

L' uccellino azzurro*

Carla De Gennaro. Roma

*Con la forza di questo Amore e la voce di questo Appello
Non cesseremo di esplorare E alla fine dell'esplorazione
Saremo al punto di partenza Sapremo il luogo per la
prima volta.*

T.S. Eliot

La scena si apre nella casa di un taglialegna, padre di Tytyl e Mytyl: è notte, e i bambini sono profondamente addormentati. Ad un tratto una luce si diffonde nella stanza buia ed essi sembrano svegliarsi; dalla finestra osservano lo svolgersi di una festa in un ricco palazzo dirimpetto, e immaginano di parteciparvi. A questo punto entra in casa una vecchietta che chiede loro di andare in cerca dell'Uccellino Azzurro, «gran segreto delle cose e della felicità », per guarire la sua bambina sofferente per una malattia indefinita: non può camminare, ma soprattutto « vorrebbe essere felice... ».

Essa assomiglia alla vecchia Berlingot, vicina di casa dei bambini, ma dice di essere la fata Beriluna, giovane e bellissima;

Tytyl non può vederla nel suo vero aspetto perché gli uomini « dopo la morte delle fate, non veggono più affatto, e non lo sospettano... ».

Bisogna « riaccendere gli occhi spenti » per poter vedere ciò che si nasconde « con la stessa audacia » con cui si vede ciò che si mostra in superficie; per questo la fata dà a Tytyl il « gran diamante che fa vedere » e che permette anche di proiettarsi nel passato e nel futuro. Appena egli ha girato il diamante magico la vecchietta si trasforma in una bellissima principessa, e tutta la casa si riempie di nuova vita: compaiono le anime delle Ore, del Pane, del Fuoco, dell'Acqua, dello Zuc-

chero, del Latte, del Cane e della Gattina; compare infine una figura femminile di meravigliosa bellezza. la Luce. Tutti vengono condotti dalla fata nella sua dimora, dove si preparano alla partenza e scelgono l'abito che indosseranno durante il viaggio. La Gattina approfitta dell'occasione per mettere in guardia i compagni sui pericoli dell'avventura, esprimendo chiaramente la sua intenzione di impedire in tutti i modi ai bambini di trovare l'Uccellino Azzurro, tramite il quale l'Uomo diverrebbe partecipe dei misteri della Vita e della Natura, secondo quanto le è stato rivelato dalla Notte, sua vecchia amica. Del resto anche la Fata li aveva avvertiti che tutti quelli che avessero accompagnato i bambini sarebbero morti alla fine del viaggio... Alle trame della Gattina il Cane risponde affermando invece la sua assoluta fedeltà alla causa dell'Uomo; finalmente la comitiva si mette in viaggio: sua guida è la Luce. Prima tappa è il Paese del Ricordo, dove si trovano le persone defunte, che rimangono come addormentate finché un pensiero dei Vivi non le ridesta e non le riporta alla vita; Tytyl e Mytyl vi si recano da soli per incontrare i loro nonni e i fratellini morti ancor piccoli.

Nella casa dei nonni trovano anche il loro vecchio merlo che, rianimato da un pensiero, si risveglia e si mette a cantare allegramente: improvvisamente Tytyl scopre che è perfettamente azzurro e, credendo di aver già trovato ciò per cui era partito, lo porta con sé, per scoprire però subito dopo che esso non è più azzurro, è inspiegabilmente diventato nero.

Il terzo atto si apre nel palazzo della Notte, dimora austera fatta di « marmo nero, d'oro e d'ebano »: la Notte è una vecchia donna coperta di lunghe vesti nere, e con lei sono i suoi due figli, il Sonno e la Morte; la Gattina le si rivolge chiamandola affettuosamente « mamma », mentre Tytyl, sfidando le intimidazioni e la paura propria e dei suoi stessi compagni, apre una dopo l'altra tutte le porte del palazzo, incontrando così i Fantasmi, le Malattie, le Guerre, le Tenebre, le Paure, i Terrori, i Misteri senza nome, tutti i mali e gli orrori che « affliggono la vita dal principio del mondo », e che furono rinchiusi lì con l'aiuto del Destino. Man mano che egli avanza nelle sue scoperte, le visioni si fanno più terrificanti e le prove più dure da superare, finché giunge al punto culminante del cammino, dove un gigantesco mostro senza occhi, il Silenzio guardiano dei misteri, sta per ghermirlo.

A questo punto però il pathos comincia a dissolversi: Tytyl, sebbene sconvolto, decide con fermezza e coraggio di proseguire nella conoscenza degli oscuri segreti della Notte: infatti nella sala seguente non c'è nulla di temibile, soltanto Stelle, Profumi, Chiarori, Rugiada, Canto di usignuoli, tutte leggere e soavi creature che affascinano i fanciulli con la loro piacevolezza. Finalmente Tytyl apre anche l'ultima porta, scoprendo un meraviglioso giardino dove, fra gli azzurri uccelli della Luna che vivono nei sogni e muoiono al sorgere del sole, si trova anche il vero Uccellino Azzurro, l'unico che possa sopravvivere

alla luce del giorno. Tylyl e Mytyl, felici, si riempiono le mani di uccellini azzurri e fuggono via con essi, ma anche questa volta la loro conquista è troppo fragile: non appena fuori dal palazzo della Notte gli uccellini cadono morti, ed essi si ritrovano in mano soltanto dei corpicini inerti.

Il vero Uccellino Azzurro — dicono fra di loro la Notte e la Gattinà — è rimasto nel giardino, sopra un raggio di luna, troppo in alto perché l'Uomo potesse catturarlo.

La scena seguente si svolge in una foresta: le anime degli alberi e delle piante, liberate grazie al diamante magico, si riuniscono in assemblea insieme agli animali del bosco e, incitate subdolamente dalla Gattinà, sottopongono Tylyl a un processo sommario, la cui conclusione sarebbe certamente per lui la morte se il Cane, liberatesi dei legacci in cui è stato stretto, non intervenisse a salvarlo. Il successivo intervento della Luce fa sì che le anime della Natura, in rivolta contro l'Uomo, ritornino nei loro corpi e non possano più esprimere visibilmente i propri sentimenti. « La foresta ridiventa innocente ».

La tappa successiva del viaggio è un cimitero, nelle cui tombe pare si nasconda l'Uccellino Azzurro. Tylyl e Mytyl dovranno recarvisi da soli, aspettare la mezzanotte, ora in cui i morti escono dai sepolcri, e scoprire chi di loro nasconde l'Uccellino Azzurro; Tylyl mostra un po' di paura per dover affrontare questa prova da solo, ma è rassicurato dalla Luce. Rimasti soli, aspettano l'ora: Mytyl è molto spaventata e supplica il fratello di non girare il diamante; Tylyl non l'ascolta, cerca di rincuorarla, e a mezzanotte, girato il diamante, il cimitero si trasforma in uno splendido giardino ricolmo di fiori bianchi, ravvivato dal canto degli uccelli e dal ronzio delle api che salutano l'alba. Non vi è più traccia di morte, da essa è nato un giardino « nuziale ».

Il sipario si chiude, e si riapre per mostrarci i bambini, i loro compagni e la Luce che si apprestano ad affrontare una nuova tappa del viaggio: andranno ora a visitare un altro giardino incantato, dove si trovano le Gioie e le Felicità umane custodite dal Destino.

La loro dimora confina con quella delle Disgrazie, dove si sono rifugiate anche alcune delle Felicità più brutte; le due dimore sono instabilmente separate da una specie di vapore leggero, continuamente sollevato dal vento che « soffia dalle altezze della Giustizia o dal fondo dell'Eternità ». La Luce avverte che le Felicità sono quasi tutte molto buone, ma che qualcuna di esse è più perfida e pericolosa delle stesse Disgrazie; inoltre quasi nessuna di loro regge alla sua vista, e per questo essa si copre tutta con un lungo e fitto velo.

