale intersoggettivo, trasformandolo in “*penosamente* trasognato confronto senza comunicazione fra parvenze figurali abbandonate agli automatismi dei sogni in cui ciascuna di esse è perduta”⁹. Questa galleria di ‘pupazzi mistici’, come li definì Artaud, risponde dunque a un’esigenza poetica tesa a ridurre ogni effetto prosaico o narrativo: il dialogo perde la sua funzione informativa per assumersi il duplice obbiettivo di mettere in evidenza la passività dei personaggi, vittime di un destino più grande di loro, e di creare un malessere “devant ce qui ne se comprend pas et ce qui ne peut se conceptualiser”¹⁰.

Il *Théâtre de l’Âme* di Maeterlinck pone in evidenza i limiti del linguaggio, l’incapacità del discorso logicamente fondato di attingere alle verità superiori dello spirito. Il principio “de l’indéfini et de l’indétermination” – chiaramente derivato dall’estetica simbolista – si sostituisce al dialogo imitativo della mimesi classica, dal momento che “il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres”¹¹. Nel suo saggio *Le réveil de l’âme*, l’autore prende nettamente le distanze dalla produzione drammatica precedente incentrata sull’eloquenza, sugli eccessi retorici e le *tirades* artificiosamente costruite, il cui emblema – nella tradizione francese – era stato senza dubbio Racine¹². “Les personnages de Racine – scrive – ne se comprennent que par ce qu’ils expriment. [...] Ils ne peuvent pas se taire, ou ils ne seraient plus»: al di là dell’esibizione della parola, mancherebbe quel ‘principio invisibile’ che permetterebbe loro di entrare in contatto con

⁵ M. Maeterlinck, *Un Théâtre d’Androïdes*, E. Capiou-Laureys ed., “Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck”, tomo 23, 1977; Id., *Tragique Quotidien*, in *Trésor des Humbles*, Mercure de France, Paris 1896.

⁶ M. Maeterlinck, *Préface*, in *Théâtre*, Lacomblez, Bruxelles 1901, p. 11.

⁷ A. Rykner, *L’envers du théâtre: dramaturgie du silence de l’âge classique à Maeterlinck*, J. Corti, Paris 1996, p. 291.

⁸ *Ibid.*, p. 292.

⁹ La prima citazione è di C. Berg, *Maurice Maeterlinck et le troisième personnage*, “Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck”, tomo 28, 1991, p. 33; la seconda è di R. Tessari, *Maleine: notturno d’amore fiammingo tra costellazioni di simboli*, introduzione a M. Maeterlinck, *La principessa Maleine*, Sellerio Editore, Palermo 1994 (Teatro, 3), p. 12.

¹⁰ A. Artaud, *Maurice Maeterlinck*, articolo pubblicato nel numero monografico dedicato a Maeterlinck della rivista “La Fenêtre ardente”, n. 2, Ambly 1974, p. 96; P. Gorceix, *De La princesse Maleine à La princesse Isabelle. Essai sur le théâtre de Maeterlinck*, introduzione a M. Maeterlinck, *Œuvres*, P. Gorceix ed., Éditions Complexe, Paris 1999, tomo II, p. 10.

¹¹ P. Gorceix, *Postface*, in Novalis, *Fragments*, traduit par M. Maeterlinck, José Corti, Paris 1992, p. 410; M. Maeterlinck, *Le Silence*, in *Le trésor des humbles*, Éditions Labor, Bruxelles 1986, p. 16.

¹² M. Maeterlinck, *Le réveil de l’âme*, in *Le trésor des humbles*, pp. 27-34.

le profondità della propria anima, liberarsi della carne e finalmente comprendersi¹³. Il linguaggio razionale, incapace di affrancarsi dai “limbes de la vie consciente”, impedisce di elevarsi alla pienezza della dimensione spirituale e, per questo, necessita di un “retour régressif” all’origine, nell’universo luminoso e inconcepibile del pre-cosciente e dell’irrazionale: “Maeterlinck a introduit le premier dans la littérature la richesse multiple de la subconscience”¹⁴. Secondo Gorceix, la “vacuité paradoxale” che caratterizza l’insignificanza dei suoi dialoghi è un elemento essenziale della strategia dell’autore (“elle est calculée”), dacché contribuisce all’accrescimento costante della paura – lo spaesamento delle anime di fronte all’*Inconnu* – e allo stagnarsi del processo drammatico¹⁵. La logica del discorso non può che franare innanzi all’impossibilità dello spirito di sostenere il mistero del tempo e il peso del destino. L’azione perde significato e la parola si frantuma. Solo la poesia sarebbe in grado di avvicinarsi alla bellezza di una verità superiore, ma essa necessita – per compiere la sua missione sovrumana – dell’eliminazione di parole che esplichino gli atti per essere sostituite “par des paroles qui expliquent non pas ce qu’on appelle un *état d’âme*, mais je ne sais quels efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et vers leur vérité”¹⁶. Nel suo saggio *Le tragique quotidien*, Maeterlinck elabora la definizione di ‘dialogue du second degré’, un dialogo all’apparenza superfluo se confrontato con quello “esteriormente necessario” della comunicazione quotidiana, ma che è tuttavia l’unico realmente capace di esprimere le verità più profonde e invisibili. È questo dialogo silenzioso che permette alle anime di comprendersi al di sopra della parola ‘indispensabile’: “la beauté mystérieuse des plus belles tragédies se trouve tout juste dans les paroles qui se disent à côté de la vérité stricte et apparente”¹⁷. Mentre il dramma viene interiorizzato, la riflessione universale impone il prevalere della staticità sull’avvenimento e i ‘pupazzi mistici’ balbettano monologhi ricchi di ripetizioni e sospensioni – le anime comunicano al di là del detto e l’essere indaga sulla propria verità oscura dialogando ininterrottamente col destino. Il *dialogue* di secondo grado è dunque prima di tutto “soul’s activity and intuition of fatality”¹⁸. Compère rileva due modi in cui Maeterlinck, inserendolo per giustapposizione al primo, lo rende ‘decifrabile’: da una parte tramite la scelta di parole inattese che risaltano così nel “carattere neutro” del contesto che le circonda, caricandosi di forte valenza simbolica; dall’altra per mezzo dell’introduzione di un linguaggio simbolico-allegorico proprio della poesia¹⁹. Vedremo tuttavia in seguito che il discorso maeterlinckiano non limita a queste due modalità lo sviluppo del suo ricchissimo sottotesto, vera e propria *âme* del suo teatro.

