

«Je n'ai rien à faire au dehors!».

Passaggi di soglia nel primo Maeterlinck

Sabrina Martina

La raccolta poetica di Maeterlinck dal titolo *Serres chaudes*, prima prova letteraria dell'autore ventisettenne, uscì il 31 maggio 1889, a Bruxelles, presso Vanier, l'editore di Verlaine. Conteneva trentatré poesie, venticinque in metri regolari e otto in versi liberi. Rimasta per lungo tempo sconosciuta al grande pubblico, fu recensita da Antonin Artaud, e conobbe una tardiva fortuna in Francia presso i surrealisti, Apollinaire, Blaise Cendrars, André Breton, e presso i simbolisti tedeschi, Rilke e Hoffmannsthal. L'innovazione recepita tardivamente dai successori di Maeterlinck fu lo scontro di immagini eteroclitiche, quando non addirittura assurde, che evocavano una realtà "fuori dai cardini del tempo"¹. Questa innovazione tuttavia non può far dimenticare che il simbolo poetico centrale che dà il suo titolo alla raccolta, la serra, nasce su una ripartizione precisa e dogmatica dello spazio, su un clivaggio che si articola sulla distinzione dentro-fuori, interno-esterno, e che si presta, almeno nelle poesie in metri regolari, ad un trattamento squisitamente allegorico. Ci troviamo di fronte ad un peculiare esempio di tematizzazione della soglia, in quanto le piante rinchiusi nella serra aspettano l'aprirsi dell'involucro vitreo che le rinchiede e ne fa un qualcosa di artificiale, mentre la serra è immaginata come una cupola circondata dalla natura sacralizzata della foresta: «Ô serre au milieu des forêts! / Et vos portes à jamais closes! / Et tout ce qu'il y a sous votre coupole! / Et sous mon âme en vos analogies!» (Maeterlinck 1983:31), recita la prima quartina della poesia che apre la raccolta, e conclude: «Mon Dieu! Mon Dieu! quand aurons-nous la pluie, / Et la neige et le vent dans la serre!» (*ibid.*:32). Il clivaggio interno-esterno divide lo spazio testuale e lo spazio

¹ Traiamo questa definizione dal titolo di una raccolta di lezioni del 1978 in cui Gilles Deleuze illustrava la sua concezione del tempo, edita in italiano (Deleuze 2003).

poetico della raccolta in due parti, due *côtés*, assolutamente simmetrici, che equivalgono alla distinzione presente nello spazio testuale dei primi drammi (pensiamo in particolare a *Pelléas et Mélisande*), tra la parte in luce e la parte in ombra. In questo senso avrebbe conferma la tesi di Nancy Delay, la quale, richiamandosi all'archetipologia generale di Durand, fa consistere lo slittamento peculiare dal primo al secondo teatro di Maeterlinck nel passaggio dal regime diurno dialettico al regime notturno conciliativo². Tuttavia alcuni elementi ci inducono a modificare questa tesi con uno slittamento differente.

Tra le ragioni storiche per cui occorre retrodatare la fase notturna di Maeterlinck fino ai suoi esordi c'è la vasta frequentazione della letteratura mistica, e in particolare del mistico Ruysbroeck, che ha luogo nel lustro 1884-1889, capitale per la formazione letteraria di Maeterlinck. Dalla lettura dell'*Ornement des noces spirituelles* nella traduzione fornita dallo stesso Maeterlinck, si evince il carattere *notturno* dell'immaginario predominante nel mistico brabantino. Questo immaginario rinvia, secondo una dotta ricostruzione di Melline d'Asbeck, direttamente a Plotino, che il mistico brabantino conobbe attraverso una serie di anelli intermediari e in particolare attraverso il renano Eckhart. Questa filiazione storicamente documentabile è riconosciuta dallo stesso Maeterlinck. In Plotino l'immaginario squisitamente diurno della visione, direttamente derivante da Platone, si trasforma in una mistica del *contatto*: «[...] un contatto, come un tocco senza parola e privo di pensiero, in uno stato precognitivo in cui l'Intelligenza non si è ancora generata, e colui che si mette in contatto ancora non pensa» (Plotino 2002: 1241). Essa è