L'ambiente della scena successiva, i Giardini delle Felicità, è ridondante e volgare: le Grandi Felicità, grosse figure che si rimpinzano e crapulano continuamente ad una tavola traboccante di ogni ben di Dio, sono le prime a mostrarsi alla vista dei bambini, e sono anche quelle che « si possono vedere a occhio ».

nudo». Esse invitano Tytyl alla loro festa, e il fanciullo deve compiere un notevole sforzo su se stesso per seguire i consigli della Luce — « bisogna saper sacrificare qualche cosa al dovere che si compie » —, e per non accettare l'invito. Le grosse figure si presentano una dopo l'altra a Tytyl; esse sono le Felicità di essere ricchi, di essere proprietari, della vanità soddisfatta, di bere senza sete e di mangiare senza appetito, di non saper niente, di non capir niente e di non far niente, di dormire più del necessario, la Risata Grassa, e infine una Felicità impresentabile ai bambini.

I fanciulli e la Luce stanno per essere sopraffatti dai loro invadenti inviti, quando Tytyl gira il diamante e la scena improvvisamente si trasforma: cadono i rozzi e volgari ornamenti. la tavola scompare, le Grandi Felicità si sgonfiano « come vesciche bucate » alla vista dei raggi di una luce pura e leggera che illumina tutto il giardino, e corrono a rifugiarsi, confuse e paurose, nella caverna delle Disgrazie.

In un giardino pieno di piante, fiori e zampilli d'acqua si fanno ora avanti le Felicità « che sopportano la luce del Diamante », figure angeliche e luminose. La Luce spiega a Tytyl che il luogo è sempre lo stesso, ma che i suoi occhi « hanno cambiato sfera » e possono ora vedere le molte Felicità che sono nel mondo ma che si scoprono soltanto quando si giunge alla « verità delle cose ».

Si avanza un gruppo di Piccole Felicità, quelle dei bambini, poi un altro ancora, che Tytyl non riconosce, e che si rivela essere quello delle Felicità della sua casa, che vivono quotidianamente con lui, e che lo rimproverano affettuosamente della sua cecità:

le Felicità di star bene, d'amare i genitori, dell'aria pura, del cielo azzurro, della foresta, delle ore di sole, della primavera. del tramonto, delle stelle, della pioggia, del fuoco d'inverno, e infine la Felicità dei pensieri innocenti, sorella delle Grandi Gioie limpide. Le Felicità quotidiane sono innumerevoli, e tutte danno appuntamento a Tytyl per quando sarà tornato a casa, e potrà finalmente accorgersi della loro presenza. Un allegro scoppio di risa delle Felicità della Casa in risposta alla richiesta dell'Uccellino Azzurro fa presagire quale sarà l'epilogo della storia.

Comincia ora la sfilata delle Grandi Gioie: la Gioia d'essere giusti, d'essere buoni, del lavoro compiuto, di comprendere, di pensare, di vedere le cose belle, e, più lontana, in una nuvola d'oro, la Grande Gioia d'amare. In fondo, velate, stanno le Gioie che gli 'uomini ancora non conoscono. Si fa avanti per ultima una figura femminile alla quale le altre Gioie portano una particolare venerazione: è la Gioia dell'Amor Materno, che si rivela a Tytyl come l'essenza più profonda e trasfigurata della sua stessa madre. Nell'ultima parte della scena essa spiega al figlio il senso ultimo del suo viaggio: alla richiesta del bambino di rimanere in cielo con la sua madre ideale, risponde che il cielo

e la terra sono in realtà la stessa cosa, e che egli è giunto fin lì soltanto per imparare a « guardare ».

Finalmente Tyityl giunge nell'ultima tappa del viaggio, il Regno dell'Avvenire, grandioso palazzo azzurro dove i bambini nascituri aspettano il momento di venire al mondo; con lui sono soltanto Mytyl e la Luce: gli altri compagni non possono più seguirli, e sono stati rinchiusi dalla Luce nei sotterranei di una chiesa. Il palazzo è tutto fatto di pietre preziose azzurre; i bambini, anch'essi vestiti di azzurro, sono quasi tutti intenti a preparare ciò che porteranno con sé sulla terra; quando sarà arrivata l'ora, il Tempo aprirà loro le porte verso la via del Presente e le banchine dell'Aurora, ed essi saliranno sopra un battello che li condurrà alla Terra, dove saranno accolti dal canto gioioso delle madri. Fra di loro girano delle grandi e misteriose figure azzurre, i « guardiani », esseri che forse verranno nel mondo dopo gli uomini, e la cui natura costituisce il segreto della Terra. Tyityl fraternizza con i bambini azzurri che gli mostrano le proprie invenzioni e gli chiedono notizie sulla vita terrena; ognuno di loro ha un progetto per la propria vita e qualcosa di buono o di cattivo da offrire al mondo.

Nella folla di bambini. Tyityl e Mytyl incontrano il loro prossimo fratellino, che annuncia il suo arrivo per l'anno successivo, nel giorno delle Palme, la domenica precedente la Pasqua. Infine i fanciulli fuggono via con la Luce. la quale annuncia di aver trovato l'Uccellino Azzurro e di tenerlo nascosto sotto il suo mantello. Si saprà poi che anche questo Uccellino ha cambiato colore, diventando rosso.

Siamo ora all'ultimo atto: Tyityl, Mytyl. la Luce e i loro compagni sono davanti alla porta della capanna da cui sono partiti un anno prima: Tyityl pensa al viaggio compiuto e si sente triste e sconfitto; il cammino percorso gli sembra inutile, e teme al pensiero di dover confessare alla fata Beriluna il proprio fallimento. La luce gli risponde: « Noi abbiamo fatto ciò che si poteva... Bisogna credere che non esista l'Uccellino Azzurro; o che cambi di colore quando viene messo in gabbia... ».

Arriva il momento dei saluti: commossi, gli Ammali, gli Elementi, le Cose e la Luce si congedano dai fanciulli, affidando però loro un messaggio ora che li hanno conosciuti per quello che sono realmente, potranno più facilmente riconoscerli ed entrare in contatto con essi nell'esperienza della vita quotidiana. Hanno ormai imparato a guardare e ad ascoltare. Suona l'ora:

scompaiono tutti, tranne Tyityl e Mytyl che rientrano nella loro casa.

L'ultimo quadro si apre nella casa del taglialegna: la scena è la medesima del primo quadro, ma tutto è « più fresco, più ridente, più felice ».

Quando i bambini si svegliano entra la vecchia vicina Berlingot-Beriluna, che parla ancora della sua bambina malata: Tyityl si ricorda allora della sua tortorella, che è il dono desiderato dalla bambina per Natale, e che potrebbe guarirla. Guarda dopo

molto tempo l'uccellino, e scopre che è azzurro. « Ma è questo l'Uccellino Azzurro che andavamo cercando!... Siamo andati così lontano ed era qui!...». Lo regala alla vecchia che corre a casa per consegnarlo alla bambina, ritornandone poco dopo con la fanciulla che è immediatamente guarita dalla paralisi che l'affliggeva, e ora corre e danza felice. Anche Tytyl e Mytyl saltano dalla gioia per tutta la casa. che appare loro rinnovata e bellissima, e cercano di riprendere il dialogo con le cose e gli animali di cui hanno appreso il linguaggio. Tytyl, guardando la bambina, scopre che rassomiglia in modo sorprendente alla Luce; l'abbraccia timidamente, pieno di commozione; insieme guardano l'uccellino. Mentre parlano, approfittando di un loro gesto maldestro, l'uccellino vola via. Alla disperazione della fanciulla Tytyl risponde con le ultime parole del poema: « Non è nulla... Non piangere... Lo riprenderò. Se qualcuno lo ritrova, sia così buono da rendercelo... Ne abbiamo bisogno per essere felici più tardi ».

La produzione poetica di Maurice Maeterlinck viene di solito distinta dai critici in due periodi. In entrambi si trova il medesimo tentativo di stabilire un contatto con l'ignoto, con le forze misteriose che governano la vita dell'uomo e della natura; mentre nelle opere del primo periodo prevale la concezione pessimistica della impotenza e debolezza umane di fronte al mistero della esistenza e della morte, stimolata forse dalla perdita di un fratello in giovane età, nel secondo periodo, aperto nel 1898 da *La sagesse et la destinée*, si fa strada una considerazione più ottimistica della condizione umana, segnata dalla riconciliazione fra l'uomo e l'ignoto operata dalla Saggezza. Questa figura illuministica, personificazione della ragione umana, funge da mediatrice fra l'uomo e la natura, fra l'uomo e l'ignoto, e conduce alla pacificazione interiore mediante l'apertura verso una dimensione trascendente di realtà.