Se Maeterlinck indica Ibsen come precursore del *dialogue* al punto da coniare la definizione di “second degré” in riferimento al *Solness le Constructeur* del drammaturgo nor-

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ D. Cantoni, *La poétique du silence dans Pelléas et Mélisande*, “Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck”, tomo 29, 1992, p. 77; A. Artaud, *Maurice Maeterlinck*.

¹⁵ P. Gorceix, *Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck*, Eurédit, Paris 2006, p. 63.

¹⁶ M. Maeterlinck, *Le tragique quotidien*, in *Le Trésor des Humbles*, pp. 101-110, a p. 107.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L. B. Konrad, *Modern drama as Crisis*, Peter Lang, New York 1866 (American University Studies, Series II. Romance languages and literature, vol. 25), p. 165.

¹⁹ G. Compère, *Maurice Maeterlinck*, La Manufacture, Paris 1990, pp. 170-171.

vegese, Gorceix richiama alla memoria la teoria mallarmeana del “double état de la parole” – da una parte il linguaggio quotidiano e immediato, dall’altro quello letterario che recupera la sua funzione primitiva di “rêve et chant” –, ma soprattutto fa riferimento a Novalis che aveva già in precedenza distinto fra due diversi usi del linguaggio: “l’un utilitaire, qui est celui de la poésie artificielle, et l’autre, le langage second, dont la qualité est de ne pas être subordonné à un but ni soumis à une instance extérieure quelconque, c’est celui de la poésie”²⁰. In effetti la concezione mistica della parola poetica di cui è intrisa l’opera di Maeterlinck è del tutto novalisiana: essa contiene in sé una realtà propria che esula da ogni referente concreto per esprimere significati ben più grandi. La sua funzione è innanzitutto quella di “représenter l’irreprésentable, de voir l’invisible et de sentir l’insensible”²¹. Quel sottotesto segreto e intraducibile che scorre al di là del discorso, che passa attraverso i sensi per divenire *afflux psychique*, dinamica dell’inconscio, è la poesia nel suo stato più puro, capace di recuperare alla parola il suo ancestrale valore magico. In *Novalis* Maeterlinck scrive – recuperando, come nota giustamente Postic, la teoria della reminiscenza di Plotino – che “nous apprenons bien plus que tout ce qu’on peut dire; et c’est au moment où la phrase s’arrête et où les mots se cachent, que notre regard inquieté rencontre tout à coup, à travers les années et les siècles, un autre regard qui l’attendait patiemment sur le chemin de Dieu”²². Se da una parte, dunque, il Nostro riprende dai mistici – e in particolare da Ruysbroeck – la constatazione dell’impotenza della parola, dell’impossibilità del pensiero di giungere a una formulazione del senso (“Il m’est impossible de dire ce que je sais cependant profondément”), dall’altra egli trasforma questo linguaggio intransitivo in condizione indispensabile perché la poesia esalti, attraverso l’indeterminazione, il suo mistero²³. Il ‘dialogo fra sordi’ che ne scaturisce appare lacunoso se considerato nella linea orizzontale dello scambio interpersonale, ma altamente rivelativo nel significato latente e assoluto che assume librandosi verticalmente in direzione del Cielo. La sua funzionalità non risiede più nel far progredire l’azione, ma nell’evocare le verità indefinibili: “il est la courroie de transmission du théâtre statique”²⁴. I personaggi sembrano non discutere più l’uno con l’altro, ma indirizzare le loro parole a quel grande protagonista del teatro maeterlinckiano che è il Silenzio.

Arnaud Rykner ha offerto un importante contributo alla ‘drammaturgia del silenzio’ del Belga, sottolineando l’intromissione costante fra due locutori di un “troisième terme [...] qui vient trouver sa place précisément dans les creux du dialogue”²⁵. Si tratta di quello che lo stesso Maeterlinck definisce, nella già citata *Préface* ai tre volumi del *Théâtre*, il ‘personnage sublime’, la verità inesprimibile e inconscia dell’autore che dona alla conversazione una portata universale. “La parole traverse ainsi la scène, venue d’ailleurs, rayonnant

²⁰ P. Gorceix, *Postface*, pp. 418-419.

²¹ Novalis, *Fragments*, p. 201.

²² M. Maeterlinck, *Novalis*, in *Le Trésor des Humbles*, p. 92; M. Postic, *Maeterlinck et le Symbolisme*, préface de J.-H. Bornecque, Editions A.-G. Nizet, Paris 1970, p. 191.

²³ M. Maeterlinck, *L’Anneau de Polycrate*, nel supplemento letterario de «L’Indépendance belge», 19 e 26 novembre 1893, riportato da Gorceix in *De La princesse Maleine*, p. 37.

²⁴ P. Gorceix, *La Belgique fin de siècle*, Éditions Complexe, Bruxelles 1997, p. 735.

²⁵ A. Rykner, *L’envers du théâtre*, p. 298.

alentour, trouvant dans le silence qui isole les personnages l'écho qui la fait vivre"²⁶. La presenza del personaggio sublime finisce con l'aggravare sempre di più quello scarto già presente fra le *dramatis personae*, fino a sostituirsi a esse come interlocutore principale. Il silenzio rende così impossibile – conclude Rykner – la 'vetturizzazione' del dialogo: la parola non può più muoversi in modo rettilineo da persona a persona senza smarrirsi indefinita nello spazio della scena. Una sorta di vuoto oppressivo s'interpone fra una battuta e l'altra demolendo qualunque traccia di concatenazione logica nel discorso, ma spalancando allo stesso tempo una possibilità di significazione altra capace di disperdere ogni contingenza nella sua profondità. È il meccanismo di 'simbolizzazione' analizzato da Todorov nel suo *Symbolisme et interprétation*: "C'est dans l'espace ouvert entre les répliques que l'énoncé [...] trouve son sens. [...] C'est l'apparition d'une distance entre la *signification* de chaque énoncé et la globalité du *sens* produit par le dialogue"²⁷. È dunque l'interferenza persistente del silenzio a contribuire alla realizzazione del significato nel 'dialogue intérieur' di Maeterlinck. Per dirla liricamente con parole sue: "Les âmes se pèsent dans le silence, comme l'or et l'argent se pèsent dans l'eau pure, et les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent"²⁸. Conseguentemente, il silenzio assume su di sé quel compito 'attivo' di far proseguire l'azione che l'immobilismo del dialogo non consente. Se i personaggi del teatro statico non sono in grado di portare avanti la trasformazione dei rapporti intersoggettivi né con la loro parola inutile né con il loro corpo disincarnato, spetterà al silenzio raccogliere questa funzione: "le rapport de dépendance entre silence et dialogue est entièrement inversé: le silence n'est plus sous la coupe de la parole; c'est lui qui produit et justifie cette dernière"²⁹. È Maeterlinck stesso a distinguere nel saggio *Le Silence* un silenzio 'passivo' – quello della morte e dell'inesistenza – da uno 'attivo', "ange des vérités suprêmes et messenger de l'inconnu", rifugio delle anime e linguaggio universale³⁰.