² Cfr. Nancy Delay, *Structures et symboles de «l'imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck*, in *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Colloque de Cerisy-La-Salle 2-9 septembre 2000, Actes publiés sous la direction de M. Quaghebeur, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, 2002, pp. 198-239. Per Durand vedi: Gilbert Durand [l'edizione anastatica della tesi di dottorato del 1947 era presso Allier, Grenoble], *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, trad. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972; Id., *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1961; Id., *L'imagination symbolique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 (1976³); Id., *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994, trad. it. di A.C. Peduzzi, *L'immaginario. Scienza e filosofia dell'immagine*, Como, red edizioni, 1996.

adombrata in una delle poesie della raccolta di Maeterlinck, dal significativo titolo *Attouchements*. Si configura quindi uno spostamento dal visuale al pre-ottico, che investe la natura stessa della luce: da esterna diviene interna, come mostra fra l'altro il passaggio della V *Enneade* del libro I, citata da Maeterlinck nella sua prefazione all'*Ornement*, dove si parla dell'assimilazione dell'occhio al Sole in termini di autovisione, e in altri passaggi³. La strada che conduce alla visione delle essenze e al contatto con l'Uno è dunque un passaggio verso l'interiorità chiusa, cosa che Ruysbroeck esprime con il verso: «Je n'ai rien à faire au dehors!», verso ripreso e modificato da Maeterlinck a più riprese.

Il problema che si pone a Maeterlinck nella sua opera proemiale è la vanità di tali aspirazioni mistiche, coincidenti con l'inazione e la malattia, con l'inanità dei rimorsi e dei pentimenti, denotati allegoricamente dai vasti significati simbolici attribuibili alle piante che popolano la serra. E qui sta proprio il carattere dialettico sottolineato da Delay: solo che non si tratta di una dialettica fra luce e buio (che sarebbe singolarmente stonata data la trasparenza vitrea della serra, che permette all'illuminazione diurna e notturna di alternarsi al suo interno), bensì fra i due regimi che dominano l'immaginario: fra un *regime diurno* esterno e un *regime notturno* interno, intesi come due modalità differenti di rapportarsi alla trascendenza. La serra assumerebbe allora il valore peculiare di *soglia*.

Vediamo specificamente come: esiste una *preistoria* della serra come spazio mistico in cui l'anima si salva. La fragilità e la trasparenza del vetro ha il compito di sottolineare come solo una fragile intercapedine – l'anima – tenga distinti i due regimi e protegga ma anche isoli le piante dell'interno dalle irruzioni atmosferiche dell'esterno, avvertite ad un tempo come promessa e minaccia. In questo senso, il contenitore vitreo corrisponde al significato che Michel De Certeau attribuisce alla parola "mistico": «È "mistico" il terzo assente che congiunge due termini disgiunti» (De Certeau 2008:90). Se, come afferma De Certeau, il mistico segna il tentativo di costituzione di una nuova scienza "moderna" nei secoli XVI e XVII, questa però stenta a costituirsi perché non riesce a rinsaldare le proprie basi epistemologiche e lascia in eredità le proprie pratiche, come a un destinatario privilegiato, alla *letteratura*, e poi a seguire anche alla medicina, alla psichiatria e alle scienze del paranormale che si

³ Cfr. Plotino, op. cit., pp. 199-203; pp. 123-135; p. 1295.

costituiscono col positivismo. L'allegoria della serra che campeggia al centro della raccolta di Maeterlinck significa esattamente lo spazio della modernità, in cui le pratiche della mistica si dissolvono nell'universo depotenziato e simbolico della letteratura. L'ambiguità di statuto della raccolta, che persegue apparentemente una ricerca mistica mentre fonda sostanzialmente la modernità poetica letteraria, soprattutto attraverso lo strumento retorico della *ripetizione*, lo dimostra. Le analogie che si possono stabilire fra il simbolo della serra (daremo spiegazione fra poco dell'uso indifferente dei termini *simbolo* e *allegoria* per definire la serra, poiché anche qui la serra si colloca al centro di un clivaggio storico) e le aperture storiche di De Certeau riguardano in particolare tre punti: 1) la mistica come produttrice di segreto 2) produttrice di corpo 3) produttrice di linguaggio.