La fiaba « L'Uccellino Azzurro », composta nel 1905, appartiene a questo secondo periodo, insieme a « La vita delle api », « L'intelligenza dei fiori », « La vita delle termiti », « La vita delle formiche », « Soeur Beatrice », « Monna Vanna », ecc. In tutte queste opere si ritrova una fiducia ottimistica nelle capacità dell'uomo il quale, grazie alla ragione e alla volontà,

può vincere la sofferenza e la paura e divenire così partecipe della forza misteriosa che guida tutto l'universo in direzione di un bene e di un fine comuni.

Aspetto fondamentale di questa partecipazione, e tema dominante de « L'Uccellino Azzurro », è la consapevolezza che le forme esteriori della realtà « non sono che le effimere manifestazioni di un'anima segreta, essenzialmente unica, universale ed eterna, che è al fondo di tutti gli esseri e di tutte le cose » (1). Anima che — e qui si inserisce la prospettiva psicologica che a noi più interessa — viene sentita dapprima come nemica e minacciosa nella sua imperscrutabilità, per divenire poi fonte di vita superiore e punto di contatto dell'individuo con l'universo.

(1) Silvio D'Amico, voce « Maurice Maeterlinck ». *Enciclopedia Treccani*, voi. XXI. pp. 860-61.

Nel 1896 Maeterlinck aveva iniziato una relazione amorosa con l'attrice Georgette Lebianc, che fu la sua compagna fino al 1919: questa donna di eccezionale vitalità ebbe per lui il significato di una vera figura-anima, ed il rapporto affettivo con lei fu probabilmente determinante per l'evoluzione del suo pensiero e della sua produzione poetica. La trasformazione inferiore da lui vissuta, e portata a compimento in *La sagesse et la destinée*, appare come il frutto di un incontro psicologico mediato dalla persona di Georgette. incontro che significò per il poeta qualcosa di molto diverso dalla relazione affettiva con un'amante, ma piuttosto una riconciliazione con l'ignoto e con l'intero universo. Si trattò in realtà di una relazione assai singolare, caratterizzata dal rovesciamento dei ruoli tradizionali e da una sorta di abbandono mistico di Maeterlinck ad una figura femminile che lo dominava completamente e da cui egli era — per così dire — posseduto. L'aspetto più interessante della vicenda sta nel fatto che egli non amò mai la sua donna di un amore reale, non l'amò per ciò che essa era, ma soltanto per ciò che essa rappresentava per lui, come risulta anche da qualche frase delle *Agendas*: può darsi che Georgette fosse una donna-animus, ma è comunque molto probabile che Maeterlinck fosse un uomo-anima, posseduto da una immagine femminile inferiore e come tale inca-

pace di stabilire una autentica relazione con una donna reale (2).

Accanto a questo aspetto, limitativo sul piano della relazione interpersonale umana, non va tuttavia misconosciuto il lato positivo della sua « passività », che gli permise di aprirsi ai messaggi dell'inconscio e di elaborarli in modo creativo (3).

Ne « L'Uccellino Azzurro » si ritrovano gli aspetti più significativi di questa riconciliazione: si tratta di una fiaba ad un tempo poetica e filosofica, nella quale Maeterlinck volle esprimere simbolicamente il proprio iter psicologico verso una dimensione di esistenza aperta all'infinito e all'invisibile, orientata dalla fede in una profonda razionalità dell'universo e arricchita dall'intima unione con l'Anima universale che vivifica tutta la realtà (4).

La metafora intorno alla quale si coagula tutta la storia, il viaggio alla ricerca dell'Uccellino Azzurro definito come « il gran segreto delle cose e della felicità », si presenta quindi come mezzo simbolico per significare il viaggio dell'anima umana verso uno stato di « sopracoscienza », verso quel « quarto stato di coscienza » rivelato nella *Mandukya-upanisad*, in cui il Sé realizza la propria congiunzione con lo Spirito universale (5).

Il simbolismo fu per Maeterlinck molto più che un espediente letterario: esso fu il mezzo più appropriato per esprimere la realtà invisibile, ma anche una indicazione su come « guardare » per poter veramente vedere. In questo senso, proprio nel simbolo sembra realizzarsi la sua individuale sintesi di contenuto ed espressione artistica, entrambi diretti ad esprimere la sintesi universale fra polo soggettivo e polo oggettivo di realtà.

La dinamica della fiaba.

La struttura della fiaba è analoga a quella tradizionale del dramma, e quindi anche del sogno (6). Proviamo perciò ad interpretarne lo svolgimento come se fosse quello di una fantasia, onirica o diurna,

(2) *L'Uccellino Azzurro* fu messo in scena per la prima volta, il 30 settembre 1908, al Teatro Artistico di Mosca, e a Parigi, il 2 marzo 1911, al Teatro Réjane. Georgette Leblanc vi interpretò il personaggio della Luce.

Per quanto riguarda la particolare condizione psicologica in cui Maeterlinck si trovava nei confronti del femminile, cfr. Guy Doneux, *M. Maeterlinck. Une poésie - une sagesse - un homme*, Bruxelles. 1961. Una parte di questo saggio è dedicata alla personalità dello scrittore e alla lunga relazione che egli ebbe con Georgette Leblanc. Più in generale, vi è trattato il suo rapporto con la donna intesa come immagine femminile endo-psichica, e vi sono anche riportate le posizioni dei critici Grasset e Gilson i quali, in accordo con Doneux, mettono in risalto la « femminilità » o addirittura la « passività » di Maeterlinck. A conferma di queste ipotesi cfr. anche: Georgette Leblanc, *Souvenirs*, Parigi, 1931.

(3) Cfr. E. Neumann. *L'uomo creativo e la trasformazione*, Padova, Marsilio, 1975, pp. 49 ss.

(4) Nella poetica di Maeterlinck si ritrova un profondo legame fra la dimensione artistica e quella filosofica, che ha le sue radici negli studi compiuti su Platone, i Neoplatonici, gli Gnostici, i mistici medioevali e moderni, Spinoza. Kant. i romantici, gli idealisti, Schopenhauer e la filosofia indiana. Sull'orientamento filosofico e religioso di Maeterlinck cfr.:

Annibale Pastore, « Filosofia e poesia nell'opera di M. Maeterlinck », in *Rivista di Filosofia*, n. 1, 1915.

e « L'evoluzione di M. Maeterlinck », in *Nuova Antologia*, 1903.

(5) *Upanisad*, Torino, Boringhieri, 1968. pp. 523-37.

(6) C.G. Jung. « L'essenza del sogno », in *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 316-317.

(7) *Ibidem*, pp. 317 ss.

dello stesso autore identificato con Tytyl. Secondo Jung la prima fase di un sogno è l'esposizione, ossia la presentazione dei personaggi fondamentali e dell'ambiente in cui si muovono. Essa corrisponde alla condizione di partenza del sognatore, dalla quale prendono avvio un successivo sviluppo ed una peripezia, che si concludono nella *lysis* finale (7).