"Je ne connais aucun livre dans lequel soit enfermé autant de silence", scrisse Rilke a proposito del *Trésor des humbles*, e l'affermazione del poeta assume la massima pertinenza se riferita al primo teatro di Maeterlinck nel suo complesso³¹. Per comprendere quanto profondamente il dialogo del drammaturgo sia impregnato di silenzio, è opportuno citare la distinzione fra tre tipologie di non-detto, tutte presenti nell'opera del Nostro, effettuata dalla Cantoni: "le *secret*, l'*indicible* et l'*innommable*"³². In ciascuno dei tre casi viene meno un diverso elemento dell'enunciazione: il segreto corrisponde all'afasia dei personaggi, è il silenzio del locutore, ossia del 'soggetto'; l'innominabile è invece il silenzio dell'oggetto' attorno al quale ruota il discorso, quel vuoto su cui in Maeterlinck sembra essere interamente costruito; l'indicibile, infine, è il silenzio del 'linguaggio', la cui funzione è

²⁶ *Ibid.*, p. 299.

²⁷ *Ibid.*, pp. 300-301; T. Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Editions du Seuil, Paris 1978.

²⁸ M. Maeterlinck, *Le Silence*, in *Le Trésor des Humbles*, p. 22.

²⁹ A. Rykner, *L'envers du théâtre*, p. 321.

³⁰ M. Maeterlinck, *Le Silence*, p. 20.

³¹ Citazione ripresa in francese da Gorceix, *De La princesse Maleine*, p. 38 e tratta dal saggio di Rilke *Maurice Maeterlinck*, raccolto in *Sämtliche Werke*, E. Zinn ed., edito dal Rilke-Archiv in collaborazione con R. Sieber-Rilke, Insel, Frankfurt am Main 1966, tomo v, pp. 527-549.

³² D. Cantoni, *La poétique du silence*, p. 105.

prettamente metalinguistica: come abbiamo già avuto modo di riscontrare, la parola può esprimere solo la propria insufficienza e incapacità a esprimere. Ancora la Cantoni mette in evidenza come il *Théâtre du silence* sia allo stesso tempo *Théâtre de l'avènement de la parole*, dal momento che la parola nasce dal silenzio e ne è indissolubilmente impregnata³³. Maeterlinck sembra voler ricostruire attraverso l'“imparlé” heideggeriano – “le seuil entre silence et langage” – la genesi della parola, recuperando quella dimensione originaria, pura, ‘sauvage’, propria dell'uomo che vede il mondo per la prima volta e che per la prima volta giunge all'essere ‘nominando’ le cose³⁴. Dal grido al pianto, all'esclamazione, al babbettio, per poi arrivare a un linguaggio minimale, nudo, *naïf* – il dialogo di Maeterlinck sembra riscoprire il valore primo della parola e l'origine stessa della poesia. I personaggi si esprimono con lo stupore e lo sconcerto dei bambini perché attraverso le loro parole essi prendano forma nel silenzio inattingibile che li circonda. La magia della parola risiede nella sua capacità ancestrale di portare il mondo in essere. L'anima riscopre parte del proprio segreto nell'accedere al mondo con la parola attraverso un corpo da burattino che impara a dire, ma non può ascoltare. Il dialogo, quindi, ruba al silenzio dell'*Inconnu* che domina la scena la consapevolezza della propria grandezza e della propria impotenza: il ‘secret’ è nell'incapacità del corpo, l'“indicible” è nella vastità del senso, l'“innommable” è nel limite struggente e luminoso senza il quale non esisterebbe la poesia.

2. Caratteri del dialogo maeterlinckiano

Dopo aver tracciato un quadro generale sul significato e sul carattere del dialogo nella poetica maeterlinckiana, soffermiamoci più dettagliatamente sulle peculiarità che ne derivano.

a) forme impersonali

La crisi del soggetto si rivela senza dubbio nell'altissima ricorrenza di pronomi e costruzioni impersonali che contribuiscono a creare un'atmosfera inquieta e indefinita, quasi ostile, come se i personaggi si trovassero alle prese con forze sconosciute e – appunto – ‘innommables’, innanzi alle quali non possano che rimanere passivi. Il pronome ‘il’ diviene il soggetto principale della maggioranza delle preposizioni: che si tratti della morte nell'*Intruse* o del prete negli *Aveugles*, esso diviene una presenza dominante, opprimente, che non lascia scampo all'“io” e porta avanti la spersonalizzazione dell'individuo. Questo “désinvestissement du sujet” riduce il locutore a semplice “miroir vocal des choses”, rendendo il suo linguaggio simile a quello di un automa³⁵. Come scrive Berg, Maeterlinck rinuncia alla “certitude pronominale”, l'“io” non è più centro esclusivo del processo

³³ *Ibid.*, p. 88.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

di enunciazione³⁶. Il pronome 'il' si presenta di frequente – e spesso anaforicamente – in strutture impersonali come 'il y a' oppure 'il faut' che servono ad amplificare quel senso di vaghezza e astrazione ("Il y a quelqu'un qui s'est levé de table", "Il faudrait bien vous dire la vérité")³⁷. Anche il pronome di terza persona plurale può essere utilizzato in senso impersonale, lasciando assumere ai suoi non meglio definiti referenti una sorta di spessore mitologico ("Ils éclairent toutes les fenêtres [...]")³⁸.

b) ripetizioni

I dialoghi dei 'pupazzi' maeterlinckiani sono ricchissimi di ripetizioni: le stesse parole, le stesse espressioni vengono continuamente riprese enfatizzando lo sconcerto con cui i personaggi-automi guardano alla realtà. Accade così che le frasi ripetute si carichino di un valore assoluto, definitivo, quasi divenissero formule magiche capaci di schermare la propria impotenza innanzi al mistero che li sorprende attoniti. Quando la Regina nelle *Sept Princesses* esclama

