

CASE DI MORTI.
L'INTERNO DOMESTICO COME SPAZIO PERTURBANTE
TRA IL TEATRO ANTICO E LA DRAMMATURGIA
DI MAETERLINCK E STRINDBERG

NICOLA PASQUALICCHIO
Università degli Studi di Verona
nicola.pasqualicchio@univr.it

Recibido: 27-02-2013
Aceptado: 29-04-2013



ABSTRACT

La prima sezione dell'articolo dimostra come in gran parte del XIX secolo la modalità del fantastico prevalente sulle scene europee sia di tipo spettacolare e mirata alla produzione di reazioni immediate di meraviglia o paura da parte del pubblico. In questo caso lo spazio teatrale funziona come una *boîte à merveilles*, un contenitore di eventi soprannaturali messi in bella vista. Solo verso la fine del secolo, nei drammi di alcuni grandi autori emerge una più raffinata concezione del fantastico, in cui il soprannaturale, oltre ad assumere un forte valore simbolico, irrompe nel «mondo reale» in modo meno evidente ma più efficace e inquietante. Lo spazio domestico quotidiano può così diventare ambientazione privilegiata di situazioni o eventi perturbanti o spaventosi. In questo la drammaturgia moderna si riallaccia, più che alla spettacolarità dominante tra teatro barocco e romantico, ad alcune grandi tragedie greche in cui la casa è presentata come il luogo in cui si origina e si annida l'orrore soprannaturale: nella sua seconda parte l'articolo si sofferma a mo' d'esempio sull'*Agamennone* di Eschilo. La terza e la quarta parte dell'articolo si focalizzano sulla trasformazione della tipica ambientazione del dramma borghese, che è appunto l'interno domestico, in uno spazio perturbante che la morte assedia dall'esterno o abita come un segreto parassita. Tale ipotesi è verificata attraverso una dettagliata analisi dello spazio drammatico ne *L'intrusa* di Maurice Maeterlinck e nella *Sonata di fantasmi* di August Strindberg. Nel primo dramma uno spazio domestico è reso *unheimlich* dall'atmosfera di allarmata attesa in cui i personaggi sono coinvolti; una serie di piccoli segnali visivi e soprattutto auditivi consegnano gradualmente questo spazio a una dimensione fantastica particolarmente cupa. Nella pièce di Strindberg una casa «normale» acquisisce via via caratteristiche sinistre, fino a rivelarsi, senza alcun ricorso a convenzionali apparizioni del soprannaturale, un rifugio di morti viventi e un luogo dove tutto è fiaccato da una sorta di possessione vampiresca.

PAROLE CHIAVE: Spazio nel teatro fantastico; case perturbanti nella tragedia antica e nella drammaturgia moderna.

ABSTRACT

The first section of the article demonstrates how through a great part of the XIXth century the prevailing attitude of fantastic on European stages is a spectacular one, aiming at direct effects of marvel or fear on its audience. In this case the dramatic and scenic space works like a *boîte à merveilles*, a container of well visible supernatural events. Only towards the end of the century, in the plays of some great authors a more refined attitude of fantastic emerges, where the supernatural, besides assuming a strong symbolic value, creeps into the «real world» in a less evident, but more effective and disquieting way. Thus, the second part of the article focuses on the transformation of the emblematic set of the bourgeois drama, the domestic interior, into an uncanny space, which Death besieges from outside or occupies as a secret parasite. This hypothesis is verified through a detailed analysis of dramatic space in *The Intruder* by Maurice Maeterlinck and in *The Ghost Sonata* by August Strindberg. In the first play a domestic space is made *unheimlich* by the atmosphere of alarmed wait by which the characters get involved; here, like in other Maeterlinck's plays, the sounds become a fundamental element of the transformation of space and of its assumption of a fantastic dimension. In Strindberg's drama a «normal» house acquires sinister characteristics, till it reveals itself, without any resort to conventionally supernatural images, a refuge of living dead and a place where everything is weakened by a sort of vampire haunting.

KEYWORDS: Fantastic space in the theater and modern drama.



1.

La presenza del fantastico sulla scena, nell'arco di storia del teatro occidentale compreso tra il tardo Cinquecento e la metà dell'Ottocento, è quasi interamente ascrivibile alla dimensione del meraviglioso: l'azione drammatica, recitata, cantata, danzata o mimata che sia, prevede la presenza di entità soprannaturali o di esseri umani dotati di poteri straordinari, suscitatori o protagonisti di eventi prodigiosi quali metamorfosi, sparizioni e apparizioni, ascensioni aeree, sprofondamenti infernali; il tutto accettato dal pubblico per principio, senza riserve di carattere razionale sulla possibilità di reale effettuazione degli eventi mostrati, ed esibito dagli allestitori, nei limiti delle potenzialità scenotecniche, senza reticenze o ambiguità.

Temi e protagonisti possono variare nel tempo, soprattutto in ragione di un progressivo mutamento di gusti e dell'allargamento sociale del pubblico: dalla componente in prevalenza mitologico-allegorica del periodo barocco si passa, infatti, alla preminenza, nel Settecento e per buona parte del secolo successivo, dell'elemento magico-fiabesco, la cui frequenza scenica scorre in parallelo con la fortuna letteraria del *conte merveilleux*, e spesso si tinge di esotismo orientale; ma nella prima metà dell'Ottocento alla *féerie* si affianca (talvolta mescolandosi con essa) il nuovo genere del melodramma, il cui frequente elemento fantastico desume, invece, temi e tipologie dei personaggi propri dalla narrativa gotica. E certamente esistono grandi differenze di concezione e di ricezione tra il meraviglioso dell'opera barocca da una parte, destinato a un pubblico aristocratico nel quale si tende a suscitare una reazione estetica di ammirato stupore per i prodigi esibiti, e il fantastico gotico-melodrammatico dall'altra, indirizzato a un pubblico prevalentemente popolare che si intende indurre a forti reazioni emotive, nelle quali la meraviglia per il prodigio si coniuga per lo più a sensazioni di turbamento o terrore. Eppure tutto questo teatro è inquadrabile in una prospettiva unitaria, che è quella derivante da una concezione marcatamente oculare dello spettacolo, inteso come macchina di meraviglie ottiche rispetto alle quali la componente drammaturgica assume una posizione ancillare, limitandosi a funzionare come efficace e per lo più stereotipata base della spettacolarità scenica, sicché la nascosta performance dei macchinisti mette in subordine persino quella degli attori.

In questo ambito trionfa, dunque, una concezione certamente allettante, ma altrettanto limitata e superficiale, del fantastico (condivisa, più di recente, da tanto cinema di effetti speciali e manipolazioni virtuali): quella che, peraltro in coerenza con l'etimologia greca della parola, identifica il fantastico con la sua componente visuale,¹ facendone una questione di apparizioni fantasmagoriche e mettendo alla prova la capacità del teatro di renderle concretamente e credibilmente percettibili. La scelta del teatro di misurarsi sul fronte virtuosistico dell'esibizione dell'impossibile, della traduzione dell'invisibile in oggetto di stupefacente, quanto innegabile visione, ne limita fortemente, almeno fino alla fine del XIX secolo, le ricerche in direzione di una più suggestiva, ambigua, sottile manifestazione scenica di una dimensione inquietante che trascenda la realtà quotidiana abitandola, però, segretamente; ed è una delle cause del ritardo e della maggiore difficoltà del teatro rispetto alla letteratura nell'assimilazione di una nuova accezione del fantastico, quella

¹ Per quanto riguarda l'opposizione tra l'aspetto visuale e quello visionario del fantastico si veda Pasqualicchio, (2012: 17-19).