La condizione di partenza di Tytyl-Maeterlinck è quella di un bambino nella casa dei suoi genitori, amorevolmente curato dalla madre, e addormentato. Con lui dorme anche sua sorella, immagine di anima-bambina ancora legata all'ambiente familiare. Questa situazione esprime lo stato psicologico di un uomo che non si è distaccato dagli affetti infantili, che gli si presentano sotto la forma tenera e gratificante delle attenzioni materne; il suo Io e la sua Anima giacciono addormentati nel buio dell'inconscio, appagati da una dipendenza rassicurante e protettiva. Già in questa prima scena la Luce svolge un ruolo significativo: essa è ancora imprigionata nella lampada della casa paterna, ed è addirittura spenta dalla madre per far addormentare i bambini. Subito dopo però si riaccende da sola, e il suo splendore è di una tonalità diversa da prima. Proprio a questo punto ha inizio lo sviluppo, cioè una prima trasformazione della condizione iniziale: nel torpore dell'inconscio, protetto da una figura materna che rimbecca le coperte e spegne la lampada, si fa strada la Luce, che sveglia il fanciullo e lo mette di fronte alle proprie esigenze, simboleggiate in modo concretistico dal desiderio di partecipare alla festa dei fanciulli dirimpetto. La prima risposta, fantastica, è decisamente inadeguata e frustrante, e si configura, in termini freudiani, come una situazione primaria di appagamento allucinatorio di desideri. La regressione e la frustrazione si presentano come le condizioni necessarie per l'emergere di un contenuto più significativo, simboleggiato dalla figura della Vecchia; essa è una figura profondamente bipolare, in quanto dà forma agli unici due aspetti della femminilità presenti nella psiche del fanciullo, opposti e complementari: la Strega e la Fata. Questa immagine ambivalente, scaturita dalle energie trasfor-

mative insite nella sua stessa puerilità, gli chiede pressantemente di prendersi cura della propria Anima, paralizzata e infelice ma già tanto « sveglia » da desiderare ardentemente di guarire. In altri termini, è l'Anima stessa di Tytyl che si presenta a lui chiedendo di essere liberata, riconosciuta e integrata, e lo fa nelle sole forme che sono accessibili ad un'Anima invalida, quelle archetipiche della Madre positiva e negativa.

Alla Fata che gli chiede in dono il suo uccellino, Tytyl risponde con un rifiuto: « Non posso regalarlo... Perché è mio ».

A causa della sua non-disponibilità infantile, motivata dal sentimento egoistico del possesso, egli deve ora imbarcarsi nelle fatiche e nelle difficoltà di un viaggio interiore nel proprio stesso inconscio, viaggio da cui uscirà trasformato e reso adulto, quindi capace di offrire spontaneamente in dono ciò che prima aveva negato. La guarigione della sua Anima sarà possibile soltanto quando egli avrà affrontato tutte le prove richieste da una immersione nell'inconscio, e ne sarà riemerso arricchito di quella disponibilità inferiore che rende possibile la *coniunctio*.

La partenza di Tytyl e dei suoi compagni alla ricerca dell'Uccellino Azzurro da inizio alla parte culminante e centrale della fiaba, la « peripezia ». I temi dell'abbandono della casa paterna e del viaggio sono ricorrenti nella mitologia e nella favolistica popolare: entrambi simboleggiano il distacco dalla condizione infantile, che il fanciullo deve sacrificare per poter diventare adulto e compiere la propria individuazione. In particolare il tema del viaggio è molto frequente e significativo nei miti, dove spesso si presenta sotto forma di una traversata notturna dell'eroe per mare, durante la quale la sua luce solare è spenta e inghiottita da un mostro marino; l'uscita dell'eroe dalle viscere del drago simboleggia la ri-nascita dell'uomo adulto e individuato. Come la nascita biologica consiste nella fuoriuscita dal ventre materno, così la seconda nascita, quella psicologica, consiste nella riemersione dalle oscurità dell'inconscio, nelle quali è pur necessario tuffarsi per poter rendere simboli-

(8) C.G. Jung, *Simboli della trasformazione*, Torino, Boringhieri, 1970. pp. 211 ss. e 309 ss.

(9) *Ibidem*, pp. 315-316.

(10) Tytyl compie infatti il suo viaggio da un Natale all'altro, e la prima immagine luminosa che gli si presenta è quella di un albero di Natale, simbolo mandalico che prefigura la conclusione della storia. A questo proposito cfr. R. Wilhelm e C.G.

camente immortale la luce della coscienza (8). Il motivo della rinascita è anche collegato a quello della doppia madre; scrive Jung: « Il motivo delle due madri allude all'idea della doppia nascita. Una delle madri è quella concreta, umana; l'altra è la madre simbolica, vale a dire ch'essa porta i caratteri del divino, del soprannaturale o comunque dello straordinario... Chi discende da due madri è un eroe: la prima nascita fa di lui un uomo mortale, la seconda un semidio immortale » (9).

In questo senso possiamo interpretare la richiesta di un viaggio posta a Tytyl dalla sua Anima come un'esigenza profonda di rinnovamento inferiore e di ri-nascita, che si possono realizzare soltanto attraverso un incontro con l'inconscio, cioè attraverso una peregrinazione negli Inferi e nel Paradiso che si trovano dentro ciascuno di noi.

Tytyl incarna qui la figura simbolica dell'eroe solare che deve rendere libera e vitale la propria luminosità mediante il salto nel buio dell'inconscio: infatti la prima parte della fiaba è dominata dalle figure della Notte e della Gattinà, mentre la Luce, pur essendo potenzialmente presente e attiva, rimane in disparte e deve in qualche modo porsi al di fuori del processo. A mano a mano che il viaggio prosegue, invece, le influenze delle figure oscure si fanno meno attive fino ad essere completamente neutralizzate dalla Luce, la quale, insieme all'Amor Materno, è la vera protagonista dell'ultima parte della storia. Ciò rimanda anche al tema delle due madri di cui si diceva sopra:

l'Amor Materno è la madre simbolica dalla quale ha luogo la ri-nascita, mentre la Luce è la stessa luminosità solare di Tytyl che lo accompagna nel suo viaggio sotto forma di figura-anima Sophia, per ricongiungersi infine con lui in una totalità compiuta e individuata (10).

Mi pare significativo il fatto che la Luce sia presente fin dall'inizio della fiaba: essa simboleggia proprio l'energia trasformativa che dà avvio al processo e che, con la sua stessa esistenza, ne rende possibile lo svolgimento ed il compimento. Fin dalle prime battute essa si pone come l'immagine di una *coniunctio*

e di una totalità ancora potenziali ma già in qualche modo reali, come una vera entelechia, cioè come una finalità presente nel processo trasformativo quando esso è appena in germe (11).

Il primo atto del processo trasformativo è l'animazione della realtà, ossia un livello primitivo e concretistico di *coniunctio*, una *participation mystique* in cui il soggetto e l'oggetto sono ancora fusi nell'identità originaria. In questa fase hanno luogo le prime differenziazioni: i personaggi più definiti, fra gli elementi e le cose che hanno preso vita, sono la Luce, la Gattina ed il Cane. Quest'ultimo si delinea subito come la figura-ombra di Tytyl, e sta a significare la sua parte animalesca ed istintiva, un po' invadente e sprovveduta, ma anche generosa e leale, sua fedele alleata nello svolgimento dell'avventura. La Gattina invece si presenta come la figura-ombra di Mytyl, ossia come la parte oscura e pericolosa dell'Anima del fanciullo che assumerà in seguito l'aspetto terrificante della Madre negativa. Soltanto la Luce ed il Cane accettano spontaneamente di seguire i bambini nel viaggio, anche se la Fata ha detto loro che tutti gli accompagnatori dovranno morire al momento del ritorno a casa; gli altri, capeggiati dalla Gattina, vorrebbero invece vigliaccamente tirarsi indietro, ma ormai è troppo tardi ed essi si trovano quindi costretti a partecipare alla spedizione. La morte di cui si parla consiste nel dissolvimento della identità originaria del fanciullo con la Natura, simboleggiante l'identità uroborica con la madre, e nella differenziazione e integrazione della sua parte-Ombra e della sua parte-Anima. La concezione pan-psichistica, che si può rapportare all'animismo infantile di cui scrive Piaget (12), deve essere abbandonata alla fine del processo, non distrutta ma trasformata; anch'essa deve ri-nascere insieme a Tytyl, depurata dai suoi aspetti più esteriori, concretistici ed arcaici, sotto forma di una totalità interiore che anima la realtà dal profondo del suo centro. E infatti nella scena finale vediamo compiuta la *coniunctio* del protagonista con l'Anima, ed anche l'integrazione delle parti più positive del Cane-Ombra, l'affettuosità e la generosità.

Jung, *Il mistero del fiore d'oro*, Bari, Laterza, 1936, pp. 25 ss.

(11) Cfr. Ernst Bernhard, *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969. pp. 20 ss.

(12) Cfr. Jean Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Alcan. 1926.