Oh! Je suis sûre qu'elles ont soif!... Je suis sûre qu'elles ont terriblement soif!... Et tous ces yeux qui sont fermés!... Oh! Qu'elles sont seules toutes les sept! toutes les sept! toutes les sept!... Et comme elles dorment! Comme elles dorment!... Comme elles dorment les petites reines!...

accanto all'espressione dello sconcerto innanzi al segreto della morte che riposa negli occhi chiusi delle principesse dormienti, cogliamo come la ripetizione di un concetto serva quasi da scudo per difendersi dall'*Inconnu*, per dare sicurezza alla propria limitata conoscenza umana messa al confronto con l'impossibilità eterna di sapere³⁹. Nella più volte citata *Préface*, è Maeterlinck stesso a sottolineare e a spiegare come abbia rinunciato a sopprimere le frequenti ripetizioni nelle sue prime opere:

Il eût, par exemple, été facile de supprimer dans *La Princesse Maleine* beaucoup de naïvetés dangereuses, quelques scènes inutiles et la plupart de ces répétitions étonnées qui donnent aux personnages l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible⁴⁰.

La frasi si richiamano e si rispondono come "des sons de cloche dans la nuit", amplificando quel senso imperante di terrore⁴¹. Le ripetizioni subiscono spesso una piccola variazione che consente di far progredire lentamente l'idea: "Ne regardez pas si avidement!

³⁶ C. Berg, *Maurice Maeterlinck*, p. 34.

³⁷ M. Maeterlinck, *L'intruse* (atto unico), in Id., *Œuvres*, pp. 280 e 270.

³⁸ M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine* (atto V, scena I), in Id., *Œuvres*, p. 201.

³⁹ M. Maeterlinck, *Les Sept Princesses* (atto unico), in Id., *Œuvres*, p. 354.

⁴⁰ M. Maeterlinck, *Préface*, p. 11.

⁴¹ P. Gorceix, *La Belgique*, p. 938.

[...] Ne regardez pas à chaque instant! Ne regardez pas toujours! – Ne regardons pas tout ensemble!”⁴². Per insistere, al contrario, sullo stesso concetto, vengono invece utilizzate costruzioni parallele: “On dit que tout ceci présage de grands malheurs! [...] On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses”⁴³. Le ripetizioni, elemento fondamentale del teatro statico, donano al testo una forte intensità drammatica, “ils éveillent des résonances insolites en dévoilant un arrière-plan plus profond que nous laisse attendre leur visage quotidien”⁴⁴. Molto interessante ciò che scrive a proposito di Maeterlinck Kandinsky nel suo *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*: “Par la répétition fréquente [...] un mot perd le sens extérieur de sa désignation. De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le ‘son’ du mot”⁴⁵. La parola perde il suo referente, diventa suono incapace di esprimere l'*innommable* nell'incertezza che la circonda e attinge a una sfera metafisica.

c) costruzioni a eco e dialoghi incatenati

Altra tipologia di ripetizione è quella che porta i personaggi a farsi eco l'un l'altro in conseguenza alla loro sordità e inabilità comunicativa. Questo procedimento è molto utilizzato negli *Aveugles*:

LA JEUNE AVEUGLE
Il y a des fleurs, il y a des fleurs autour de nous!
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ
Je ne sens que l'odeur de la terre!
LA PLUS VIEILLE AVEUGLE
J'ai senti des fleurs dans le vent...
TROISIÈME AVEUGLE-NÉ
Je ne sens que l'odeur de la terre!⁴⁶

Spesso la replica riprende un elemento della battuta precedente formando un dialogo incatenato:

ANNE
J'ai été malade moi aussi.
LE ROI
Tout le monde est malade en venant ici.
HJALMAR
Il y a beaucoup de malades au village
LE ROI
Et beaucoup de morts au cimetière!⁴⁷

⁴² M. Maeterlinck, *Les Sept Princesses*, p. 352.

⁴³ M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine* (atto I, scena I), p. 84.

⁴⁴ P. Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck*, Presses Universitaires de France, Paris 1975 (Publications de l'Université de Poitiers. Lettres et Sciences humaines, XV), p. 195.

⁴⁵ W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, P. Sers ed., Denoël, Paris 1989 (Folio Essais), pp. 81-82.

⁴⁶ M. Maeterlinck, *Les Aveugles* (atto unico), in Id., *Œuvres*, p. 309.

⁴⁷ M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine* (atto III, scena III), p. 146.

È quello che la Cantoni definisce “dialogue-gigogne”, in cui “un mot proféré crée une chaîne sémantique autour de laquelle s'ordonnent les répliques suivantes”⁴⁸. Questo procedimento evidenzia l'inconsistenza psicologica dei personaggi disinvestiti dai loro stessi discorsi, che come echi si riflettono sugli altri, i quali a loro volta li integrano meccanicamente. Ai conflitti propri del dialogo classico si sostituiscono così quelli che Mallarmé ha definito “conflitti melodici”, in cui giustapposizioni, riprese e ricorrenze hanno la meglio sullo scontro che dovrebbe portare avanti l'azione⁴⁹. Il dialogo diventa una sorta di monologo frammentato e recitato da personaggi diversi, le cui frasi si richiamano costantemente l'un l'altra per parallelismi ritmici, fonetici, lessicali, sintattici: s'innalza un coro dal sapore sacro dove regna la spersonalizzazione più completa. I “ciechi” nel bosco profondo non hanno bisogno di nomi che li contraddistinguano, ma di una semplice numerazione: essi costituiscono un solo, grande personaggio, la condizione umana nella sua impotenza innanzi alla morte. Come scrive Gorceix, questi dialoghi non sono altro che “une sorte de monologue intérieur de l'auteur, réparti entre les personnages”⁵⁰.

d) fratture semantiche

Abbiamo già visto come Maeterlinck col suo “dialogue pulvérisé” metta in discussione il principio mimetico del dialogo. Alla mancanza di realismo e di verosimiglianza delle conversazioni corrisponde la crisi dell'intera logica del discorso. Nel suo saggio *Logic and conversation*, Grice spiega che se alcune espressioni non risultano pienamente intelleggibili in una conversazione è perché le controparti possono non dividerne tutti gli elementi concettuali: è proprio in tale indefinitezza che si apre la strada per la metafisica⁵¹. Secondo Grice lo scambio verbale si dovrebbe basare sul principio di cooperazione tacitamente accettato da due interlocutori. Ci sono tuttavia diversi modi in cui questo principio, fondamentale per assicurare coerenza logica al dialogo, può essere violato. *In primis*, può non essere rispettata una delle quattro massime principali che riguardano la quantità (dire solo quanto è richiesto), la qualità (dire solo il vero), la relazione (essere pertinenti), il modo (non essere ambigui, oscuri, prolissi o disordinati). Non è difficile constatare quanto il dialogo di Maeterlinck tenda a negare di continuo ogni presupposto necessario allo stabilirsi del patto di cooperazione. La frequenza di ripetizioni e la presenza quasi ossessiva di tautologie violano la massima della quantità, mentre il linguaggio poetico pregno di metafore viola quella della qualità. La massima della relazione non può essere rispettata considerando la sordità di personaggi incapaci di stabilire un vero contatto interpersonale che permetta una reale “transizione” d'informazioni. Fiorisce un dialogo di tipo “deceativo” in cui la risposta non si integra con la battuta che la precede, sembrando anzi non destinata affatto all'interlocutore:

⁴⁸ D. Cantoni, *La poétique du silence*, p. 81.