che la critica letteraria analizza da qualche decennio come tipica della modernità e come frutto del superamento proprio del meraviglioso e dei suoi appariscenti, quanto generalmente poco perturbanti, prodigi. Certo, nel melodramma gotico, così come nell'opera romantica tedesca che gli è pressoché coetanea, la presenza del soprannaturale ha virato decisamente, rispetto alla drammaturgia fiabesca, verso tonalità notturne e demoniache, che sono quelle che, magari con attenuazione delle sottolineature enfatiche, nutriranno il nuovo fantastico narrativo dell'Ottocento. È evidente, tuttavia, come questi generi teatrali tendano per lo più a edulcorare le potenzialità maggiormente negative dell'intreccio con l'approdo a un lieto fine o, almeno, a riconciliazioni e perdoni *in articulo mortis*, memori di edificanti utilizzi del meraviglioso cristiano; come le trame amorose prevalgano con frequenza sugli aspetti più nuovi e disturbanti dei plot letterari che sono solitamente all'origine di tale drammaturgia; come le scene terrorizzanti trovino un usuale bilanciamento in parti comiche affidate a personaggi del popolo; e come, soprattutto, l'elemento di esitazione tra una giustificazione razionale dell'evento e la tendenza di questo a suggerire, invece, una sua più inquietante origine, non sia presente o lo sia per un tempo assai breve, per l'urgenza che gli allestitori avvertono di soddisfare con dichiarati prodigi la fame di meraviglioso di quel pubblico. Nel teatro a destinazione popolare si pensa al pubblico (alle sue convinzioni morali, al suo orizzonte d'attesa estetico, al suo gusto di riconoscere il già noto, anche quando spacciato per totalmente sorprendente), e la cosa è più che giusta; ma sarà proprio per questo che occorrerà restituire il timone ai drammaturghi, sottraendolo ai macchinisti e agli apparatori di meraviglie, perché il fantastico teatrale preferisca alla rotta degli incantesimi di superficie, quella più incerta ma necessaria di chi, attraverso gli strumenti del fantastico, decida di sondare gli abissi dell'anima e le oscure risonanze del cosmo.

Questo accadrà —lo vedremo meglio tra breve— nel periodo a cavallo tra lo scorcio dell'Otto e l'inizio del Novecento, coinvolgendo in particolare la drammaturgia simbolista e le propaggini più visionarie di quel suo apparente contrario che è il teatro naturalista. Nei drammi di scrittori, pur tra loro per una serie di aspetti molto diversi, come Maeterlinck e Strindberg, uno dei più evidenti elementi della presa di distanza nei confronti del teatro fantastico spettacolare del primo Ottocento è il trattamento dello spazio scenico. Nelle forme di spettacolo delle quali si è fin qui trattato, lo spazio, invariabilmente pensato in funzione del riempimento del parallelepipedo scenico determinato dalla struttura del teatro all'italiana, si offre come una *boîte à merveilles*, un universo artificiale in miniatura nel quale tutto può essere compreso e rappresen-

tato: interni ed esterni, povere capanne e sontuosi palazzi, giardini e foreste, montagne e abissi, naufragi ed eruzioni vulcaniche, voli d'angeli e discese agli inferi. Il principio della metamorfosi, almeno in apparenza, vi regna sovrano: con strabiliante e quasi inavvertita rapidità, un ambiente si trasforma in un altro del tutto dissimile, gli oggetti si tramutano, gli uomini prendono sembianze di animali. In questa girandola di mutazioni e sorprese, in questo vorticoso alternarsi di luoghi, ciò che in realtà non viene mai davvero tematizzato, né tanto meno messo in discussione, è appunto lo spazio, che, restando un contenitore neutro di eventi fantastici, non si fa mai, in sé, intrinsecamente fantastico: nel teatro a dominante ottico-meravigliosa le diverse ambientazioni non hanno un senso e un valore propri, ma li acquisiscono dal contrasto con il quadro precedente e con quello successivo; gli spazi si qualificano nella loro alternanza, non nella loro specificità. Non si tratta, dunque, di vera metamorfosi, ma di un processo accumulativo-sostitutivo di ambienti diversi; se e quando uno spazio scenico si ripresenterà, esso sarà rimasto immutato rispetto alla sua prima apparizione.

Questi spazi sono d'altronde privi di quella risonanza simbolica che possiederebbero se rimandassero ad altri spazi limitrofi ma non visibili, a un fuori-scena in grado di amplificarne suggestivamente le potenzialità drammatiche. Non esiste, infatti, o è quanto meno assai limitata in questa modalità spettacolare che ambisce a rendere visibile ogni spazio e qualsiasi evento, la funzione drammatica di quei luoghi collegati allo spazio scenico come suo nascosto prolungamento (gli altri ambienti della casa, per esempio) o come suo contraltare (l'esterno rispetto all'interno o viceversa), di cui molta grande drammaturgia occidentale, fin dalle sue origini, ha fatto tesoro. È grazie al pieno recupero di questo elemento e alla focalizzazione dello spazio domestico come «naturale» generatore di sensazioni *unheimlich* che il teatro di alcuni grandi drammaturghi a cavallo tra XIX e XX secolo saprà recuperare anche all'interno dell'arte scenica quelle modalità inquietanti, costruite più sulla reticenza che sull'ostentazione, che del fantastico moderno costituiscono la cifra più originale e significativa.

Luogo privilegiato della dialettica *heimlich/unheimlich*, riconosciuta con estrema chiarezza da Freud come la vera radice del fantastico perturbante, la casa come spazio teatrale, proprio in quanto tetto familiare, focolare domestico, scena degli affetti parentali, già in alcune tragedie greche aveva d'altronde svelato il suo lato d'ombra, l'orrore demoniaco e la disumana violenza contenuti nella sua segreta intimità per una maledizione conseguente a colpe nefande che, appunto in seno alla famiglia, attraversando spesso generazio-

ni diverse, si erano generate e consumate. L'*Agamennone* di Eschilo, prima parte della trilogia dedicata al mito di Oreste, ne offre forse l'esempio più impressionante. Gli interni dell'abitazione (che è normalmente una reggia) erano sempre interdetti alla vista dello spettatore greco,² svolgendosi le azioni per lo più all'aperto, in un'area antistante al palazzo. Cionondimeno lo spazio domestico era spesso pienamente coinvolto nello sviluppo drammatico, in quanto luogo in cui, non visti ma riportati da testimoni o percepiti acusticamente, venivano compiuti gli atti decisivi, che erano anche i più efferati: omicidi, suicidi, accecamenti. Non è dunque una peculiarità dell'*Agamennone* il fatto che dietro la schēnē, spazio divisorio tra il dentro e il fuori, si compiano azioni atroci; ma non ci sono probabilmente altre opere del teatro antico in cui con tale potenza di suggestione quel fuori-scena domestico si riverbera sullo spazio visibile e lo riempie di un orrore che trascende la dimensione della violenza umana, evocando la presenza di potenze divine oscure e distruttive che nel marciame domestico hanno proliferato come un parassita maligno. Sono le parole della profetessa Cassandra, condotta ad Argo in schiavitù da Agamennone, a rivelare ciò che si cela in quello spazio così prossimo alla scena, tanto da minacciarla con la sua incombente presenza; parole, quella della schiava troiana, tanto più potenti per il fatto di erompere al termine di uno dei più prolungati e inquietanti silenzi della drammaturgia occidentale: con i suoi occhi di profetessa, ella può scorgere contemporaneamente al di là di quel labile muro il passato, ossia la sfilza originaria degli orrori provocata dall'odio reciproco tra gli avi, i fratelli Atreo e Tieste; il presente, in cui Clitemestra si accinge agli ultimi preparativi dell'uxoricidio; e il prossimo futuro, nella cui immagine Cassandra può scorgere nitidamente la propria stessa efferata uccisione.³ A presiedere a tutto ciò, la spaventosa brigata delle Erinni, veri e propri vampiri delle mura domestiche: «Mai infatti lascia questa casa un coro che canta all'unisono, dal canto spiacevole: non sono benigne le sue parole. E dopo aver bevuto sangue umano, si da diventare ancora più ardità, resta nelle case la brigata, difficile da cacciar via, delle Erinni della stirpe; occupando le stanze, esse levano un inno all'accecamento che tutto ha originato, e a turno sputano orrore sul letto di un fratello» (Eschilo, 2008: 325; vv.1186-1193). Si noti come a Cassandra l'appropriazione della casa da parte delle dee

2 Salvo, come avviene nel finale dello stesso *Agamennone*, mostrare attraverso l'apertura della porta centrale o il parziale smantellamento della schēnē, il tragico risultato della violenza ormai consumatasi.