Le trame della Gattina simboleggiano a loro volta le forze conservatrici attive nella psiche di Tytyl, che tendono a mantenerlo nella condizione di dipendenza e di inconsciabilità infantili, e *che*, si oppongono allo svolgimento del processo di individuazione. Si tratta infatti di forze archetipiche, collettive, come del resto è archetipica anche l'immagine della forza che lo spinge avanti; il problema di Tytyl è appunto quello di risolvere il conflitto archetipico e di comporre le forze attive in lui in una sintesi individuale.

Le figure meno collettive, che rimangono nello sfondo durante il viaggio per essere poi recuperate e integrate alla fine, sono il Cane e la fanciulla ammalata: il primo esprime un'ombra personale, già in parte evoluta, che ha ben poco in comune con il modello di virilità tradizionale, specie se rapportato all'epoca in cui il poeta visse; la seconda è completamente assente, e la sua assenza significa proprio la mancanza di rapporto individuale di cui il protagonista soffre.

La presenza del Cane è determinante soltanto in un caso: quando cioè Tytyl, nella foresta, si trova a dover lottare contro le forze naturali nemiche e aggressive; la foresta è tradizionalmente un simbolo dell'inconscio e rappresenta quindi una tappa obbligata per chiunque voglia venire a confronto con esso. La foresta di Tytyl è caratterizzata dall'aggressività che giunge a punte di crudeltà sadica: essa può significare, oltre alla Grande Madre negativa, alla Natura matrigna che vuoi tenere l'uomo nella schiavitù e nel terrore, anche un'Ombra collettiva dello stesso Tytyl, maggiormente legata a stereotipi sessuali; nelle figure del lupo, del porco, del montone, del cavallo ecc., si può scorgere, fra l'altro, l'Animus della Madre negativa, ossia la forza inibente e brutalmente violenta alla quale essa delega il compito di uccidere le forze vitali e luminose del fanciullo. In questo frangente, Tytyl viene salvato dalla sua parte animale positiva, che non si è messa al servizio della Natura terrificante ma che ha anzi in qualche modo tradito la sua stessa origine animalesca, ponendosi al servizio dell'Uomo. C'è inoltre da no-

tare un certo legame del Cane con Mytyl, la quale afferma di sentirsi sicura soltanto in sua presenza:

il Cane può simboleggiare un Animus positivo, anche se ancora poco evoluto, dell'Anima-Sorella di Tytyl, corrispondente al livello primitivo e infantile della sua integrazione.

È significativo il fatto che la fiaba si apra con una coppia fraterna, interna alla famiglia d'origine, e si concluda invece con una coppia esogama. La figura della sorellina può simboleggiare per Tytyl una propaggine della madre (13), introiettata infantilmente sotto forma di una compagna timorosa e languida: in altre parole, l'Anima corrispondente allo stadio di dipendenza puerile del fanciullo dalla madre personale non può che presentarsi nelle vesti di una sorellina che esprima la stessa femminilità poco evoluta del protagonista, che si esaurisce nella facile emotività e nella scarsa fermezza di fronte alle difficoltà. Durante tutto il viaggio Tytyl deve portarsi appresso questa sua parte-bambina, probabilmente alimentata dalla eccessiva sollecitudine della madre che l'ha reso insicuro e fragile.

Una costante della fiaba, particolarmente in occasione del superamento delle prove, è proprio la necessità di far coraggio a Mytyl e di vincere le sue resistenze ad andare avanti. Spesso Mytyl dice di voler tornare a casa: molti esseri umani, di fronte alle difficoltà del diventare adulti e del superare le prove poste dall'adattamento alla realtà, sentono il desiderio, più o meno inconfessato, di « tornare a casa », di « andarsene » da lì. Alla fine del viaggio Mytyl, e tutto ciò che essa significa per l'uomo, devono essere messi da parte; la nuova coppia è costituita dal fanciullo diventato uomo dopo la dolorosa iniziazione e dalla fanciulla « nuova ». Per salvarla l'eroe ha intrapreso il suo viaggio, ed ora si trova di fronte ad un'ultima prova; per la prima volta vediamo Tytyl esitante ed emozionata. Egli ha superato prove ben più difficili, e sempre con decisione e compostezza: ora è smarrito e confuso di fronte ad un abbraccio, e il suo smarrimento sta a significare la sacralità dell'evento. Pudore, riservatezza e commo-

(13) Cfr. l'analisi della fiaba « Fratello e sorella » in B. Bettelheim. *Il mondo incantato*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 79 ss.

(14) J. Hillman. // *suicidio e l'anima*, Roma. Astrolabio, 1972. p. 138.

zione sono le reazioni che sorgono dal profondo del cuore umano «quando gli Dei arrivano sul palcoscenico» (14). La frase di Hillman che ho appena citato si riferisce al momento conclusivo dell'analisi, che qui corrisponde alla scena finale della storia, alla *lysis* di tutta la vicenda.

(15) Filolao, fr. 11, in H. Diels-W. Kranz.

(16) *Frammenti Orfici*, Torino, Boringhieri, 1959, pp. 60-61.

I personaggi, che all'inizio erano quattro (padre, madre, Tytyl e Mytyl), sono ora diventati tre (Tytyl, la fanciulla e l'Uccellino Azzurro), per diventare due con la fuga dell'Uccellino, e infine uno solo: Tytyl stesso nella propria totalità reintegrata. Questa successione fa pensare all'Assioma di Maria, tema dominante della trasformazione alchemica, che ha il suo corrispettivo nel processo analitico; del resto anche le dottrine esoteriche antiche attribuivano nella decade, loro somma, un valore sacro (15), e gli Orfici definivano (16) il quattro come numero generatore ed il tre come numero perfetto. Il significato simbolico di questi numeri viene ripreso dagli alchimisti: quattro sono gli elementi primordiali, acqua, aria, terra e fuoco, e tre sono i principi dell'opus, zolfo, mercurio e sale, altrimenti detti oro, argento e mercurio. Da questi tre principi deriva la «coppia regale», che si unifica poi nel Rebis, l'ermafrodito alchemico che simboleggia la totalità compiuta alla fine dell'opus, la reintegrazione cosciente dell'unità originaria.

(17) Cfr. C.G. Jung. *La psicologia del transfert*, Milano. Il Saggiatore, 1961.

La progressione dei quattro numeri nella fiaba ha lo stesso significato: quattro sono i personaggi iniziali, simboleggianti l'unità indifferenziata della famiglia e del fanciullo; questa unità genera l'esigenza di differenziazione e di reintegrazione, e Tytyl si ritrova solo con la sua «altra parte», con la quale ha rapporto tramite un *tertium*, l'Uccellino Azzurro; scompare anche il *tertium*, e a quel punto la coppia genera la totalità, l'unicità del *Selbst*.

Nelle dieci illustrazioni del *Rosarium philosophorum* (17) appare proprio questa successione da 4 a 3 a 2 e a 1: la prima è una «quaternità quadratica» che raffigura la quadruplicità degli elementi, la triplicità della fonte mercuriale, la binarietà del serpente mercuriale e la unicità della *quinta essentia*, prodotto finale dell'opus.

Hillman (20) elabora le concezioni junghiane ricavandone la conclusione che l'Anima è molto più di una immagine archetipica di controsessualità inconscia, o di una funzione di relazione: essa, proprio in quanto collegata alla spiritualità mercuriale, all'Eros ed alla riflessione, si pone come l'archetipo della stessa totalità della psiche, altrimenti chiamata Sé, e costituisce il fondamento archetipico di una coscienza « immaginale », basata sull'Anima più che sull'Io. La coscienza dell'Io, in accordo con la filosofia neoplatonica, va paragonata all'oscurità della caverna; la consapevolezza totale non si raggiunge tramite il Logos, che ha funzione discriminante, ma tramite le immagini, che ci permettono di liberarci dalla coazione istintuale inibendola e riflettendola, e che si pongono quindi come l'unico mezzo per una autocoscienza integrale (21).