Michel De Certeau mette in rapporto la costituzione della mistica con la concentrazione del dibattito rinascimentale non solo teologico intorno al *vedere*, e con la costituzione di un differente clivaggio simbolico fra i tre aspetti fino allora presentati dalla teologia (dogmatico, scritturale, sacramentale), che impone un modello binario invece di uno ternario. Questi due aspetti della profonda trasformazione delle scienze religiose a seguito della "crisi" rinascimentale sono correlati:

Il cambiamento investe anche la concezione del simbolismo, problema centrale del linguaggio mistico. La successione delle "formule" teologiche analizzate precedentemente ha già mostrato come una forma binaria (reale o 'verum' vs 'mysticum') si sostituisse lentamente alla forma tradizionale del ternario, nello stesso tempo in cui il contenuto si trova ridefinito dall'opposizione fra visibile e invisibile. (ibid.: 97)

Questa opposizione è fondamentale anche per Maeterlinck, che coniuga una poetica dell'"informulato" (*informulé*) e dell'invisibile ad una macchina retorica ed ottica dove *tutto è visibile*. La caratteristica fondamentale del gioco ottico della serra, che all'interno ospita anche altri procedimenti di meccanica ottica, è infatti la *trasparenza* – assieme alla chiusura. Ci troviamo davanti a una condizione che Maeterlinck applicherà alla descrizione della fecondazione della Vallisneria, in *L'Intelligence des fleurs* (1907): «l'inaccessibile que l'on touche, la fatalité transparente, l'impossible sans obstacle visible!...» (Maeterlinck 1907: 23). Il vetro è l'intercapedine che isola e separa ma permette la visione

dell'impossibile. La totale visibilità diviene metafora del rapporto fra invisibile e visibile, che deve essere traslato dall'esterno verso l'interno, ri-trasferito dal piano delle cose al piano del linguaggio. La chiusura della serra, che ne contrassegna il secondo valore, mette in campo una dialettica fra un fuori minaccioso e intrusivo e un dentro timoroso e contemporaneamente desideroso, che assomiglia alla meccanica fondamentale della produzione di segreto secondo De Certeau:

In primo luogo, il segreto localizza un confronto attivo fra un voler sapere e un voler nascondere. Questa struttura elementare comporta, evidentemente, diverse varianti: la volontà (pedagogica, apologetica) di far credere a un desiderio di sapere («avete sicuramente voglia di conoscere») o a un desiderio di nascondere («non vi dirò»), alla quale può contrapporsi l'affermazione o la simulazione di un rifiuto di sapere («non voglio saperlo»); l'arte di svelare facendo finta di velare, o di nascondere mostrando, ecc. Intorno al segreto si tesse una tela di ragnò di tattiche. Ma tali «sottigliezze» rinviano anzitutto a due voleri che si cercano e/o si evitano, in tutte le possibili modalità del «dire» o «non dire». (De Certeau 2008: 108)

Impossibile non pensare, davanti a questo passaggio, ai numerosi dialoghi degli amanti e dei gelosi di Maeterlinck animati da analoghe "sottigliezze" mistiche, tra nascondimento e svelamento, che non supportano una retorica barocca ma si muovono in un'altra più sottile retorica sempre intorno ad una soglia, ad un'intercapedine trasparente: il silenzio⁴. Il silenzio è anche la soglia fra il possibile e il reale, fra i vivi e i non-nati, deposito corporeo del virtuale, come un liquido condensato, che corrisponde alla costituzione fisica del vetro, la cui velocità di condensazione come liquido raffreddato è infinitamente lenta.

Dicevamo di una preistoria della serra. Questa preistoria è possibile ravvisarla in un passaggio di Maeterlinck dell'introduzione all'Ornement:

⁴ Pensiamo in particolare a *Pelléas et Mélisande* e all'interpretazione di Maryse Descamps che vede i due protagonisti separati da una soglia che non riescono a oltrepassare.