⁴⁹ S. Mallarmé, *Sur Madame Georgette Leblanc*, in *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1945, p. 861.

⁵⁰ P. Gorceix, *Dramaturgie de la mort*, p. 63.

⁵¹ H. P. Grice, *Logic and conversation*, in *Syntax and Semantics – Speech Acts*, P. Cole – J. L. Morgan ed., Academic Press, New York/Londra 1975, pp. 41-58.

GOLAUD
 Vous avez l'air très jeune. Quel âge avez-vous?
 MÉLISANDE
 Je commence à avoir froid...⁵²

Infine, la violazione della massima del modo – soprattutto per quel che riguarda oscurità e ambiguità – è condizione *sine qua non* perché si realizzi il dialogo di secondo grado teorizzato dal drammaturgo: le parole significano costantemente altro, rimandano di continuo a una verità inconoscibile che il discorso non può afferrare. I due interlocutori del teatro statico non possono rispettare i principi della logica del discorso perché le loro parole tendono a rivolgersi a quel personaggio sublime che è il Silenzio. Un dialogo di tipo monologico non potrà mai permettere un confronto finalizzato alla realizzazione di uno scopo immediato, motivazione per la quale un discorso logicamente fondato viene instaurato. Se il cuore della poetica di Maeterlinck risiede in quell'*Inconnu* che ci sovrasta e ci opprime, come si può domandare ai suoi dialoghi di non essere oscuri? Al contrario, è l'infinito cui costantemente rimandano che riesce a trovare espressione solo nella denuncia dell'incapacità di ogni logica del discorso di cogliere e affermare il senso.

e) minimalismo e frammentarietà

La poetica del silenzio di Maeterlinck lo porta a servirsi di frasi molto brevi, a volte addirittura monosillabiche, d'indubbio effetto scenico. La conversazione è ridotta al minimo indispensabile e tende al "degré zéro de la parole"⁵³. Scrive Tessari a proposito della *Princesse Maleine*:

dialoghi e monologhi [...], eludendo qualsiasi ipotesi di comunicazione intersoggettiva, si snodano per lo più in sequenze di affermazioni e di considerazioni svelte, prosciugate fino a renderle veicoli essenziali di similitudini in fulmineo corto circuito o d'immagini allusivamente surreali⁵⁴.

Questo "pointillisme de l'expression", come lo definisce la Cantoni in un interessante raffronto con la musica di Debussy, è dato da un susseguirsi discontinuo di frammenti che ricalca il "morcellement de la vie intérieure"⁵⁵. Il minimalismo del linguaggio – aggiunge in seguito – sembra evocare il fremere degli elementi e dell'acqua in particolare, simbolo fra i più ricorrenti nell'opera del Belga⁵⁶. Prendiamo ad esempio qualche battuta della prima scena dell'atto II di *Pelléas et Mélisande*, in cui la fanciulla perde il suo anello nella fontana:

⁵² M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (atto I, scena II), in Id., *Œuvres*, p. 378.

⁵³ A. Rykner, *L'envers du théâtre*, p. 288.

⁵⁴ R. Tessari, *Maleine*, p. 17.

⁵⁵ D. Cantoni, *La poétique du silence*, p. 78.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 108.

MÉLISANDE
 Oh!...
 PELLÉAS
 Il est tombé?
 MÉLISANDE
 Il est tombé dans l'eau!...
 PELLÉAS
 Où est-il?
 MÉLISANDE
 Je ne le vois pas descendre...
 PELLÉAS
 Je crois que je le vois briller...
 MÉLISANDE
 Où donc?
 PELLÉAS
 Là-bas... là-bas...⁵⁷

Al minimo delle parole corrisponde il massimo della tensione. S'impone la 'sticomitia' del teatro classico (tipica anche della ballata germanica), facendo sì che gli interlocutori si rispondano verso per verso, nella maggior parte dei casi senza legami logici, accrescendo nel ritmo la drammaticità della situazione. I dialoghi si riempiono di punti di sospensione, di monosillabi esclamativi. La pressione del silenzio incombe. La frequenza degli "Oh!" che punteggiano le frasi traducono l'angoscia, l'impotenza o lo stupore dei personaggi, mentre le sospensioni riflettono il cammino misterioso del pensiero e sottolineano l'impossibilità di sapere. "La phrase est donc construite en fonction de la réaction simple, élémentaire des personnages qui se sentent la proie de forces qu'ils ne peuvent définir"⁵⁸.

f) incombere del silenzio a livello tipografico e nelle didascalie

La presenza del silenzio nel dialogo è anche immediatamente evidente a livello tipografico: mentre le brevi battute incorniciano la pagina, il bianco vi regna incontrastato. A volte, tuttavia, viene richiesto nelle didascalie in maniera esplicita: si pensi alle ultime pagine dell'*Intruse*, dove il corsivo *Silence* si fa sempre più frequente fra una battuta e l'altra, divenendo quasi voce o personificazione sulla pagina-scena della morte-intrusa, come d'altra parte accade anche negli *Aveugles*. Gorceix sottolinea come allo spettatore-lettore sia richiesto di svolgere un ruolo attivo nella costruzione del senso: è chiamato a riempire i vuoti, gli spazi bianchi, i punti di sospensione, a compensare i silenzi; si ritrova a essere costantemente alla ricerca di un completamento che restituisca il vero nella sua totalità suggerita e anelata negli interstizi fra le battute. È quella che lo studioso definisce un' "estetica dell'effetto", in cui l'autore-*maître du jeu* fa affidamento sulla capacità dell'*auditeur* di andare oltre la propria conoscenza razionale⁵⁹.