3 Agli occhi di un indovino, uno spazio maledetto appare come una visione insopportabile non solo per la qualità dell'orrore «depositatovi», ma anche per un effetto di superfetazione cronologica per cui il luogo non vive più semplicemente nel suo tempo presente, ma si offre continuamente nell'intreccio e sovrapposizione di passato, presente e futuro.

furenti non appaia come una possessione in qualche modo generica, ma un vero e proprio presidio abitativo, che ha anche precisi oggetti d'attenzione nel mobilio (in particolare l'accanimento su quel letto, nel quale si era perpetrato l'adulterio di Tieste con la moglie del fratello Atreo, primo seme della catena di sventure degli Atridi). È interessante anche osservare come Eschilo impieghi qui, quasi sarcasticamente, il rovesciamento di una situazione teatrale-festiva di intonazione comica per dar conto dell'invasione dello spazio domestico da parte delle Erinni, la cui «brigata» è indicata nell'originale con il termine di *kōmos*, origine etimologica della parola «commedia». Nota al proposito Enrico Medda: "I *kōmoi* erano allegre brigate di giovani che bevevano e facevano baldoria per le strade di Atene, fermandosi ora qua ora là nelle case di amici e conoscenti; il *kōmos* delle Erinni stravolge dunque mostruosamente la consuetudine, sia perché beve sangue, sia perché resta fisso soltanto nella casa di Agamennone, dove compie la maledizione della stirpe" (Eschilo, 2008: 324-325; nota 120). All'apertura spaziale, al nomadismo, alla rinuncia alla stasi *heimlich* nell'universo domestico (e assieme alle sue possibili degenerazioni *unheimlich*) che caratterizza l'agire errabondo della brigata comica, si contrappone in questo caso l'inclinazione del *kōmos* tragico a fissarsi in un luogo, rinchiudendovisi e rinchiudendolo nella propria perturbante segretezza. Poco oltre, Cassandra potrà identificare la porta del palazzo che si accinge ad accoglierla con la porta stessa dell'Ade (Eschilo, 2008: 333; v. 1291), e attribuire all'aria che ne spira «lo stesso tanfo che esce da una tomba» (Eschilo, 2008: 335; v. 1311).

Ponendosi all'apparenza come padrona indiscussa della casa, la sola che nel corso della tragedia ripetutamente ne entra e ne esce, costituendosi come personaggio-ponte tra lo spazio aperto e quello sinistramente protetto, Clitemestra definisce sé stessa «cane da guardia della casa» (Eschilo, 2008: 279; v. 607), espressione ambigua, in cui la rassicurazione si garantisce attraverso la ferocia; e in tale casa, alternando le lusinghe nei confronti dello sposo Agamennone e le minacce verso la di lui schiava Cassandra, mira ad attirare coloro che sostano nello spazio aperto, per farne le vittime della propria furia assassina. Tuttavia, per quanto lungamente e spietatamente essa abbia preparato l'eccidio, per quanto disinvoltamente percorra e abiti lo spazio abitativo e il suo prolungamento esterno, la moglie del sovrano sembra essere più il braccio esecutivo di una forza oltreumana che momentaneamente la possiede e la utilizza, e che è l'emanazione dello spirito stesso della casa maledetta, piuttosto che offrirsi come il soggetto pienamente responsabile dell'azione criminosa. A riprova di ciò, nella seconda tragedia della trilogia, *Le Coefore*,

sarà la stessa Clitemestra a soffrire delle paure che quella casa di cui si finge padrona sicura fa maturare nel cuore delle notti (l'incubo di partorire un serpente, che sugge dal suo seno latte e grumi di sangue) e a voler organizzare libagioni riparatorie sul tumulto di Agamennone, quasi a cercar soccorso in pratiche rituali sottratte all'ombra delle pareti domestiche. Per l'intero corso delle prime due tragedie, d'altronde, la casa non cessa di porsi come l'invisibile cuore della vicenda, continuando a trasmettere la sua aura sinistra allo spazio visibile; e la finale, positiva ricomposizione della vicenda cui assistiamo nelle conclusive *Eumenidi*, richiederà l'allontanamento fisico e simbolico dei personaggi dalle mura domestiche e il trasferimento dell'azione in spazi pubblici, quali i templi di Apollo e di Atena e il tribunale dell'Areopago: solo la separazione dell'azione scenica dallo spazio generatore della dialettica *heimlich/unheimlich* permette la ricomposizione delle laceranti conflittualità a cui i delitti avevano dato origine e la riconciliazione tra opposte potenze soprannaturali, nonché tra uomini e dei (Di Benedetto, 2008: 162-163).

La presenza e il ruolo delle Erinni non era certo inquadrabile dagli spettatori greci all'interno di un quadro concettuale riconducibile al fantastico moderno: le divinità della furia e della vendetta appartenevano per loro a un'ottica religioso-antropologica che ne giustificava la presenza come una "normale" conseguenza della colpa, nonché, alla fine dei conti, come primo intervento di un elemento regolatore dello squilibrio causato dalla scelleratezza umana: non a caso, saranno le stesse Erinni, trasformatesi in benevole Eumenidi nella parte conclusiva della trilogia, a permettere la finale riconciliazione. Ciononostante, finché esse restano padrone della dimora degli Atridi, è chiarissima la maestria con cui Eschilo estrae da tale situazione una straordinaria tensione emotiva, carica di terrore e perturbamento. E altrettanto chiaro è come gli faccia gioco in questa prospettiva la staticità scenografica, la persistenza dell'incombente presenza dello spazio familiare.

Se al meraviglioso teatrale giova l'alternanza, la moltiplicazione, la visibile trasformazione dei luoghi scenici, e dunque un euforico policentrismo, al teatro d'orrore si confà, infatti, assai di più il precetto classico della (tendenziale) unità di luogo, la permanenza claustrofobica, la pressione ossessiva delle immediate adiacenze dello spazio visibile. Quel teatro otto-novecentesco che recupera con tale disposizione una sostanziale monospazialità, lavorando sull'intensificazione suggestiva degli elementi spaziali dati piuttosto che sulla loro variazione, potrà d'altronde coniugare al perturbante, insito in una certa visione dello spazio domestico che, come s'è appena visto, era stata propria anche degli antichi, una vera e propria dimensione fantastica:

essa si configurerà come propriamente tale dal momento in cui l'elemento soprannaturale che minaccia o abita la casa non potrà più essere giustificato in base a condivise credenze o tradizioni e non si lascerà perciò ricondurre nell'ambito di spiegazioni né razionali né religiose, come viene esemplificato dal fatto che tende a scomparire uno spazio pubblico alternativo a quello privato, dove l'orrore possa trovare in qualche modo una spiegazione e una ricomposizione comunitaria. Tale teatro enfatizza il valore degli oggetti-soglia (la porta, la finestra, il paravento), sulla scia di una tendenza particolarmente accentuatasi sulla scena ottocentesca, anche in ambiti estranei al fantastico, a rendere più ambiguo e inquietante il rapporto tra il luogo scenico e lo spazio con esso confinante, e più labili di quanto non dovrebbero le divisioni ottico-acustiche tra scena e fuori-scena: a spiragli, imperfette chiusure, insufficienti barriere recessi nascosti da tendaggi, la tragedia storico-politica di matrice romantica affida spesso la rivelazione di segreti di stato o di illecite passioni, e il conseguente sviluppo di trame oscure e congiure; mentre nel dramma borghese una sempre più accentuata tendenza all'origliamento e allo «spionaggio» casalingo permette l'emersione di quelle tare o disonestà familiari che sgretolano il decoro di facciata e che sono il corrispettivo aggiornato e secolarizzato delle antiche colpe mitiche.⁴ Facendo propria questa più raffinata attenzione agli elementi scenici di chiusura/apertura (e assieme di protezione/esposizione), il teatro fantastico-perturbante la potrà valorizzare al proprio interno come strumento privilegiato di conferimento allo spazio domestico di rinnovate e più suggestive aure di insicurezza o minacciosità.

2.