L'Uccellino Azzurro pervade tutta la fiaba di una presenza — per così dire — negativa. Egli è il protagonista assente dell'intero viaggio, dalle fasi iniziali a quelle conclusive: ne induce l'avvio, ne determina lo svolgimento e, quando sembra finalmente presentarsi sulla scena, si rivela diverso da quello che si andava cercando e, comunque, vola via. Seguendo il filone alchemico ripreso da Jung possiamo interpretare questo simbolo come un *medium* di rapporto che, in quanto tale, non esiste di per sé, ma soltanto come immagine di una *coniunctio* da realizzare, che deve essere personificata fino al momento del suo compimento; una volta che la *coniunctio* si è effettivamente compiuta il *medium* non è più necessario, e scompare; o meglio, la capacità di relazione viene integrata nella nuova totalità che si è generata (il *Rebis alato*), costituendone il fattore strutturante. In questo senso l'Uccellino Azzurro esprime simbolicamente l'anima psicologica di Tytyl, ossia la sua capacità di entrare in relazione con la propria « altra parte ».

La finalità più profonda del viaggio va quindi al di là della semplice integrazione delle immagini-Anima (la Madre-Notte, la Madre Sacra, la Saggezza, la Fanciulla) che, in quanto tali, sono dei « contenuti » della psiche, ma si rivela come il raggiungimento

(20) J. Hillman. «Anima». in *Rivista di psicologia analitica*, n. 21/80.

(21) Per quest'ultimo aspetto cfr. anche J. Hillman, *Saggio su Pan*, Milano. Adelphi, 1977.

di una « capacità di integrazione » delle immagini stesse, che tuttavia non si identifica con esse. Proprio per questo motivo l'Uccellino Azzurro vola via:

esso non può identificarsi con alcuna immagine concreta e, una volta integrato nella psiche totale, deve sottrarsi a qualsiasi personificazione e deve rivelarsi per ciò che realmente è: una « funzione » e non un « contenuto ».

Per scoprire l'Uccellino Azzurro in se stesso (nella propria casa), Tytyl ha avuto bisogno di venire a confronto con tutte le sue personificazioni, in quanto l'anima psicologica può essere scoperta soltanto passando per le immagini archetipiche dell'Anima. Il suo viaggio presenta strette analogie con il processo alchemico, che a sua volta simboleggia la vicenda analitica: queste analogie appaiono evidenti nelle progressive trasformazioni dell'ambiente e dei vari « uccellini azzurri » nei quali, di volta in volta, egli si imbatte. Tytyl inizia il suo pellegrinaggio con una rievocazione della propria storia personale (il Paese del Ricordo), dalla quale prende avvio una fase di *nigredo* che si esplicita nell'incontro con la Notte e con la Foresta, per culminare infine nel Cimitero; l'Uccellino del Paese del Ricordo si annerisce, quelli catturati nel palazzo della Notte muoiono poco dopo, e nella Foresta non è possibile prenderne. Nel Cimitero ha luogo una prima trasformazione: dopo il superamento della prova, cadaveri e tombe scompaiono e la *nigredo* si converte in *albedo*. La ripresa della vita porta in sé la tentazione di gratificazioni rozze e superficiali, ma la luce della Saggezza aiuta il fanciullo a farsi consapevole della loro inconsistenza ed a rivolgersi a gioie più pure e spirituali. Ultima tappa è il Regno dell'Avvenire che, con il suo Uccellino rosso, simboleggia la fase conclusiva dell'opus: la *rubedo*. A questo punto il viaggio ha termine, e Tytyl è pronto per il ritorno a casa.

In ultima analisi, l'Uccellino Azzurro sembra essere il simbolo unificatore che permette a Tytyl di intraprendere il viaggio, di incontrarsi con le proprie figure-Anima e di integrarle, di realizzare quindi un rapporto personale con il femminile e, infine, di at-

tivare le proprie capacità di relazione e di riflessione.

Il « nuovo » Tytyl che rinasce dopo il viaggio è un uomo totale, che ha integrato in sé le immagini archetipiche dell'Anima e dell'Ombra, che ha attivato tutte le proprie funzioni e che è quindi divenuto capace di vivere in uno stato di coscienza integrale. Egli infatti, tramite la personificazione delle forze, degli elementi e degli esseri esistenti nella Natura, è entrato in contatto con l'Anima presente in tutte le cose, colmando così la distanza fra anima individuale e *Anima Mundi*.

L'Anima di cui Tytyl va in cerca si identifica proprio con una psichicità totale e onnipervasiva che comprenda sia l'uomo che la natura, e che viene vissuta soggettivamente come un atteggiamento, come uno stato cosmico di coscienza (22).

(22) Cfr. J. Hillman. « Anima », *cit.*

Questa interpretazione sembra essere confermata anche dalla problematica individuale del poeta e dalle sue matrici culturali: infatti questa accezione più ampia del concetto di Anima, quasi del tutto assente nella tradizione intellettualistica occidentale, caratterizza invece il pensiero dei Neoplatonici, dei mistici e degli alchimisti, i quali a loro volta traggono le proprie radici dal pensiero orientale.

Il punto di arrivo del poeta, nella sua personale vicenda esistenziale, è lo stesso cui giunge Tytyl, e ci fa vedere come il suo abbandono — forse passivo — all'Anima, gli abbia alla fine permesso di raggiungere un livello superiore di coscienza tramite la creatività artistica e la liberazione delle immagini. Come se, rinunciando in qualche modo a se stesso, al proprio io, egli si fosse donato all'Anima per riceverne in cambio la capacità di « vedere » e di « sentire ».

Anche nella fiaba troviamo il tema della rinuncia alle tendenze egoiche: finché Tytyl considera l'Uccellino Azzurro come un « qualcosa » da catturare e da far proprio, non lo trova; esso si offre a lui soltanto dopo che egli ha provato la delusione della sconfitta e la tristezza della rinuncia. Quando si trova in questa condizione psicologica l'uomo può scoprire i sen-

timenti dell'umiltà, della rassegnazione e della limitatezza, e, malgrado ciò anzi proprio attraverso ciò, egli può trovare in se stesso il coraggio di andare avanti ugualmente, di « rientrare in casa » e di presentarsi agli altri non come un eroe vittorioso, ma come l'essere umano che realmente è.

Ed è in questo momento che si realizza la trasformazione: quello che si andava cercando viene trovato, e l'uomo ri-nasce come eroe; non è però l'eroe dei suoi sogni infantili, quello che aveva immaginato di diventare nelle sue fantasticherie di onnipotenza, e l'Uccellino che trova non è quello che sognava di catturare. L'eroe che torna a casa dopo il viaggio non è un conquistatore carico di bottino, ma un uomo che è eroico proprio perché ha accettato il proprio limite ed il proprio fallimento, ed ha saputo dar loro un significato. Se non ha trovato l'Uccellino Azzurro, ha però trovato la disponibilità inferiore a viverci per tutto ciò che è; ha superato la prova decisiva, quella di accogliere in sé. in piena coscienza, tutti gli dei del Cielo e dell'Inferno che vivono in lui, o attraverso i quali egli stesso vive. Questa è la vera *lysis* della storia: sembra essere un « lieto fine », ma non lo è. perché fintanto che la vita si svolge non ci sono fini, né lieti né tristi. L'Uccellino Azzurro vola via, e bisognerà forse ripartire per ritrovarlo; la conclusione della fiaba è « negativa », nel senso in cui era « negativa » anche la presenza dell'Uccellino.

È una conclusione che ci dice che non esistono conclusioni, se non provvisorie ed estremamente precarie. Tutto ciò rimanda ancora al « limite », vissuto non come chiusura, ma come apertura; la disperazione, simboleggiata dal pianto della fanciulla, si converte nel suo opposto: la speranza.

Tutta la seconda parte della fiaba è gravida di speranza e di tensione verso il futuro, la cui imperscrutabilità è portatrice non di minaccia ma di fiduciosa aspettativa; fiducia e speranza fanno di questa aspettativa qualcosa di più, dandole il valore di una progettualità interiore.

Le Gioie ancora sconosciute, i futuri abitanti della

Terra, il fratellino che deve ancora nascere, sono immagini di quel margine di ignoto che permane in ogni psiche umana, per quanto reintegrata essa sia; ciò che conta è l'atteggiamento che si assume nei confronti dell'ignoto.