Je vois en elle [l'opera di Ruysbroeck] toute l'existence du beau Moyen Âge, au moment où Dieu a été le plus surnaturellement aimé dans l'absence de tout ce qui n'était pas Dieu seul. Ça a été réellement alors l'unique été des cœurs, et à nous qui sommes en hiver, hélas! et peut-être plus loin, et qui souffrons même à entrer en l'automne de l'Imitation, comme si nous ouvrions une serre au sortir d'une cave, ces ardeurs semblent à présent de fiévreuses ténèbres où notre pauvre âme périrait comme une plante du pôle au soleil. C'est tristement ainsi; et notre amour malade est devenu symbolique, au lieu que le leur était absolu, car les meilleurs d'entre nous ne peuvent plus aimer Dieu qu'en le voyant en leur esprit, tandis qu'ils parvenaient au-delà d'eux-mêmes et de toutes les images, comme Ruysbroeck le répète sans cesse, et ainsi ils étaient autant au-dessus de nous que nous sommes encore au-dessus des païens. Et c'est de cet amour abstrait que naissent les obscurités que vous allez rencontrer et que nous semblent morbides aujourd'hui. (Maeterlinck 1999a: 285)

L'anamnesi che porta Maeterlinck dalla desolazione della modernità, cioè dal freddo inverno del presente, al calore dell'estate mistica, si segnala come una singolare inversione dei valori tradizionalmente attribuiti all'uscita dalla caverna, fino dal VII libro della Repubblica di Platone e dalle varianti omeriche della Νέκυνια: non è il passato a costituire il sottosuolo geologico costituito dalla caverna. La caverna (cave) è l'età contemporanea, e il cammino verso il passato si configura come un'ascesa: da una tappa intermedia, la serra, che corrisponde all'autunno dell'Imitazione di Cristo, alle montagne e alle libere foreste dell'estate mistica medievale, in cui si muove Ruysbroeck. Tutto ciò, però, a pensarci bene, è genuinamente platonico. Scrive Alessandro Miorelli, che segue in questo una nutrita tradizione interpretativa: la caverna platonica sussume χρόνος, ovvero «tempo come successione, orientato secondo uno sviluppo lineare e irreversibile, traducibile quale il tempo del mutamento continuo» (Miorelli 2006: 73), mentre la natura esterna fuori della caverna è αἰών, ovvero «tempo come durata, come dilatarsi del presente in una contemporaneità di principio sempre uguale a se stessa» (ibid.). Miorelli sottolinea il carattere di soglia strutturalmente assunto dalla caverna: «Questa "staticità mutevole" della caverna è determinata dal suo essere strutturalmente soglia (né frontiera né confine)» (ibid.: 74) . Quindi, al di sotto e dopo la serra troviamo la caverna, una soglia dopo un'altra soglia.

L'itinerario tracciato da Maeterlinck è il seguente: foresta-serra-caverna. Questa lettura coincide con la poderosa interpretazione che Blumenberg ha tracciato del significato primordiale della caverna: «Ora, l'uomo non è stato tratto alla luce dalle profondità della terra, dalle sue caverne, come pensavano i greci. Piuttosto le caverne erano il suo rifugio, un riparo che aveva imparato a cercare e ad abitare, dopo che gradatamente gli venne meno la foresta primordiale, che all'inizio era il suo vero luogo protetto, o forse fu lui stesso ad abbandonarla nei suoi spostamenti» (Blumenberg 2009: 18). Non solo la caverna platonica è proiezione di un cosmo compiutamente antropizzato, così da coincidere con lo spazio stesso della città, come sottolinea Blumenberg, e quindi si può collocare adeguatamente anche alla fine della storia come luogo di una ricezione puramente estetica nel senso di opera d'arte totale: quello che conta è la posizione mediana occupata in questa interpretazione storica dalla serra (l'autunno), che ne fa un centro notturno di trans-valorizzazione. La serra interpreta per la prima volta in senso notturno (esattamente come i mistici analizzati da De Certeau) il venir meno di un rapporto diretto con Dio e della diretta leggibilità dei valori attraverso l'esatta corrispondenza delle parole alle cose, secondo la simbolica medievale, che viene sostituita da un'allegorica e da un linguaggio produttore di segreto in tutto analogo a quello illustrato da De Certeau:

Il segreto, infine, è la condizione di un'ermeneutica. Nessuna interpretazione se non si suppone qualcosa di nascosto da decifrare nel segno. Ma bisogna anche supporre che esista un ordine fra la cosa taciuta e quella che la vela, altrimenti crolla l'ipotesi stessa di un'interpretazione. Ora sembra che con l'esperienza generalizzata di un disordine cosmico e di una corruzione sociale, la fabbricazione di segreti linguistici, effetti del discorso stesso, permetta almeno di mantenere, affinandolo, l'ordine, logico o retorico che governa le operazioni sulla lingua creando, in tal modo, le condizioni di un'ermeneutica che si articola ormai sui giochi di senso o di parole. Il moltiplicarsi dell'aggettivo «mistico» inerente ai nomi produrrebbe nella lingua e per suo tramite un equivalente artificiale dell'interpretazione che, fino ad allora, decifrava volontà divine nel segreto delle cose. L'apparato ermeneutico funzionerebbe ancora, o addirittura si svilupperebbe, ma in un campo verbale, o 'letterario'. (De Certeau 2008: 109)

Questo rende conto anche del passaggio da una simbolica ad un'allegorica: secondo De Certeau, nel XVII secolo il simbolismo medievale è sostituito dall'allegoria. Occorre allora precisare in che senso Maeterlinck qualifichi l'universo interno della serra come un universo simbolico. Egli ha in mente infatti un ulteriore passaggio, ovvero la finale apertura della serra al mondo circostante in seguito ad un evento non meglio precisato ma che si qualifica come reintegrazione e restituzione dell'oggetto perduto: «J'attends qu'ils m'apportent l'anneau» (Maeterlinck 1983: 73) – recita uno dei versi della poesia conclusiva. Questa reintegrazione finale significa lo sfondamento verso una dimensione che è ad un tempo preistorica e post-storica, in ogni caso sottratta all'incantesimo della progressività del tempo lineare. Si può allora comprendere il clivaggio dentro-fuori la serra con l'aiuto di categorie benjaminiane: nella serra di Maeterlinck risuonano infatti fondamentali echi baudelairiani. Il mondo esterno alla serra infatti non è solo quello preistorico della natura, ma anche il luogo degli errori della storia (diete, guerre, carestie), che annunciano una catastrofe finale. In particolare gli orrori dell'industrializzazione sono presenti a violare il paesaggio fiammingo nella novella *Sous Verre* (1887), ambientata in una serra e che offre un tentativo, per quanto non concluso, di sviluppo narrativo della dialettica che anima anche la raccolta poetica. Si può comprendere pertanto come le *Serres chaudes* si pongano all'inizio di un itinerario non tanto poetico quanto drammaturgico: esse raffigurano l'attesa di un evento, esattamente come i drammi a seguire. Il regime diurno esterno alla serra (che include la foresta e la caverna) configura una sottrazione di tipo ascetico e mistico alla temporalità storica, ma, nello stesso tempo – poiché contiene anche un aspetto tenebroso – si pone come polo negativo e perturbante. Bodei mostra che, in Benjamin, il passato non redento (la *vie antérieure* baudelairiana) ritorna come perturbante. I due poli dell'esperienza storica sono contenuti come spleen e *vie antérieure* in Baudelaire. Lo spleen segna l'esperienza del moderno, la rottura con la tradizione: la *vie antérieure* è il carattere ctonio, perturbante, del passato irredento. Ciò appare confermato dalla condizione moderna del drammaturgo quale è delineata da Barnaba Maj: se il tragico contiene sempre la radice di un conflitto di natura teologica, e quindi coinvolge sempre le tre potenze di terra, cielo, e mondo sotterraneo, dove questo legame con Dio è negato o semplicemente occultato, il tentativo di conciliazione finale (che implica il ritorno delle potenze esonerate) assume un carattere noir, ovvero di ritorno del rimosso. È esattamente