⁵⁷ M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (atto II, scena I), p. 389.

⁵⁸ M. Postic, *Maeterlinck*, p. 127.

⁵⁹ Cfr. P. Gorceix, *Dramaturgie de la mort*, p. 77 e Id., *La Belgique*, p. 39.

g) interrogative aperte e forme negative

Significativamente, ricollegandoci alla violazione della massima della relazione di Grice, la maggioranza delle domande che vengono poste dai personaggi del primo Maeterlinck restano senza risposta. “Le pensée chez Maeterlinck est une recherche permanente, mais qui n’aboutit pas, parce qu’il n’est pas possible qu’elle aboutisse à la connaissance”: il desiderio di sapere non potrà mai essere soddisfatto⁶⁰. Le domande aperte dominano il dialogo: la modalità interrogativa è così diffusa da essere definita dalla Zurbach “matrice génératrice du texte tout entier”⁶¹. Finisce pertanto con l’assumere una funzione conativa, di sollecitazione a rispondere, d’invito rimarcato per l’interlocutore a reagire, offrendo un esempio di scambio disequilibrato “entre une hypertrophie de la sollicitation et une pénurie de la réponse”⁶²:

LE SIXIÈME AVEUGLE
Est-ce une femme?
LE PLUS VIEIL AVEUGLE
Est-ce que c’est un bruit de pas?
PREMIER AVEUGLE-NÉ
C’est peut-être la mer dans les feuilles mortes?⁶³

Accanto all’interrogativa, struttura sintattica altrettanto ricorrente è la forma negativa, che pare costantemente rimarcare lo stato d’impotenza dei personaggi. Sono ancora una volta gli *Aveugles* a fornircene uno dei numerosi esempi possibili:

PREMIER AVEUGLE-NÉ
Nous n’avons jamais vu.
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ
Ne nous inquiétons pas inutilement; il reviendra bientôt;
attendons encore; mais à l’avenir, nous ne sortirons plus
avec lui.
LE PLUS VIEIL AVEUGLE
Nous ne pouvons pas sortir seuls!
PREMIER AVEUGLE-NÉ
Nous ne sortirons plus, j’aime mieux ne pas sortir.
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ
Nous n’avons pas demandé de sortir, personne ne l’avait
demandé.⁶⁴

⁶⁰ P. Gorceix, *Dramaturgie de la mort*, p. 21.

⁶¹ C.M.T. Zurbach, *Aspects de l’énonciation théâtrale dans le drame symboliste de Maurice Maeterlinck*, tesi di dottorato in letteratura francese presentata alla facoltà di Lettere dell’Università di Lisbona, Lisbona 1992, p. 123.

⁶² D. Cantoni, *La poétique du silence*, p. 102.

⁶³ M. Maeterlinck, *Les Aveugles*, p. 324.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 297.

h) staticità

Quest'impotenza dell'uomo, al centro di un teatro che sostituisce la 'situazione' all'azione, si manifesta anche e soprattutto nel carattere di epicità – sottolineato da Szondi – che il dialogo assume⁶⁵. La sua funzione, non potendo portare avanti il dramma, si riduce a essere meramente descrittiva, anche nei casi in cui più voci si alternino, come accade in *Intérieur*:

MARIE

L'ainée ne sourit plus, grand-père...

L'ÉTRANGER

Elles quittent les fenêtres...

MARIE

Elles embrassent leur mère...

L'ÉTRANGER

L'ainée a caressé les boucles de l'enfant qui ne s'éveille pas...⁶⁶

Dalla mancanza di dinamismo nel discorso trapela un'inquietudine metafisica che pare prolungare se non addirittura annullare il tempo. Certo contribuiscono a creare quest'effetto le pause, le ripetizioni, le sospensioni, i silenzi – capaci di confondere il ritmo della parola in un ritmo universale: "ils dépassent les frontières physiques du microcosme et le macrocosme théâtral leur offre un infini"⁶⁷. Ma è anche quello che potremmo definire un meccanismo di 'astrazione' proprio del dialogo di secondo grado a determinare l'imporsi ineludibile della staticità: una *dramatis persona* afferma 'qualcosa' e il valore di quel 'qualcosa' viene universalizzato, perde le coordinate di quel preciso momento e luogo e diventa emblema assoluto della condizione esistenziale. Nulla accade perché nulla di ciò che può accadere è rilevante. La condizione universale viene continuamente ricercata e vissuta al di là della contingenza. Quando Pelléas afferma che "la nuit tombe très vite", lo spettatore-lettore si lascia avvincere dalla potenza del simbolo e non si aspetta affatto che presto diventi notte, bensì che un destino terribile e sconosciuto gravi sul castello di Allemonde e sulla fragilità dell'anima che Mélisande incarna⁶⁸. Questa scrittura dall'"andamento *somnambulique*", ricca di tautologie e organizzata più per associazioni d'idee che per legami logici fra le battute, si carica di immagini e significati altri senza preoccuparsi di mostrare una parvenza di verosimiglianza⁶⁹. Si tratta di un dialogo fortemente artificiale, ma che proprio per mezzo dell'artificialità che ostenta denuncia l'incapacità della parola di affermare e affermare il senso. Ed è qui che entra in gioco la poesia.

⁶⁵ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 1962 (Piccola Biblioteca Einaudi, 65), pp. 45-50.

⁶⁶ M. Maeterlinck, *Intérieur* (atto unico), in Id., *Œuvres*, p. 512.

⁶⁷ R. Plata, *Le temps et l'action dans le théâtre de Maeterlinck*, "Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck", tomo 24, 1978, p. 136.

⁶⁸ M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (atto I, scena IV), p. 384.