Tylyl, e con lui il poeta, si è riconciliato con esso, e dopo averne incontrato gli aspetti più temibili e terrificanti è diventato libero di coglierne le potenzialità positive. Nell'ultima tappa del viaggio, il Regno dell'Avvenire, Tylyl incontra il suo futuro fratellino; questo bambino, che nascerà a Pasqua, è un simbolo di ri-nascita e di resurrezione che ci riconduce al significato simbolico del *puer*, del *lapis*, del *Filius philosophorum*, a prefigurare l'uomo nuovo e capace di rinnovarsi che sarà lo stesso Tylyl.

Le immagini-anima.

Il significato complessivo della fiaba è legato al suo tema dominante, la ricerca dell'Uccellino Azzurro compiuta da Tylyl e Mytyl.

I due fratelli, un maschio e una femmina, simboleggiano in questo caso una condizione psicologica maschile nello stato in cui la controparte femminile non è stata ancora differenziata, il che sta ad indicare una sorta di totalità inconscia la cui finalità è appunto quella di raggiungere una integrazione cosciente.

L'Uccellino Azzurro è definito come « il gran segreto delle cose e della felicità»: definizione generica ma ricca di significato, in quanto prospetta il compimento di una pacificazione con l'ignoto e di una *coniunctio* interiore con l'inconscio, simboleggiato dalle diverse figure-anima che compaiono nel corso del racconto. Non a caso, del resto, l'intero processo viene compiuto per restituire la salute ad una fanciulla ammalata, e si conclude proprio con l'abbraccio commosso fra essa ed il protagonista maschile. Tylyl, per giungere a compiere l'unione con la figura-anima per la quale ha intrapreso l'avventura, deve superare una serie di prove che lo mettono a confronto con

gli aspetti benefici ed ostili della natura, ed anche con una figura-anima terrificante, immagine di una Grande Madre negativa, che ha la sua controparte in una immagine materna altamente positiva e spiritualizzata. Mi riferisco alle immagini della Notte-Gattina e dell'Amor Materno, che simboleggiano i due poli di una stessa realtà, la Natura, intesa come Madre a volte amorevole a volte divorante. Già da questo possiamo vedere come una fiaba affondi le sue radici nella psicologia personale dell'autore, e come egli abbia saputo darle una espressione ricca di valenze universali e archetipiche. La Natura bipolare che qui ci si presenta simboleggia quell'universo ignoto da cui Maeterlinck era terrorizzato e affascinato al tempo stesso, e le sue personificazioni ci aiutano a far luce sulle matrici psicologiche dei suoi sentimenti: è sempre il femminile, l'Anima, a rivestirsi di volta in volta di forme ingannatrici e rassicuranti, a svolgere le funzioni di sorella, di madre, di castatrice e di guida verso una dimensione più profonda.

Il vero conflitto di Maeterlinck non era nei confronti dell'universo, ma nei confronti del proprio inconscio: l'ignoto non si trovava tanto fuori di lui, quanto piuttosto dentro la sua stessa psiche.

Probabilmente la morte prematura del fratello, vissuta in modo drammatico e disperato, ha attivato dei fantasmi archetipici di femminilità negativa, che sono stati poi spazzati via e sostituiti da fantasmi altrettanto archetipici di femminilità positiva, ridestati dall'incontro con Georgette Lebranc. Proprio questa relazione ha messo il poeta nella condizione di potersi rappacificare con la Natura e con la propria Anima, e di coglierne le potenzialità creative, anche se la *coniunctio* sembra vissuta più sul piano transpersonale che su quello individuale.

Le figure femminili che compaiono nella fiaba sembrano porsi su livelli simbolici progressivi, e possono quindi essere interpretate alla luce della « fenomenologia erotica » di cui parla Jung ne *La psicologia del transfert*. Si tratta della « scala erotica del quattro », dei « quattro gradi dell'eros eterosessuale, cioè della

immagine-anima, e perciò anche di quattro gradi della evoluzione dell'eros » (23).

(23) C.G. Jung, *La psicologia del transfert*, cit., p. 24.

Le figure-anima corrispondenti sono: Chawwa, Eva, Terra, simboleggiante una femminilità puramente biologica, legata all'istintività e alla natura; questa figura si presta particolarmente a proiezioni negative. come dimostra il mito biblico di Eva, ed anche a significati ambivalenti, quali appaiono ad esempio nella revisione rabbinica dello stesso mito, dove la figura della prima donna si ripresenta sdoppiata in quelle di Eva-madre e di Lilith, natura incontrollata e demoniaca, impastata da Dio con stereo e sporczia, vero simbolo del male.

Il secondo grado è quello di Elena, immagine-anima che suscita un eros già in parte individualizzato, e che si ritrova nella maggior parte delle relazioni sentimentali umane; la donna che viene elevata a simbolo è la mitica Elena per la quale fu combattuta la guerra di Troia, oggetto di amore ancora legato al desiderio sessuale e di possesso, ma capace anche di suscitare negli amanti le qualità positive di coraggio, forza e valore. Questa immagine è stata da Jung messa in rapporto anche con la Elena dello gnostico Simon Mago, prostituta riscattata da un bordello di Tiro e trasformata poi in Ennoia, primo pensiero del Dio padre, scintilla divina imprigionata nella materia e destinata a reincarnarsi fino alla propria liberazione. L'accenno alla prostituzione mette in rilievo la natura sessuale di questo livello di eros, mentre la somiglianza con il mito, pure gnostico, di Sophia, prospetta la spiritualizzazione della sessualità che caratterizza l'ultimo livello.

Il terzo grado è simboleggiato da Maria, la *mater mystica* dei cristiani, ed esprime un eros fatto di venerazione e devozione, in cui l'oggetto d'amore assume connotazioni sacre e spirituali; è questo l'altro polo della natura biologica del primo livello, una sorta di divinizzazione della madre primordiale.

L'ultimo livello è quello di Sophia, leone della cosmogonia gnostica che simboleggia il divino decaduto nella materia, e che, come tale, ha la funzione di mettere l'uomo in rapporto con Dio mediante la

conoscenza. La natura di Sophia è profondamente dialettica in quanto si muove tra il corporeo e lo spirituale, tra l'umano e il divino, tesa dal finito all'infinito in un eterno tentativo di reintegrazione. Un'altra personificazione di questa immagine è la *Sapientia* degli alchimisti: Sophia, o la *Sapientia*, è il grado più alto e nello stesso tempo più profondo di Anima, simbolo di una femminilità che è saggezza, conoscenza e riconciliazione. Riconciliazione vissuta anche all'interno dell'uomo, nella sintesi fra sessualità e spiritualità, fra la prostituta Elena e la sacra Sophia, figlia del Dio padre rimasta nel mondo per mostrarci la via del ritorno alla nostra unità originaria. Possiamo ora chiederci quale sia il significato delle figure femminili che compaiono nella fiaba di Maeterlinck; diciamo innanzitutto che il modello di interpretazione junghiano che abbiamo appena ricordato sembra attagliarsi particolarmente bene alla psicologia dell'autore: Georgette Lebranc fu proprio la sua Sophia, e forse fu più Sophia che Georgette.

Nella fiaba troviamo una prima immagine di femminilità negativa, la Gattina, subdola e infida; essa va presto a congiungersi con la Notte, alla quale è legata dalla partecipazione ad una naturalità malevola e matrigna, nemica dell'uomo ed ostile al suo cammino verso la conoscenza. Le due figure possono essere associate fino a formarne una sola, quella di una Madre ctonia terrificante, regina degli Inferi, portatrice di paura e di mistero. Ma già in questa immagine è presente una bipolarità, una potenzialità di trasformazione, anticipata dalla doppia natura, visibile e invisibile, della fata che si fa avanti all'inizio del racconto. Sotto l'aspetto della vecchia repellente, espressione dell'immagine archetipica della Strega, sta celata una bellissima principessa, che si svela solo a chi sa guardare; analogamente nella dimora della Notte sta nascosto l'Uccellino Azzurro, che può essere preso solo da chi abbia superato la paura e lo scoraggiamento. Questa immagine può quindi essere vista come un primo livello di differenziazione dell'Anima, prevalentemente negativo ma non privo di energie trasformative. È interessante

notare come scaturiscano da questa figura altre due immagini, il Sonno e la Morte, figli della Notte:

essi rinforzano il significato negativo della Madre, ma nel Sonno c'è qualcosa di più: nella presentazione della scena il poeta lo descrive così: « quasi nudo. come l'Amore, sorride in un profondo sonno ». Viene immediatamente da pensare agli aspetti più profani dell'eros, al soddisfacimento ottuso che segue una esperienza sessuale vissuta ad un livello puramente istintivo: questo bambino nudo e intorpidito è una splendida immagine dell'uomo stesso nella fase in cui è ancora preda della propria sessualità incontrollata e pre-umana.