quanto accade in Maeterlinck, sia nei drammi che nella raccolta poetica, visto che l'isolamento della serra altro non è che il tentativo di isolare e "congelare" le potenze della terra rispetto alle potenze del cielo (evocate dalla tensione verticalizzante degli alberi della foresta, su cui lo stesso Maeterlinck e più tardi Bachelard insistono come grandi fattori di equilibrio immaginario) e del sottosuolo (la cantina o caverna). Questo significa che la storia umana è separata dall'atemporalità divina dal sottile spessore del vetro, che è il nuovo corpo prodotto artificialmente e misticamente per occultare mostrando. Nel prosieguo dell'opera di Maeterlinck, dopo la breve illusione di adesione ad una religione connotata dogmaticamente di cui è testimonianza (fallimentare) *Serres chaudes*, l'interrogazione sul dilemma rimasto irrisolto prende due forme che possiamo denominare: evasione nella natura (lato celestiale della foresta), che si concretizza nelle opere sugli insetti e i fiori, dove la tonalità religiosa, divenuta radicalmente razionalista e panteista, supera il carattere di vanità e oziosità attribuito alle preoccupazioni religiose dell'io lirico di *Serres chaudes*; e "contro-occupazione" della caverna – secondo una definizione di Blumenberg – ovvero ritorno nella caverna che segna il punto di massima artificializzazione e alienazione dell'umano nei regimi totalitari (simboleggiati dallo stato stercorario delle termiti). Come si vede, una ulteriore 'dislocazione' dei tre elementi costitutivi del tragico.

Ma c'è un altro aspetto del clivaggio interno-esterno che ci interessa sottolineare: quello tra possibile e reale. Esso rimanda a categorie leibniziane, esplicitamente evocate da Maeterlinck nei suoi testi. La soglia tra il possibile e il reale è fondamentale per la dialettica interna alla serra, che si caratterizza come una moltiplicazione interna delle entrate e delle uscite, una moltiplicazione delle soglie in direzione centripeta. Nella serra si svolge infatti una complicata dialettica di apertura e chiusura: un meccanismo che coincide con quello della casa barocca, illustrata da Gilles Deleuze in *Le Pli*, vi moltiplica le porte, le cesure, gli stati di "antecedenza d'essere" (Bachelard), i vuoti, le intercapedini, i passaggi, i confini ed i limiti. È possibile dare un'interpretazione monadologica del simbolo della serra: essa coincide con un complesso meccanismo di selezione dei possibili, ovvero dei ricordi, che affonda nell'elemento fluido delle piccole percezioni, nel virtuale dei ricordi non dischiusi. Essa inoltre si apre alla molteplicità moderna della ripetizione, nella misura in cui l'io larvale della serra-anima non è più un io unitario, ma si distoglie e si apre su frammenti di mondi impossibili, secondo la definizione

della monade nella modernità che dà Deleuze: essa non è chiusa, ma mantenuta socchiusa su diversi mondi quasi con l'aiuto di pinze ripiegate. Essa rimanda ad un io larvale o dissolto, l'io della terza ripetizione di Deleuze. Utilizzando le categorie alle quali ricorre Deleuze in *Logique du sens*, si potrebbe mostrare come i simboli maeterlinckiani, ovvero le particolarità del linguaggio e delle immagini, veicolino delle singolarità preindividuali, le quali si cristallizzano e si radunano intorno ai personaggi come cerchi di convergenza (il personaggio è paragonato ad un sistema solare, è contraddistinto da una corona, tutte immagini di circolarità). Gli attributi del linguaggio poetico, ovvero ad esempio le immagini come in *Serres chaudes*, sono simboli che esprimono eventi in base ad una logica del senso: ad es. i colori, le azioni, ecc. La poesia di Maeterlinck esprime una genesi dell'individuo attorno a delle immagini di convergenza (la serra, la campana di vetro) partendo da eventi ovvero da singolarità preindividuali. È da notare che per Maeterlinck i ricordi sono particolarità preindividuali, attributi che distinguono l'anima e senza i quali essa stessa non si ritroverebbe nel mare dell'eternità. Questo tema della genesi dell'individuo, generato come una intercapedine intorno ai suoi ricordi che errano al livello di particolarità preindividuali, vale anche per Proust. Sono evidenti infatti le implicazioni fenomenologiche di tale creazione, che è contemporaneamente creazione di una coscienza interna del tempo (Husserl).