All'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento Maurice Maeterlinck scrive tre pièce —*L'Intruse* (*L'Intrusa*, 1890), *Les Aveugles* (*I ciechi*, 1890) e *Intérieur* (*Interno*, 1894)— accomunate dall'ambientazione in un unico luogo circoscritto, dove una piccola comunità smarrita o ignara sta per ricevere la visita della

4 «Quando si dice che Ibsen è il maggior poeta del salotto borghese, vogliamo anche dire che questo spazio si dilata, si articola in una molteplicità di tappeti, di tende, di *portiere* (per usare il termine tecnico, tende pesanti che nell'Ottocento stavano davanti alle porte, a protezione dal freddo e anche per motivi estetici) che attutiscono i rumori, che attenuano l'eccesso di luce e di trasparenza, per definire meglio il profilo di una *couche* calda, intima, discreta, riservata, offerta alla *privacy* dell'agiato borghese: ma tutto questo finisce anche, paradossalmente, per sollecitare travalicamenti, oltrepassamenti di spazi, origliamenti. Le porte sono fatte per garantire l'intimità, ma le stesse porte possono aprirsi a orecchie indiscrete. Ciò che va tenuto *celato* può sempre essere *spiato*. [...] è tutto il teatro borghese dell'Ottocento che è traboccante di spazi insidiati, di occhi che s'insinuano velatamente, di porte che hanno orecchie» (Alonge-Perrelli, 2012: 228-229). Su tale tema si veda anche, nel suo complesso, Alonge (1996).

Morte. A differenza di altre opere teatrali del grande simbolista belga —da *La Princesse Maleine* (*La principessa Maleine*) a *L'Oiseau Bleu* (*L'uccellino azzurro*)— recanti i segni, sia pur fortemente stilizzati e rovesciati in direzione tragica, della tradizione *féerique*, ivi compresa l'alternanza di ambientazioni emblematiche del genere (palazzi incantati, foreste, giardini), questi tre atti unici si collocano invece in una dimensione più astratta e atemporale, in cui lo spazio scenico non varia nel suo aspetto visibile, ma nello stesso tempo cambia fortemente di senso man mano che al suo interno o ai suoi confini si accumulano i segni inquietanti di appressamento dell'inumano. Nella foresta di un'isola deserta (luogo apparentemente aperto, ma in realtà, precisamente delimitato e chiuso a causa dei riferimenti fissi a cui i suoi occupanti devono attenersi) un gruppo di ciechi, nel dramma omonimo, si rende a poco a poco conto della morte della propria guida vedente e prende coscienza della propria inevitabile sorte; in *Interno* personaggi che guardano da fuori, attraverso le finestre, la serenità di una famiglia alla fine della giornata, sono esitanti latori di una notizia tragica, che quella serenità spezzerà per sempre. In queste opere, e forse in modo anche più chiaro nell'*Intrusa* a cui ci accingiamo a rivolgere una più approfondita attenzione, Maeterlinck realizza pienamente quell'idea di *tragique quotidien* che esporrà compiutamente nel 1896 in *Le Trésor des humbles*, secondo la quale, è «quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre» (Maeterlinck, 1997: 895). E poiché il luogo in cui quest'uomo comune, questo protagonista del tragico quotidiano, si sente (incautamente) più al sicuro dagli assalti dell'elemento tragico è comprensibilmente la sua casa, ecco Maeterlinck indicare i fondamentali riferimenti spaziali della nuova geografia della paura e del dolore: una poltrona, una lampada, delle porte, alcune finestre. «[...] un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de la maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière» (Maeterlinck, 1997: 897) è il nuovo protagonista di questa drammaturgia, adeguatamente posizionato presso un lume che presto incomincerà a tremare e davanti a porte e finestre il cui silenzio non tarderà a diventare più spaventoso di qualsiasi urlo. Ma già nel 1890 Maeterlinck aveva mostrato in una lettera ad Albert Mockel quanto questo suo progetto di una nuova tragicità consonasse con le più recenti e interessanti acquisizioni nell'ambito della letteratura fantastica: «J'aurais voulu montrer [...] ce qu'il y a d'effrayant dans la vie la plus simple [...] le moindre déplacement de l'axe habituel, le moindre

changement dans l'écliptique de nos pensées, nous permettent d'apercevoir tout à coup, nos formidables relations avec l'éternité» (van de Kerckhove, 2009: 218).

Tragico-quotidiano e fantastico-quotidiano coincidono, dunque, in un progetto drammaturgico di chiaro segno antispettacolare, dove il soprannaturale si dà per concatenazioni di suggestioni e trasalimenti e non per epifanie ottiche, restando cionondimeno, e anzi a maggior ragione, attentissimo alla dimensione spaziale. Il ritorno a una prevalenza della parola (e del silenzio) rispetto all'ambito oculare e l'idea che lo spazio del teatro simbolista sia in linea di massima uno spazio «mentale» poco interessato a una determinazione scenicamente concreta (che poi una certa vulgata allestitiva simbolista può anche avere assecondato), hanno spesso avuto come conseguenza un'insufficiente attenzione alla semplice quanto precisa e necessaria articolazione degli spazi maeterlinckiani: «All'opposto di quanto si ripete comunemente facendo di Maeterlinck un franto cantore di imprevedibili atmosfere, un lirico povero di fantasia architettonica, i suoi drammi rivelano invece una impaginazione ferrea delle scene che si lascia comprendere soltanto in virtù dell'impianto spaziale soggiacente alle parole» (Bartoli, 1992: 253). L'importanza che riveste in Maeterlinck il tema dello spazio in quanto di per sé rivelatore di una dimensione ulteriore rispetto alla realtà esperibile dai sensi umani, sarà poi testimoniato in sede teorica dal saggio del 1928 *La Vie de l'Espace*, dove lo scrittore dichiara il proprio proposito di interessare chi legge «à certains aspects insolites que prennent dans l'espace les objets et les êtres vivants» (Maeterlinck, 1928: 9). Riferendosi al mistero di quella «quarta dimensione» cui la fisica del primo Novecento cercava di assegnare uno statuto teorico, postulandone altresì l'esistenza reale al di là delle nostre limitate facoltà percettive e cognitive, Maeterlinck vi riconosceva un modo nuovo di nominare e di indagare con i mezzi della scienza quella dimensione oltreumana in cui l'uomo è calato da sempre; quel senso superiore delle cose che è immanente nella vita quotidiana, anche se la nostra mente razionale non è strutturata per riconoscerlo e comprenderlo, al di fuori di circostanze particolari in cui esso si dà a riconoscere in modo inquietante, conferendo agli oggetti della percezione comune un senso inaspettatamente altro rispetto al consueto. Due punti de *La Vie de l'Espace* in particolare rivestono un preciso interesse se letti in controllo rispetto all'*Intrusa*. Dopo aver riconosciuto che «pour concevoir nettement une quatrième dimension, il faudrait avoir d'autres sens, un autre cerveau, un autre corps que les nôtres» (Maeterlinck, 1928: 11), Maeterlinck nota come la percezione dello spazio di un cieco dalla nascita abbia pochi rapporti con

quella di un uomo normalmente vedente, suggerendo, sia pur implicitamente, che ci sia nella lettura dello spazio da parte di un cieco la possibilità di percepire qualche cosa che va oltre le possibilità della semplice ricognizione visiva: ora, la chiave di volta dell'*Intrusa* sta proprio nella capacità del personaggio cieco di interpretare i segnali che lo spazio circostante gli trasmette in modo diverso e più profondo rispetto agli altri, riconoscendovi, unico tra tutti, la presenza e l'inesorabile avanzata della Morte. Questa ipersensibilità del cieco, che lo affaccia al mistero della quarta dimensione, non lo salva; ne fa, anzi, tra le *dramatis personae* dell'*Intrusa*, quella più sopraffatta dallo sgomento. Anche perché la sua chiaroveggenza ne provoca l'emarginazione da parte del resto della famiglia, e lo relega dunque in una posizione di solitudine. Ma ne *La Vie de l'espace* (ed è qui l'altro punto del saggio collegabile al dramma del 1890, come una più speranzosa alternativa rispetto alla disperante chiusa della pièce) Maeterlinck prospetta la possibilità che l'uomo si evolva un giorno fino a comprendere qualcosa del mistero in cui si trova immerso e riconoscere il proprio spazio quotidiano come il tracciato esteriore di una spazialità trascendente; e che lo farà non pagandolo più con l'angosciato smarrimento dei ciechi né con il terrore di chi, fino all'improvvisa apparizione del trascendente, non aveva saputo scorgere nulla di ciò che nascostamente abita l'ordine quotidiano. Questa quarta dimensione « il n'est pas inutile de se préparer à la connaître, afin qu'elle n'entre pas tout à coup dans notre existence come une *intruse*⁵ dont nous n'avons jamais entendu parler» (Maeterlinck, 1928: 135).