⁶⁹ R. Tessari, *Maleine*, p. 17.

i) elementi lirici

L'espressione del conflitto morale in Maeterlinck "takes the form of poetry, thus creating a density and complexity which together permit a plurality of meanings not achievable by prose"⁷⁰. Come scrive giustamente Postic, l'essenza del suo teatro non è drammatica, ma profondamente poetica, in riferimento tanto al ritmo del discorso quanto alla ricerca di un'incantatoria bellezza verbale, pur nella sua semplicità: "aux symboles revient le rôle de l'élaboration de la vision et au dialogue celui de guider l'émotion"⁷¹. La musicalità delle battute sembra volerle assimilare al canto:

MARIE
Elles regardent... Elles écoutent...
LE VIEILLARD:
L'ainée sourit à ce qu'elle ne voit pas...
L'ÉTRANGER
Et la seconde a des yeux pleins de crainte...⁷²

A volte Maeterlinck inserisce vere e proprie litanie nel testo, *chansons de scène* che, lungi dal servire come riflessione o commento alla situazione drammatica, sembrano piuttosto avere lo scopo di contribuire all'atmosfera. È il caso ad esempio della canzone *Les trois sœurs aveugles*, cantata da Mélisande nell'atto III, che si distacca in modo netto dal contesto⁷³. Mullen considera queste *chansons* come un ulteriore elemento della tecnica di giustapposizione con cui Maeterlinck costruisce il discorso: "elles contribuent à briser les liaisons logiques que l'on attend d'un monologue ou dialogue prosaïque et à leur substituer des résonances poétiques"⁷⁴. Non si può tuttavia ignorare che le immagini evocate da queste litanie insistano sul tessuto simbolico sottostante all'intera opera dell'autore e che quindi non potranno mai definirsi del tutto estranee alle situazioni particolari in cui vengono pronunciate, perché queste ultime altro non sono che riflessi di un'unica condizione universale.

l) linguaggio infantile

Solo le immagini, i simboli, hanno la capacità di esprimere l'intuizione dell'anima e di riempire il vuoto della parola e dell'azione. I dialoghi saranno allora costituiti da quel "langage intransitif" che trova in se stesso la propria necessità e riposa sulla metafora come culla del linguaggio primitivo cui abbiamo già accennato. Tale "primitivité" della parola comporta una "psychologie" objectale secondo la quale "l'objet est le point de départ de l'intériorité psychologique au point de la modeler à sa forme"⁷⁵. I personaggi proiettano sulle cose la propria coscienza per mezzo della parola, ed è d'altro canto il modo in cui i

⁷⁰ L.B. Konrad, *Modern drama*, p. 146.

⁷¹ M. Postic, *Maeterlinck*, p. 118.

⁷² M. Maeterlinck, *Intérieur* (atto unico), in Id., *Œuvres*, pp. 510-511.

⁷³ M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (atto III, scena II), pp. 404-405.

⁷⁴ S. J. Mullen, *Les Facteurs de poésie*, pp. 9-10.

⁷⁵ D. Cantoni, *La poésie du silence*, pp. 78-79.

bambini s'impossessano del reale. Dunque il linguaggio primitivo maeterlinckiano è allo stesso tempo linguaggio infantile, e cioè proprio tanto dell'infanzia dell'umanità quanto dell'infanzia di ogni uomo. I dialoghi sono ricchissimi di *naïvetés*, carichi di una meraviglia e di uno stupore da 'enfant' che, non a caso, sono spesso accompagnati dal balbettio, sorta di somatizzazione dell'incapacità di dire l'*inconnu* nella sua verità che pure è percepita con sgomento. Si prenda ad esempio il piccolo Allan in *Maleine*: egli incarna pienamente questa capacità intuitiva propria dell'infanzia, non è un caso che tutti i bambini nell'opera di Maeterlinck siano a loro modo profeti. Quando urla spaventato "Oh! le mou-oulin il s'est a-arrêté!", il suo balbettare innanzi a qualcosa di tanto semplice manifesta un timore che può derivare solo dalla sua capacità di cogliere – anche se unicamente a livello intuitivo – l'orrore che quel simbolo comporta⁷⁶. Tutti i personaggi maeterlinckiani, in fondo, sono come bambini e hanno questo potere di percezione che, se non si manifesta nel balbettio vero e proprio, comporta comunque la frammentazione del discorso e la reiterazione della parola – un balbettio in senso figurato.

Anche a livello sintattico-lessicale il linguaggio sembra essere quello di un bambino: c'è una estrema semplicità nella scelta delle parole e delle immagini e quella brevità che abbiamo già visto contraddistinguere il primo Maeterlinck comporta la quasi totale assenza di subordinate. È un linguaggio vicino al parlato, dacché dettato da un "élan intérieur spontané"⁷⁷. Proprio in quanto 'linguaggio dell'anima' e dunque "affleurement audible de la subconscience", il discorso del Nostro è stato definito più volte come 'impressionista', perché basato sull'incatenarsi di percezioni immediate che rifuggono qualsiasi sistema logico⁷⁸. Scrive al proposito Plata: "L'art impressionniste de Maeterlinck s'exprime dans les liens très étroits qu'il y a entre la langue des personnages et les moyens d'expression extra-verbaux qui dessinent le rythme général de l'action dans le temps et l'espace"⁷⁹.

m) evocazione dei luoghi

Non bisogna dimenticare l'importanza che il dialogo riveste nell'evocazione dei luoghi e in particolar modo degli spazi aperti che si contrappongono a quelli 'chiusi' dove la non-azione del teatro statico si svolge (contrapposizione che, di fatto, richiederebbe uno studio a parte). Nell'*Intruse* è tramite il discorso che la Morte accede dal giardino alla stanza della malata; nelle *Sept Princesses* è il dialogo fra il Principe e gli altri personaggi a raccontarci ciò che avviene nella camera delle principesse dormienti; in *Intérieur* sono le parole degli astanti a portare il terribile annuncio dal giardino-proscenio alla casa ancora ignara; negli *Aveugles*, infine, la foresta dove regna la morte nelle vesti della guida defunta aumenta la propria forza simbolica grazie ai discorsi dei ciechi che evocano un 'esterno' che non sono più in grado o non hanno mai potuto vedere. Mullen sottolinea come in

⁷⁶ M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine* (atto III, scena IV), p. 156.

⁷⁷ M. Postic, *Maeterlinck*, p. 126.

⁷⁸ D. Cantoni, *La poétique du silence*, pp. 77-78. Troviamo una prima definizione dell'arte di Maeterlinck come impressionista già in M. Got, *Théâtre et Symbolisme. Recherche sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste*, Cercle du livre, Paris 1955, p. 122.