Occorre allora considerare un'altra accezione del simbolo della caverna: la caverna centripeta della modernità rimanda alla figura definita da Blumenberg come caverna-isola: la presenza dell'acqua è fondamentale. I getti d'acqua popolano anche la serra di Maeterlinck. In questa figura ha luogo «una sorta di esasperazione della caverna platonica, nella misura in cui viene intensificata la trascendenza degli archetipi, sino all'irraggiungibile, e dunque la loro differenza con le copie si fa infinita, diventa il luogo della completa nullità di ciò che già non era che copia o ombra» (Blumenberg 2009: 354). Questa accezione centripeta della serra tipica delle poetiche barocche rimanda da una parte ai labirinti della ragione di leibniziana memoria, dall'altra ad una peculiarità dello gnosticismo: l'estrema complicazione: «La complicatezza è a ogni modo il carattere formale dei sistemi gnostici» (ibid.: 174). La ragione terrena e autonomizzata diviene monade e labirinto, si avvolge nei suoi dilemmi senza via d'uscita, proprio come la ragione teologica fallisce e sconfinava nella mistica produttrice di enigmi. Di questa connotazione labirintica dei

luoghi maeterlinckiani si potrebbero fornire diversi equivalenti testuali. Fra questi, si legge in una battuta di *Alladine et Palomides* (1894), a proposito del palazzo dove si svolge il dramma:

Une fois, je m'y suis égarée... J'ai poussé trente portes avant de retrouver la lumière du jour... Et je ne pouvais pas sortir; la dernière porte s'ouvrait sur un étang... Et les voûtes qui ont froid tout l'été; et les galeries qui se replient sans cesse sur elles-mêmes... Il y a des escaliers qui ne mènent nulle part et des terrasses d'où l'on n'aperçoit rien... (Maeterlinck 1999b: 465)

Accanto alla caverna-cantina, luogo della fine totalitaria dell'umanità, e alla caverna-isola, luogo della formazione della coscienza del tempo nei labirinti dello scorrimento acquatico, un'altra soluzione si impone allora a Maeterlinck, l'unica positiva: la caverna-tempio. Con ciò si configura un ritorno alla valenza più antica della caverna, quella culturale: con la discesa nella caverna come anamnesi verso le forze sconosciute dell'inconscio, verso quel Temple enseveli del 1902 che evoca titoli di un'ungarettiana memoria, l'opera di Maeterlinck segna il culmine del suo pensiero naturalistico-religioso.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston, *L'intuition de l'instant* (1932), Paris, Stock, 1966², trad. di A. Pellegrino, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 1973.
- Id., *La dialectique de la durée* (1936), Paris, Presses Universitaires de France, 1963².
- Id., *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses Universitaires de France, 1964⁴.
- Blumenberg, Hans, *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1989, trad. it. M. Doni, *Uscite dalla caverna*, Milano, Medusa, 2009.
- Bodei, Remo, "Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin", *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Eds. L. Belloi - L. Lotti, prefazione di F. Desideri e L. Rampello, Roma, Editori Riuniti, 1983: 211-234.
- Brosse, Jacques, "Maeterlinck et Ruysbroeck", *L'ornement de nocces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable. Traduit du flamand et accompagné d'une introduction par M. Maeterlinck* (1891), Bruxelles, Les Eperonniers, 1990: c-k.
- D'Asbeck, Melline, *La mystique de Ruysbroeck l'Admirable. Un écho du néoplatonisme au XIVe siècle*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1930.
- De Certeau, Michel, *La Fable mystique. XVIe-XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982, I, trad. it. S. Facioni, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, Milano, Jaca Book, 2008.
- Delay, Nancy, "Structures et symboles de «l'imaginaire nocturne» dans le second théâtre de Maurice Maeterlinck", *Présence/Absence de Maurice Maeterlinck*, Colloque de Cerisy-La-Salle 2-9 septembre 2000, Ed. M. Quaghebeur, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, trad. it. G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Bologna, Il Mulino, 1971.
- Id., *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Ed. Sandro Palazzo, Milano, Mimesis, 2003.
- Id., *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, trad. it. V. Gianolio, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990.