L'*Intrusa* che dà il titolo al dramma è certamente la Morte; ma quest'ultima si può anche interpretare —alla luce della frase che si è appena citata— come la metafora, o meglio la sineddoche, di una regione di mistero insondabile, in cui l'uomo è immerso; e dalla cui epifania egli può in ogni momento essere sorpreso e travolto. Che sia la Morte o qualcosa di più ampio di cui la Morte è immagine e parte, è comunque qualcosa di spaventoso e definitivo; e quanto più al riparo l'uomo si mantiene dalla percezione di questa realtà che lo trascende, tanto più annichilente sarà il contatto con essa quando si manifesterà irrompendo negli spazi domestici, negli oggetti consueti, nella vita d'ogni giorno.

Lo spazio domestico dell'*Intrusa* è la sala di un vecchio castello, che non intende avere connotazioni fiabesche o gotiche, né tantomeno alludere a una precisa situazione sociale degli abitanti o a una determinata epoca storica (lo scrittore aveva inizialmente esitato tra l'ambientazione nel castello e quel-

5 Il corsivo è nostro.

la in una piccola casa di campagna); la scelta spaziale è piuttosto funzionale alle intenzioni drammaturgiche di Maeterlinck, perché è verosimile che un tale tipo di dimora possieda un giardino, una terrazza, delle cantine, spazi che, come vedremo tra breve, assumeranno un notevole valore nello sviluppo drammatico. La didascalia iniziale mette subito in campo gli elementi che connotano, con estrema essenzialità, l'interno che costituisce il solo spazio visibile della pièce:

Une salle assez sombre en un vieux château. Une porte à droite, une porte à gauche et une petite porte masquée, dans un angle. Au fond, des fenêtres à vitraux où domine le vert, et une porte vitrée s'ouvrant sur une terrasse. Une grande horloge flamande en un coin. Une lampe allumée. (Maeterlinck, 2009: 11).

Dai dialoghi apprenderemo inoltre che nella sala sono collocate un tavolo e delle sedie, che al di là della porta di sinistra si trova una madre la cui vita è stata messa a repentaglio dal parto, che oltre la porta a destra alloggia il neonato, che la porta mascherata apre su una scala che collega al piano inferiore, e che chi guarda dalle finestre può vedere un giardino. Al contrario di quanto avveniva nelle tragedie greche, l'azione si svolge all'interno, ma, analogamente al teatro antico, i confinanti spazi fuori scena assumono un valore drammaturgico essenziale. Grazie alla presenza e all'utilizzo drammatico di porte e finestre, la configurazione spaziale complessiva della pièce presenta uno spazio visibile «assediato» da spazi invisibili e inquietanti: il giardino esterno, il sotterraneo, la scala segreta, le stanze della madre e del bambino. L'apparente tranquillità dello spazio visibile è, infatti, ben presto contraddetta da elementi di inquietudine provenienti dalle superfici limitrofe. D'altra parte lo spazio complessivo della casa, ancor prima che la Morte abbia dato i segnali del proprio avvicinamento, è connotato come uno spazio corrotto dal male, già insicuro e venuto meno alle proprie funzioni rassicuranti e protettive. Anteriormente all'assedio posto dall'Intrusa con la I maiuscola allo spazio domestico, esso si rivela già vittima di un'intrusione, e dunque in qualche modo già violato e sottoposto al viraggio delle sue prerogative *heimlich* in direzione di una tonalità *unheimlich* che, rendendo fin dall'inizio la presenza della malattia equivalente alla presenza di un estraneo, rende la casa stessa estranea e inospitale a chi la abita: "Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille" (Maeterlinck, 2009: 12), nota lo Zio; ma se questo ospite sgradito s'annida nella stanza della malata, rendendola un luogo irradiatore di disagio e turbamento, ancor più pertur-

bante è l'altra stanza celata che le fa da *pendant*, quella del bambino, descritto dallo Zio in termini a dir poco sinistri, come un essere muto e immobile che sembra essere entrato solo parzialmente e imperfettamente nella vita, tanto da rassomigliare a un bambolotto di cera: "Il m'inquieterait plus que votre femme, ce petit. Voilà plusieurs semaines qu'il est né, et il a remué à peine; il n'a pas poussé un seul cri jusqu'ici; on dirait un enfant de cire" (Maeterlinck, 2009: 13). Il silenzio che regna in queste due stanze peserà su tutta l'azione drammatica fino al termine, quando esso sarà interrotto, quasi contemporaneamente, da una parte da un vagito terrorizzato e terrorizzante del bambino, dall'altra da un suono di passi precipitosi che indicano la reazione della Suora di Carità alla morte della madre.

Ciò avverrà quando la Morte avrà compiuto interamente il suo tragitto nella casa, dal giardino alla camera della madre; tragitto che Maeterlinck, grazie a un impiego magistrale della sua drammaturgia allusiva, refrattaria a banali concretizzazioni oculari del fantastico, riesce a rendere perfettamente «visibile» allo spettatore: il senso complessivo dello spazio drammatico dell'*Intrusa* sta precisamente nel disegno che in esso si incide di questo fatale percorso. I primi segnali dell'approssimarsi dell'*Intrusa* giungono dal giardino, avvertiti da tutti acusticamente o riportati, nel caso degli indizi visivi, dalla maggiore delle tre Figlie, affacciata alla finestra: un tremore che scuote le foglie, l'improvvisa cessazione del canto degli usignoli, la paura dei cigni e l'agitazione dei pesci nello stagno, l'inquietudine dei cani resa più preoccupante dal loro silenzio ("Il faut que ce soit un inconnu qui les effraie, car si c'était quelqu'un de la maison, ils ne se tairaient pas") (Maeterlinck, 2009: 17). Nonostante il chiaro di luna, non si vede nessuno nel viale del parco, né si odono dei passi; ma ciò che si percepisce suggerisce con chiarezza l'ingresso di qualcuno nel giardino, il suo passaggio accanto allo stagno e vicino alle cucce dei cani, il suo accostamento alle mura della casa, per "scompare" in una zona d'ombra, dalla quale si leverà d'improvviso, nel silenzio irreale, il suono di affilamento di una falce. Tutto è pronto, ormai, per riconoscere in quest'ospite inatteso non solo qualcuno di sconosciuto, ma anche di inumano: tant'è vero che i segnali successivi —il calo della temperatura, l'abbassamento della luce— non potrebbero più essere ricondotti a fattori umani. Questi stessi indizi sembrano d'altronde ormai testimoniare un'assoluta prossimità dell'*Intrusa* allo spazio domestico, e dunque l'inizio della fase finale del suo silenzioso assedio, il momento preliminare al superamento della soglia che divide l'esterno dall'interno. In un primo tempo la Morte sembra premere alla porta a vetri che dà sulla terrazza: il Nonno cieco ne avverte la presenza,