⁷⁹ R. Plata, *Le temps et l'action*, p. 138.

tutti e quattro i drammi citati la dinamica che il dialogo tratteggia sia sempre la stessa: l'ingresso della morte in un luogo chiuso⁸⁰. Che si tratti del suo arrivo nell'*Intruse*, della sua constatazione nelle *Princesses*, del suo annuncio in *Intérieur* o della sua scoperta negli *Aveugles*, il dialogo in Maeterlinck si assume sempre il gravoso compito di comunicare la morte e dunque l'incomunicabile.

n) comunicare la morte

Vandenbrande ha pubblicato nelle "Annales" un interessantissimo saggio intitolato *La mort voilée mise en scène et mise en langage chez Maeterlinck*, che si occupa proprio delle modalità in cui il dialogo maeterlinckiano comunica la morte e che a mio avviso, data la centralità del tema nella poetica dell'autore, apporta risultati facilmente estendibili alla prassi della comunicazione nell'opera del Belga nel suo complesso, fin quasi a riassumerne per intero le caratteristiche che abbiamo avuto modo fin qui di analizzare⁸¹. L'arte di Maeterlinck – scrive Vandenbrande – sta nel riuscire a comunicare che qualcuno è morto senza dirlo espressamente: "l'énoncé de base [*Il est mort*] doit disparaître et fera l'objet de transformations discursives"⁸². È molto frequente l'utilizzo della forma negativa del predicato che esprime una sorta di negazione della terribile evidenza, a volte realizzata in due gradini successivi con una prima constatazione seguita da un enunciato che ne implica l'antitesi, come nel caso di *Maleine*:

LE ROI:
Elle est morte! Allons-nous-en!
ANNE:
Elle a peur.⁸³

Accanto alla negazione ci sono forme di attenuazione in cui l'annuncio può essere preceduto da espressioni quali "je crois que" o "peut-être", oppure può essere posto aggirando retoricamente l'ostacolo: "Elles ne vivent presque plus"⁸⁴. Sono proprio le risorse della metafora a moltiplicare le possibilità per l'autore di annunciare la morte senza nominarla: 'mourir' può essere sostituito da sinonimi verbali che indichino l'allontanamento, l'assenza, il sonno, oppure da perifrasi che riguardino lo scadere o il compiersi del tempo ("Il est temps! Il est temps!...")⁸⁵. Certamente l'utilizzo dei tropi riveste in qualche modo di ambiguità la rivelazione. È il fascino principale del malinteso fatale su cui si basano le *Sept Princesses*. L'"elles dorment" che viene continuamente ripetuto al principe dal re e dalla regina si carica via via di un'inquietudine sempre maggiore, sino a svelare nel finale la terribile verità di quel sonno eterno: "Ce n'est pas le sommeil! Ce n'est pas le sommeil! Ce

⁸⁰ S. J. Mullen, *Les Facteurs de poésie dans les premiers drames de Maeterlinck*, "Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck", tomo 24, 1974-75, pp. 13-14.

⁸¹ R. Vandenbrande, *La mort voilée mise en scène et mise en langage chez Maeterlinck, ou analyse d'un registre sémiotico-pragmatico*, "Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck", tomo 27, 1989.

⁸² *Ibid.*, p. 31.

⁸³ M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine* (atto IV, scena V), p. 179.

⁸⁴ M. Maeterlinck, *Les Sept Princesses*, p. 338.

⁸⁵ M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande* (atto V, scena II), pp. 446.

n'est plus le sommeil!"⁸⁶. L'"elle ne dort pas" pronunciata dalla regina equivarrà dunque a dire "elle est morte".

Abbiamo già visto l'importanza che riveste il silenzio nel simboleggiare la morte, della quale è il maggior segnale di rivelazione: "Il y a un silence de mort"⁸⁷. È proprio l'inattingibilità di questo mistero a spingere i personaggi a comprenderla e comunicarla in modo tanto sfuocato e ambiguo. Tuttavia, quando essa si mostra in tutta la sua terrena e crudele evidenza, resta solo il grido ("Criez! criez! criez! Pour Dieu! criez, vous dis-je! Je crie à en mourir et il ne comprend pas!")⁸⁸. Quando finalmente l'uomo-automa maeterlinckiano trova la forza di pronunciarla, non può esimersi dalla reiterazione, al colmo dello sconcerto:

LA NOURRICE, *dans la chambre*

Elle est morte! Je vous dis qu'elle est morte! Elle est morte! elle est morte!

HJALMAR, *à la porte*

Elle est morte! Maleine est morte?

LA NOURRICE, *dans la chambre*

Oui! oui! oui! oui! oui! Entrez! entrez! entrez!

HJALMAR, *entrant dans la chambre*

Morte? Est-ce qu'elle est morte?

LA NOURRICE

Maleine! Maleine! Maleine! Elle est froide! Je crois qu'elle est froide!

HJALMAR

Oui!

LA NOURRICE

Oh! oh! oh!⁸⁹

Vandenbrande conclude che è la stessa enunciazione teatrale ad avere le forme dell'enunciazione della morte in Maeterlinck. Mai come nell'opera di questo drammaturgo i personaggi non dialogano fra loro, ma rivolgono il proprio "vous mourez" direttamente al pubblico:

Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre; et cependant je crois les voir du haut d'un autre monde, parce que je sais une petite vérité qu'ils ne savent pas encore... [...] Ils ont trop de confiance en ce monde... 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 au portes des maisons...⁹⁰.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 364.

⁸⁷ M. Maeterlinck, *L'intruse* (atto unico), in *Id.*, *Œuvres*, p. 253.

⁸⁸ M. Maeterlinck, *Les Sept Princesses*, p. 364.

⁸⁹ M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine* (atto V, scena III), pp. 229-230.

⁹⁰ M. Maeterlinck, *Intérieur* (atto unico), in *Id.*, *Œuvres*, p. 513.

3. Conclusioni

In conclusione, il dialogo nel primo teatro di Maeterlinck, pronunciato da personaggi-marionette in balia del fato, abbandona la mimesi classica per seguire le dinamiche dell'inconscio e arricchirsi di un livello *altro* di lettura che trascende la comunicazione superficiale necessitata dalla situazione, significandosi nella pienezza della sua universalità. La parola recupera una dimensione prima nella poetica del silenzio, il non-detto diviene il solo capace di esprimere ciò che l'insufficienza del linguaggio non può carpire. Ne deriva un dialogo spersonalizzato e monologico, pregno di ripetizioni, echi, costruzioni parallele o incatenate; la perdita di una concatenazione logica si rispecchia nella frammentarietà, mentre esclamazioni e sospensioni evidenziano l'inquietudine e la mancanza di dinamismo. Alle tautologie e all'artificialità della poesia corrisponde il balbettio primigenio di un bambino che osserva il mondo con sconcerto. E nulla è più consono a rendere l'idea di cosa significhi per Maeterlinck la parola teatrale di un semplicissimo scambio di battute fra la giovane Marie e lo Straniero in *Intérieur*:

MARIE

On dirait qu'elles prient sans savoir ce qu'elles font...

L'ÉTRANGER

On dirait qu'elles écoutent leurs âmes...

*Un silence.*⁹¹

⁹¹ *Ibidem.*