- Id., *Logique du sens*, Paris, Editions de Minuit, 1969, trad. it. M. de Stefanis, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- Id., *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, trad. it. S. Ansaldi, *Spinoza e il problema dell'espressione* (1999), Macerata, Quodlibet, 2006³.
- Durand, Gilbert, *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994, trad. it. A.C. Peduzzi, *L'immaginario. Scienza e filosofia dell'immagine*, Como, Red edizioni, 1996.
- Id., *L'imagination symbolique* (1964), Paris, Presses Universitaires de France, 1976³.
- Id., *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1961.
- Id., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Presses Univesitaires de France, 1960, trad. it. E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1972.
- Hanse, Joseph, *De Ruysbroeck aux "Serres Chaudes" de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et Littérature Françaises, 1961.
- Husserl, Edmund, *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1966, trad. it. A. Marini, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo (1893-1917)*, Milano, Franco Angeli editore, 1992³.
- Isnardi Parente, Margherita, *Introduzione a Plotino* (1984), Bari, Laterza, 1989.
- Maeterlinck, Maurice, *Carnets de travail (1881-1890)*, Édition établie et annotée par F. Van De Keerchove, Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Éditions Labor, 2002, I-II.
- Id., *L'Intelligence des fleurs*, Paris, Charpentier, 1907.
- Id., *La vie des abeilles*, Paris, Fasquelle, 1901.
- Id., *La vie des fourmis*, Paris, Charpentier, 1930.
- Id., *La vie des termites*, Paris, Charpentier, 1927.
- Id., *Le double jardin*, Paris, Charpentier, 1904.
- Id., *Le temple enseveli*, Paris, Fasquelle, 1902.
- Id., *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, 1896.
- Id., *Cœuvres I Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, Édition établie et présentée par P. Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999a.
- Id., *Cœuvres II. Théâtre 1*, Édition établie et présentée par P. Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999b.

- Id., *Serres chaudes. Quinze Chansons. La Princesse Maleine*, Édition présentée par P. Gorceix, Paris, Gallimard, 1983.
- Magris, Aldo, *Invito al pensiero di Plotino*, Milano, Mursia, 1986.
- Maj, Barnaba, *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Macerata, Quodlibet, 2003.
- Merlan, Philip, *From Platonism to Neoplatonism*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1953, trad. it. E. Peroli, *Dal Platonismo al Neoplatonismo*, introduzione di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1990.
- Miorelli, Alessandro, "Il tempo della / nella caverna: da Platone a Beckett", *Memoria e oblio: le scritture del tempo*, Atti del Convegno Annuale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Lecce, 24-26 ottobre 2007), Eds. C. A. Augieri - N. Scaffai, *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature*, I-II (2006).
- Omero, *Odissea*, introduzione e traduzione di M. G. Ciani, commento di E. Avezzù, Venezia, Marsilio, 2003².
- Platon, *Cœuvres complètes. La République*, Texte établi et traduit par É. Chambry, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1967.
- Plotino, *Enneadi*, trad. It. R. Radice, saggio introduttivo, prefazioni e note di commento di G. Reale, Milano, Mondadori, 2002.
- Ruysbroeck L'Admirable, *L'ornement de nocces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable. Traduit du flamand et accompagné d'une introduction par M. Maeterlinck* (1891), Bruxelles, Les Eperonniers, 1990.

L'autrice

Sabrina Martina

Dottore di ricerca in Letterature Compare dell'Università di Siena, è attualmente assegnista di ricerca in Filosofia della Storia all'Università di Bologna. I suoi interessi si concentrano in particolar modo sull'indagine letteraria e filosofica dell'opera proustiana, in una prospettiva comparatistica che coglie punti di contatto fra testi quali Leibniz, Maeterlinck, la "littérature de guerre", che costituiscono una porta d'accesso inedita alla complessità di quest'opera. Pubblicazioni: "La monadologia proustiana dal cuore all'intelligenza", *Intersezioni*, XIX.1 (2009): 69-93; "Il tempo nello specchio dei sogni: Onirologie di Maurice Maeterlinck", *Memoria e oblio: le scritture del tempo*,

Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», I/II.2005 (2009): 99-105.

Email: sabrina.martina3@unibo.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2010

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Martina, Sabrina, “«Je n’ai rien à faire au dehors!». Passaggi di soglia nel primo Maeterlinck”, *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>