e le Figlie, nel tentativo di chiudere la porta-finestra, si trovano a fronteggiare un'invisibile resistenza. Tuttavia, si tratta probabilmente solo di un avvertimento della propria vicinanza, una quasi sarcastica segnalazione dell'impossibilità di opporre barriere alla Morte. Per entrare davvero, l'Intrusa sceglierà un'altra via, simbolicamente più consona: quella dei sotterranei. L'architettura del castello è evidentemente immaginata da Maeterlinck in modo che vi si possa accedere dall'esterno anche a un livello sotterraneo. È, infatti, da quel piano inferiore che la famiglia sente provenire il rumore di una persona che entra; si ipotizza che si tratti della sorella del Padre e dello Zio, di cui era attesa la visita, ma nessuno si fa vedere. Viene allora chiamata la Serva, che sale dai sotterranei per una scala segreta comunicante con la sala attraverso la piccola porta mascherata. I passi della Serva sui gradini sono talmente rumorosi da far pensare che sia accompagnata da un'altra persona. Alle domande del Padre, la Serva, che rimane invisibile dietro lo spiraglio della porticina semiaperta, dice di aver trovato la porta di sotto inspiegabilmente aperta e di averla chiusa. Il Padre sente spingere la porta della scala, come se la Serva volesse entrare, e per questo la rimprovera; ma la Serva protesta di essere distante tre passi dalla porta. È a questo punto che il Nonno acquisisce la certezza che da quella porticina qualcuno sia entrato; una presenza che poco dopo avvertirà come seduta alla tavola, in mezzo ai familiari, e che poi sentirà alzarsi, evidentemente diretta verso la camera della Madre, un istante prima che giunga la notizia della sua morte. L'irruzione dell'Intrusa nello spazio orizzontale dell'interno visibile, che ne «scardina» la situazione d'immobile attesa, si verifica dunque secondo una direttrice verticale, un passaggio da un livello inferiore (e infero) a quello normalmente abitato dagli umani. Non ci pare da escludere, a questo punto, il riecheggiamento da parte della pièce maeterlinckiana di due racconti di Poe, la cui opera era certamente familiare allo scrittore belga: se da un lato il tema dell'intrusione della Morte come ospite inatteso nello spazio illusoriamente protetto di un castello e dell'improcrastinabilità dell'incontro fatale con essa richiama palesemente *The Masque of the Red Death* (pur spostando l'ambientazione dagli eccessi grotteschi di un'affollata carnevalata a una trepida e intima serata familiare), dall'altro proprio l'emersione dell'elemento terrorizzante e mortifero dai sotterranei della casa, preannunciato dall'acuita e febbrile sensibilità percettiva di un personaggio (Roderick Usher nel caso di Poe, il Nonno cieco in Maeterlinck) apparenta il dramma a uno dei grandi modelli narrativi dell'orrore domestico, *The Fall of*

the House of Usher.⁶ Ma nell'*Intrusa* la componente perturbante dell'emersione da uno spazio sottostante è valorizzata in modo originale dal ruolo che vi assume un personaggio apparentemente poco rilevante: quello della Serva. Collegati ai luoghi «bassi» (simbolicamente, ma spesso anche architettonicamente) della casa dalle attività che li legano alla sfera corporeo-materiale (la cucina, le pulizie) nonché spesso portatori di una sessualità molto più esplicita di quella dei loro padroni, i rappresentanti della servitù, laddove perdano il loro frequente ruolo comico od oleografico, giungono talvolta ad assumerne uno inquietante e demonico, che ne fa personaggi legati a una dimensione oscura e ttonia, di cui possono rivelarsi delle incarnazioni o almeno dei tramite. Al di là della netta differenza di ruolo, c'è comunque qualcosa che curiosamente assimila la Serva de *L'intrusa* alla vampiresca Cuoca della *Sonata di fantasmi* di Strindberg su cui tra breve ci soffermeremo. Abitatrici di spazi che restano celati, in quanto zone domestiche non esponibili a uno sguardo pubblico, esse ne portano con sé in qualche misura gli elementi perturbanti o contaminanti nel momento in cui passano o si affacciano allo spazio scenico visibile; e sono entrambe caratterizzate da una grossezza abnorme, che le rende sgradite ai familiari: segno, in Strindberg, di una voracità praticata dalla cuoca a scapito dei padroni, che va via via affamando, mentre in Maeterlinck è il risultato probabile dell'idropisia. Nell'*Intrusa* è dunque la Serva per prima a immettere nella casa quell'elemento di infermità che, come s'è visto, apre una breccia non più riparabile all'invasione dello spazio domestico da parte di forze dissoltrici; tutta la scena della sua salita per la scala interna e del colloquio con i familiari è d'altronde costruita in modo da suggerire una sua precisa funzione, consapevole o meno, di accoglitrice e scorta del personaggio invisibile all'interno della casa: di Serva, insomma, non tanto della famiglia quanto della Morte.

Ciò che si svolge nello spazio non visto di questa scala è il momento decisivo del dramma, l'unico (a parte la morte finale della Madre) in cui qualcosa avviene: e questo avvenimento è appunto il passaggio della Morte dal

6 Esiste d'altronde un legame esterno ma tutto sommato rivelatore tra il teatro di Maeterlinck e *La caduta della casa Usher*: Claude Debussy è al contempo autore di una mirabile trasposizione musicale del *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck e di un'incompiuta *Chute de la maison Usher*. Ora, è interessante il fatto che proprio il testo maeterlinckiano di *Pelléas et Mélisande* sviluppi, con più espliciti accenti rispetto a *L'intrusa*, il tema degli inquietanti sotterranei sottostanti al castello, e che Debussy colga in questo elemento di perturbante verticalità spaziale un decisivo punto di raccordo tra il fantastico di Poe e quello di Maeterlinck: «[...] la digressione di Roderick Usher sui sotterranei corrosi da salsedini centenarie, la terrificante pittura che lo stesso Usher fa di una misteriosa e interminabile cantina, la mortifera catacomba del *Barile di Amontillado* non erano d'altra parte certamente estranei all'ispirazione di Maeterlinck nel momento di redigere il *Pelléas*» (Fava, 1996: 226).

fuori-scena allo spazio scenico. Maeterlinck gestisce con notevole sapienza drammaturgica le tappe di questo breve episodio tutto affidato a uno spazio invisibile. Rendere percepibile il soprannaturale senza offrire nulla alla vista,⁷ caricare uno spazio «normale» di segni che ne fanno una soglia tra il quotidiano e il trascendente, l'umano e l'oltreumano; in questo sta la magia del teatro di Maeterlinck, che permette allo spettatore di contemplare un solo spazio drammatico in due modi diversi, a seconda che aderisca all'atteggiamento adottato dalla gran parte dei familiari, determinato da un buon senso che cerca di ridurre a coincidenza o frutto di incontrollata emotività ogni segnale che ecceda le possibilità di interpretazione razionale; o a quello del vecchio cieco, portato ad articolare questi segnali in funzione di una spiegazione assai meno tranquillizzante e non piegabile alle esigenze della ragione. Nessuna eclatante metamorfosi di segno «meraviglioso» si compie in questo spazio, che permane visivamente invariato fino al termine della pièce; ma una trasformazione profonda e radicale certamente lo riguarda, man mano che i timori visionari del Nonno prevalgono sulle autorassicurazioni degli altri, e il protettivo interno domestico diventa terreno di conquista della Morte. La casa cessa di essere una casa, come ben avverte da un certo punto il Nonno, che esprime il desiderio di poter essere a casa propria, e, ai parenti che gli rispondono che egli appunto vi si trova, esplicita il senso di estraneità, di insicurezza, infine di orrore che quel luogo ora gli ispira; la casa cessa di essere casa perché ha cessato di essere un riferimento di stabilità e di sicurezza per divenire infine, secondo una riflessione dello stesso Maeterlinck sul finale dell'*Intrusa* «un misérable radeau au milieu de l'infini, de l'épouvantable et de l'incompréhensible» (van de Kerckhove, 2009: 217).

3.

Pochi drammaturghi moderni hanno assegnato allo spazio un ruolo altrettanto importante e originale di quanto non abbia fatto Strindberg, il cui teatro «è intensamente, nitidamente, anche allucinatoriamente visivo; ed è spaziale e architettonico» (Koch, 1987: 129). Già nella fase naturalista del suo teatro la presentazione di ambienti convenzionali sembra in qualche modo deformarsi sotto la pressione di un'inquietudine dello sguardo non paga di

7 Gli effetti luministici e gli artifici ottici che Maeterlinck suggerisce in una «Note pour la mise en scène de *L'Intruse*» (van de Kerckhove, 2009: 274) non intendono affatto introdurre un'immagine «fixe et déterminée de la mort», proponendone un'illusionistica apparizione ascrivibile a un soprannaturale *meraviglioso*, ma mirano al contrario a suscitare «quelque entrevision interrompue, vague, suspecte et même multiforme» che induca il pubblico a un più genuinamente *fantastico* atteggiamento di esitazione interpretativa («de manière à ce que le spectateur ne sache pas au juste à quoi s'en tenir»).

porre lo spettatore di fronte a uno spazio obbediente alle convenzioni scenografiche realistiche e dato illusoriamente come «intero», come ben ritagliata e autonoma *tranche* di uno spazio mimeticamente ricalcato sul mondo reale: per *Fröken Julie* (*La signorina Julie*, 1888), sostenendo di aver «preso a prestito dalla pittura impressionista l'asimmetria e la frammentarietà» (Strindberg, 1999: 103), il drammaturgo immagina elementi spaziali in diagonale e arredi che il posizionamento su una linea non perpendicolare allo sguardo dello spettatore rendono non completamente visibili, costringendo il pubblico a prolungare lo spazio nella propria immaginazione.⁸ Contravvenendo alla consuetudine della piena frontalità e quindi della distanziata oggettività della visione di chi assiste allo spettacolo, la disposizione spaziale immaginata da Strindberg introduce un elemento di soggettività che in qualche misura “chiama” lo spettatore all'interno dello spazio scenico: qualsiasi cosa accada in quello spazio, lo spettatore non potrà più pienamente compiacersi, rispetto a esso, della tranquillizzante posizione di osservatore esterno; né si sentirà protetto dalla permanenza di un unico punto di vista.

Tale concezione spaziale sarà tuttavia superata, e perfino travolta, allorché, con i due grandi drammi visionari *Till Damaskus* (*Sulla via di Damasco*, 1898) e *Drömspelet* (*Il sogno*, 1901) Strindberg dispiegherà invece le risorse visive di un acceso metamorfismo, non certo inquadrabile in un'ottica tradizionalmente «meravigliosa», ma inteso invece a riprodurre i meccanismi, gli imprevedibili passaggi, le improvvisi sostituzioni o sovrapposizioni dell'attività onirica, e gli inquietanti scarti, le ambiguità, gli oscuri percorsi dell'inconscio; sicché la particolare qualità drammaturgica di questi testi sarà affidata a «una serie di cambiamenti a vista, rapidi e senza interruzione (diciassette per *Sulla via di Damasco*, quattordici per il *Sogno*), a un ritmo teso, alla conservazione da un capo all'altro di un doppio registro ottico: sonnambolico, trasognato e allo stesso tempo maniacalmente minuto e concreto». (Koch, 1987: 130-131). Freddie Rokem interpreta il passaggio dalla visione spaziale della *Signorina Julie* a quella dei drammi onirici come l'evoluzione da uno sguardo «fotografico» a uno «cinematografico»: se nella prima pièce lo spazio si presenta, più che come realistica restituzione di un interno domestico, come la riproduzione immaginaria di una fotografia scattata in quell'interno, che ne esclude delle parti e ne soggettivizza la visione, nel *Sogno* sembra piuttosto che l'occhio dello spettatore si identifichi con «a camera that zooms in and out on the events

8 Si veda la didascalia iniziale della *Signorina Julie*, dove «la parete di fondo si delinea obliquamente da sinistra verso la scena», la grande porta ad arco «si scorge per tre quarti», della stufa di maiolica si scorge “l'angolo [...] e parte della cappa” e del tavolo appare “l'estremità” (Strindberg, 1999: 107).

and creates a montage of images perceived through a dream filter» (Rokem, 1986: 59).

Sarà però successivamente, nella serie dei drammi da camera composti tra il 1907 e il 1908, che la concezione dello spazio di Strindberg toccherà i vertici di originalità e di efficacia drammatica. È come se Strindberg vi fondesse le ambiguità prospettiche, gli scorci e le incompletezze della *Signorina Julie* con una dimensione di più onirica visionarietà, ancorata però ossessivamente a uno spazio determinato piuttosto che lasciata libera di trascorrere attraverso una molteplicità di ambienti diversi. In effetti, nel teatro da camera lo spazio non è solo l'oggetto di una ricerca immaginativa volta a creare e rendere visibili i coefficienti ambientali e le relazioni prossemiche più adeguati a una così innovativa drammaturgia, ma è il tema stesso, il vero protagonista di queste pièce. «I drammi da camera [...] hanno in comune [...] un motivo visivo dominante, molto carico intellettualmente ed emotivamente. Per tutti e cinque i drammi da camera, questo motivo è un'immagine di casa, imposta saldamente fin dalla prima scena» (Koch, 1987: 135). Ma ognuna di queste case è un luogo di orrore o abiezione, la concrezione spaziale di rapporti imputriditi, di identità false, di ineliminabili rancori, di colpe inconfessabili; in un'atmosfera sospesa, più da incubo che da sogno, dove vivi e morti, così come il passato e il presente, si confondono, il drammaturgo ci introduce progressivamente sempre più all'interno e sempre più al fondo di queste dimore intimamente divorate da un male inestirpabile. «Si capisce che queste sono tutte case Usher, che non dureranno a lungo in piedi, e si disferanno fra breve con sollievo generale. [...] Ma intanto si reggono tormentosamente, cariche di conflitti e rancori, incapaci di disfarsi del passato, dei morti, delle offese come lo è la memoria di un vecchio inasprito». (Koch, 1987: 136).

Quella di *Spöksonaten* (*Sonata di fantasmi*) è la più emblematica di queste case. Se facciamo nostra l'idea di Rokem che lo Strindberg più visionario avanzi nello spazio con una sorta di immaginaria cinepresa, possiamo osservare che la dimora è presentata visivamente in modo che dal primo al terzo atto lo sguardo «zoomi» verso il suo centro, le sue stanze più segrete. Mentre nel primo atto i locali della casa, in particolare il salone tondo, sono parzialmente visibili dall'esterno attraverso finestre e porte, nel secondo l'azione è collocata proprio in quel salone, che mostra sul suo sfondo l'interno della «stanza dei giacinti»; è in questa camera che lo spettatore sarà introdotto nell'atto conclusivo, con un rovesciamento del punto di vista, una rotazione di centottanta gradi dell'occhio-cinepresa, che permetterà di scorgere attraverso una porta il salone tondo.

Nel primo atto la facciata della casa, di cui si vede solo l'angolo, secondo il principio dell'incompletezza e asimmetria di visione applicato nella *Signorina Julie*, è contemplata dall'esterno dal vecchio Hummel, personaggio che sembrerebbe essere dotato di poteri quasi sovrumani, tali da conferire una coloritura demoniaca alla sua ambiguità e al suo cinismo. Tali poteri sembrano tra l'altro riguardare in particolare proprio la capacità di penetrare senza ostacoli in qualsiasi casa: «Io posso aprire le porte e i cuori» (Strindberg, 1980: 116) dice di sé; il suo domestico Johansson, per parte sua, così lo descrive: «[...] esamina gli edifici, li demolisce, apre strade, costruisce piazze; ma entra anche nelle case, penetra per le finestre, sconvolge la vita della gente, ammazza i nemici e non perdona a nessuno» (Strindberg, 1980: 119); «È pure mago! – passa per le porte chiuse...» (Strindberg, 1980: 126). Eppure, proprio di questa casa, ai cui abitanti è in diversi modi strettamente legato, sembra essergli interdetto l'accesso, tanto che al suo cospetto egli rivela la propria impotenza di infermo (è su una sedia a rotelle), incapace di salire le scale e persino di suonare un campanello. Come per una sorta di prescrizione fiabesca, egli attende un predestinato che potrà aprirgli le porte di quella casa, e che dovrà essere nato di domenica; e lo riconoscerà subito nello Studente, che, oltre a soddisfare il requisito relativo al giorno di nascita, mostra di possedere anch'egli, ma con il contrassegno di un'ingenua positività, poteri particolari, che gli permettono tra l'altro di scorgere la persistente presenza dei morti in mezzo ai vivi o di presentire le disgrazie. Quest'ultima dote ha fatto sì che, la sera prima del suo incontro con Hummel, egli si avvicinasse a una casa un istante prima del suo improvviso crollo, e poi vi prestasse opera di soccorso: episodio che pare un'anticipazione di quanto seguirà, quando lo Studente capirà di non avere risorse per impedire il lento, inesorabile crollo della casa nella quale nel frattempo lui e Hummel si saranno introdotti.

Degli abitanti di questa casa, Hummel, osservandola assieme allo Studente, svela una parte dei rapporti, complicati e tutt'altro che edificanti, che li legano tra di loro; ma nello Studente prevale l'ammirazione per quella dimora, il pensiero del lusso e della bellezza che immagina regnare al suo interno, il desiderio di abitarvi, magari come sposo della bellissima Fanciulla che ha visto entrare nella casa e poi apparire alla finestra. La Fanciulla, pur essendo ufficialmente figlia del Colonnello che abita nella casa, ha in realtà Hummel come vero padre: il quale, in una sorta di disperato tentativo di purificazione della casa dall'«aria fetida di delitti, frodi e falsità di ogni genere» che l'appestava, grazie al matrimonio tra la Fanciulla e lo Studente si propone di «estirpare le erbacce, svelare i crimini, chiudere i bilanci, in modo che questi

giovani possano ricominciare tutto da capo, in questa casa che gli ho regalato!» (Strindberg, 1980: 135).

La casa, tuttavia, non è redimibile: il secondo memorabile atto —in cui gli elementi fantastici già apparsi nel primo virano verso esasperate tonalità grottesche e anticipazioni del teatro dell'assurdo— introducendoci all'interno della dimora e ponendoci a diretto contatto con i suoi abitatori, ne svela il troppo avanzato stato di deperimento morale e la dissipazione di ogni residua energia: i convitati sorseggiano il tè in silenzio con spettrale apatia; le identità si disgregano, facendo crollare le maschere sociali; i ruoli di servi e padroni s'invertono. Tutto questo avviene in uno spazio in cui, nell'apparente conservazione degli ingredienti tradizionali del salotto borghese (la stufa in maiolica, i mobili di mogano, l'orologio a pendolo) si inseriscono elementi stranianti e disturbanti. La statua bianca di marmo che rappresenta la bellissima padrona di casa in giovane età, teatralizzata dalle palme che la fiancheggiano, e già osservata dalla finestra nel primo atto, campeggia come un simulacro inquietante, una sorta di altare a una bellezza cancellata, come può ora mostrare il contrasto con l'attuale aspetto decrepito della donna, non a caso chiamata Mummia. Una piccola porta celata dalla tappezzeria si apre su uno sgabuzzino-prigione, dove la Mummia vive autosegregata fingendosi o credendosi un pappagallo; in tale ripostiglio s'impiccherà Hummel subito dopo la condanna a morte comminatagli dalla Mummia stessa. Strindberg introduce, inoltre, un oggetto-soglia di carattere cerimoniale che rappresenta l'unica vera via di uscita dall'inferno domestico della casa: un paravento giapponese chiamato «il paravento della morte», dietro il quale si nasconde chi nella casa sta per morire; come se fosse necessario, per morire davvero, nello spazio di questa casa morta che continua a esistere, quest'abitazione di cadaveri che non si estinguono, ricavare un ulteriore spazio, più intimo e riservato, il solo oltre il quale si possano sciogliere i legami malsani che tengono unita la casa. C'è ancora, però, in questo secondo atto, come già si è accennato, un'altra soglia il cui attraversamento potrebbe ancora promettere, a questo punto del dramma, una soluzione diversa dall'annichilimento: la porta della stanza dei giacinti dove i due giovani si sono tenuti al riparo dal repellente *redde rationem* dei fantasmi viventi. Da essa, a chiusura del secondo atto, escono le note di una canzone che inneggia alla bellezza e al coraggio dell'innocenza; in questo momento la stanza della Fanciulla può ancora apparire come un luogo di salvezza, non contaminato dal male della casa, un protettivo *sancta sanctorum* dal quale potrebbe provenire l'energia necessaria a una palingenesi.

Così non sarà, come dimostrerà il terzo atto, interamente costruito come un duetto tra la Fanciulla e lo Studente nella stanza dei giacinti, la cui attinenza con il sacro e la cui distanza simbolica rispetto al resto della casa sono confermate dagli ornamenti orientali e dalla presenza di una grande statua di Buddha. Qui l'efficacia drammaturgica dell'organizzazione dello spazio scenico da parte di Strindberg raggiunge uno dei suoi punti di maggiore evidenza: perché questo ambiente, ancora una volta, non è chiuso in sé stesso, ma comunica attraverso una porta, come si è già detto, con il salone tondo, dove il Colonnello e la Mummia campeggiano nella loro spettrale inerzia; e, soprattutto, con un nuovo spazio, che si intravede da un altrouscio aperto, quello della sala da pranzo, e in particolare, della cucina, che è il luogo da cui la maledizione che avvince la casa principalmente si sprigiona. In tal modo il progressivo addentrarsi di Strindberg nell'interno domestico visualizza via via nuovi spazi, svelando solo alla fine quel luogo infero, simbolicamente «basso», anche se qui non concretamente abbassato di livello rispetto alle altre stanze, che è appunto la cucina. È questo il dominio di quell'enorme Cuoca, alla quale già abbiamo fatto cenno, che succhia come un vampiro le energie vitali della casa, servendo ai padroni soltanto cibi dissugati e impoveriti e riservando a sé sola le sostanze nutrienti; di cacciarla non c'è verso, perché nessuno ne possiede la forza sufficiente. Lo Studente capisce infine che la casa è come stregata, e vive avvinta da una maledizione dalla quale non c'è possibilità di liberarsi; accetta perciò la decisione della Fanciulla di lasciarsi morire, dopo essersi fatta portare il paravento. Non c'era dunque davvero altra via d'uscita se non l'oltrepassamento dell'ultima soglia, l'ingresso nella dimensione del nulla; l'unico spazio alternativo alla prigione domestica è il non-spazio dell'inesistenza: solo ora, in chiusura di dramma, la casa esce finalmente di scena, per lasciar luogo all'immagine dell'*Isola dei morti* di Boecklin.

BIBLIOGRAFIA

- ALONGE, Roberto, e Franco PERRELLI (2012): *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET, Novara, 2012.
- ALONGE, Roberto (1996): *Scene perturbanti e rimosse. Interno ed esterno sulla scena teatrale*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
- BARTOLI, Francesco (1992): «Il giardino come spazio dell'anima: Maeterlinck e D'Annunzio», in Silvana Sinisi (ed.), *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, Costa & Nolan, Genova, pp. 251-271.

- DI BENEDETTO, Vincenzo (2008): «Eschilo e lo sviluppo delle forme tragiche», in Eschilo, *Orestea*, Rizzoli, Milano, pp. 5-190.
- ESCHILO (2008): *Orestea* (introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di Enrico Medda, Luigi Battezzato, Maria Pia Pattoni), Rizzoli, Milano.
- FAVA, Elisabetta (1996): «La Chute de la maison Usher», in Piero Gelli (ed.), *Dizionario dell'opera*, Baldini & Castoldi, Milano, pp. 225-227.
- KOCH, Ludovica (1987): «Architetture sognate e mobili medianici nei "drammi da camera" di Strindberg», in *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*, Costa & Nolan, Genova, pp. 128-139.
- MAETERLINCK, Maurice (2009): *L'Intruse*, in Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort. L'intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*, Luc Pire, Bruxelles, pp. 9-35.
- ____ (1928): *La Vie de l'Espace*, Bibliothèque-Charpentier, Paris.
- ____ (1997): *Le Trésor des humbles*, in *La Belgique fin de siècle. Romans –Nouvelles– Théâtre*, Éditions Complexe, Bruxelles, pp. 843-933.
- PASQUALICCHIO, Nicola (2012): «Prolegómenos a una investigación sobre teatro fantástico», in *Pygmalion*, num. 4, pp. 13-36.
- ROKEM, Freddie (1986): *Theatrical Space in Ibsen, Chekhov and Strindberg. Public Forms of Privacy*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan.
- STRINDBERG, August (1999): *La signorina Julie*, in August Strindberg, *La signorina Julie. Il padre. Il pellicano* (trad. Franco Moccia), Mondadori, Milano, pp. 89-148.
- ____ (1980): *Sonata di fantasmi*, in August Strindberg, *Teatro da camera* (trad. Bruno Argenziano e Luciano Codignola), Adelphi, Milano, pp. 103-150.
- VAN DE KERCKCHOVE, Fabrice (2009): *Une «petite trilogie de la mort»?», in Maurice Maeterlinck, *Petite trilogie de la mort. L'intruse, Les Aveugles, Les Sept Princesses*, Luc Pire, Bruxelles, pp. 213-276.*