L'umanizzazione dell'eros si compie mediante la fanciulla per la quale Tytyl intraprende il viaggio, piccola Elena a cui il ragazzo dedica le proprie capacità e il proprio coraggio; essa è parente della fata— strega, figlia o nipote, e questo legame la rende invalida e sofferente: non può camminare e non è felice. La sua malattia è la non-differenziazione. La fanciulla simboleggia l'Anima di Tytyl nei suoi aspetti più propriamente umani, ed è oggetto di un eros umano e individualizzato: in lei egli realizza la propria unione con la donna reale, riflesso a sua volta di quella *coniunctio* inferiore che si è compiuta tramite le prove e l'incontro con le diverse figure-anima che, o per negatività o per troppa positività, dovevano essere superate e integrate per consentire l'abbraccio finale e la scoperta della felicità nella propria stessa casa. Essa si configura quindi come la parte controsessuale del Sé di Tytyl, e la sua guarigione esprime simbolicamente l'integrazione dell'Anima all'interno di una psiche maschile, come del resto la malattia esprimeva simbolicamente la sua dipendenza dalle figure archetipiche della Fata-principessa e della Strega.

Le altre due figure femminili significative sono l'Amor materno e la Luce: nella prima si può scorgere l'idealizzazione della Madre, qui vissuta come una presenza totalmente positiva e benefica, controparte della Madre Nera, la Notte; questa immagine può corrispondere a Maria, la Madre divina, e simboleggia la sacralizzazione dell'eros. Nel suo incontro con l'Amor ma-

terno Tytyl attiva gli aspetti religiosi della propria Anima, non solo nel senso più comune di venerazione e spiritualità, ma anche nel loro senso più letterale, che poi è il senso della religiosità stessa nella sua valenza originaria: religione deriva da *re-ligere*, collegare, unire, e rimanda a una sacralità immanente alla vita stessa, alla possibilità per l'uomo di guardare il naturale con un occhio spirituale. Il miticismo di Maeterlinck trova qui la sua completa espressione, rivelandosi come un autentico *myein*: chiudere gli occhi del corpo per aprire quelli dello spirito. E infatti l'Amor materno, la Madre sacra, guida il figlio a comprendere che non ci sono due mondi, ma una realtà sola, e che la *coniunctio* non va rimandata ad una ipotetica dimensione iperurania, ma è qui, dovunque si aprano occhi per vedere al di là delle forme esteriori. Religione, in questo senso, è il compimento della totalità, sia nel proprio Sé interiore che nell'esperienza.

Esaminiamo ora l'ultima e più significativa figura femminile, la Luce: essa viene descritta come una fanciulla bellissima e splendente, associata alle immagini della « Regina » e della « Santa Vergine ».

La Regina è una figura dei Tarocchi ed anche un simbolo alchemico corrispondente al Mercurio, il principio femminile volatile che è pure il termine mediano fra il principio maschile e quello femminile. Si prospetta qui la doppia natura dell'Anima-Mercurio, che da un lato rappresenta il mondo inconscio dell'uomo, personificato in sembianze femminili, d'altro lato rappresenta anche il fattore operante la *coniunctio* fra coscienza e inconscio, il principio mediatore che realizza la funzione trascendente e rende attivo il simbolo.

In questo senso l'eros raggiunge il suo livello più alto e più profondo, ponendosi come elemento unificatore all'interno del Sé. Il significato che ha la « Regina » nei Tarocchi è all'incirca lo stesso: (24) essa simboleggia la Saggezza che permette all'uomo di comprendere, cioè, letteralmente, di entrare in rapporto e di mettere in rapporto.

(24) Cfr. O. Wirth. / *Tarocchi*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1973.

Re-ligione e com-prensione hanno una etimologia si-

mile, e rimandano entrambe al concetto di *coniunctio*. Quanto alla seconda associazione, quella con la « Santa Vergine », può trattarsi semplicemente di una elaborazione della Madre sacra, oppure può collegarsi all'immagine mitologica di Artemide-Luna, simbolo di una coscienza femminile lunare, a sua volta rapportata alla Chiesa-Maria come sposa di Cristo (25). Ritroviamo qui il significato simbolico già presente nella « Regina »: saggezza e spiritualità femminili, la cui funzione psicologica consiste nel condurre l'uomo verso uno *hieròs gàmos* interiore, momento conclusivo del processo di individuazione. Nel mito la Luna è sempre ermafrodita, come Mercurio e Sophia, e questo vale, sia dal punto di vista femminile che da quello maschile, come espressione simbolica della totalità che è già potenzialmente presente nell'uomo, sotto forma di entelechia, durante il processo di integrazione della coscienza patriarcale e matriarcale. Neumann scrive che « la coscienza matriarcale non è propria solo della donna, ma esiste anche nell'uomo, in forma di coscienza-Anima. Questo è vero particolarmente per l'uomo creativo » (26).

La coscienza matriarcale, scrive ancora Neumann, « è la saggezza dell'inconscio e degli istinti, della vita e dell'essere in rapporto...

La sua saggezza è quella del paradosso che non separa e mette a confronto gli opposti con la chiarezza della coscienza patriarcale, ma piuttosto li riunisce... Infatti l'inconscio, e non la coscienza, è creativo e ogni prestazione creativa presuppone tutti quegli atteggiamenti di gravidanza e di rapporto che abbiamo riconosciuto caratteristici della coscienza matriarcale... Perciò ristabilire il contatto con l'inconscio è della più grande importanza anche per il maschile. Questo contatto si può stabilire attraverso l'Anima, suo lato femminile, e attraverso la realizzazione della coscienza matriarcale ad essa congiunta. Solo il ricongiungimento del maschile con il mondo spirituale dell'Anima e quello del femminile con il mondo spirituale dell'Ani-mus portano alla sintesi, alla nuova conoscenza, che, paragonata al sapere unilaterale della coscienza, è detta illuminazione » (27).

(25) Cfr. H. Rahner, « Mysterium Lunae », *Eranos Jahrbücher*, X. Zürich. Rhein-Verlag. 1943.

(26) E. Neumann, « La luna e la coscienza matriarcale », in *La psicologia del femminile*, Roma, Astrolabio. 1975, p. 58.

(27) *Ibidem*, pp. 72-76.

(28) *Ibidem*, p. 73.

In questo senso la figura della Luce, che guida Tytyl verso la comprensione religiosa di se stesso e della realtà, si pone come il livello più perfetto di immagine-Anima, vero psicopompo che orienta i suoi passi verso ciò che è essenziale e lo aiuta a congiungersi con i demoni e con gli dei. Notiamo per inciso come questa figura assuma un significato particolare nella psicologia dell'uomo Maeterlinck, sovrapponendosi all'immagine della sua compagna ed anche, in parte, a lui stesso, tramite quella « femminilità » e « passività » che gli permisero di maturare i suoi frutti psichici ed artistici. La Luce svolge per Tytyl il ruolo di una « Sophia lunare » (28), che illumina il suo inconscio compensando così l'unilateralità del suo occhio cosciente, e lo conduce alla vera conoscenza, alla « gnosi ». In questo senso la Luce appare anche collegata dialetticamente alla Notte, che simboleggia l'oscurità del non-rapporto, la mancanza di coscienza totale. E infatti nella dimora della Notte Tytyl incontra tutti i mostri e tutti i mali dell'universo, che terrorizzano l'uomo finché egli non riesce a guardarli e ad entrare in relazione con loro. Anche esteriormente le due donne hanno qualcosa di comune e di opposto: il velo. Nella mitologia e nei Misteri il velo è un simbolo attribuito sia alla Luna che alla Notte, ed esprime la segretezza e il raccoglimento necessari per il compimento di una gravidanza spirituale. Nella fiaba la Luce è vestita dapprima di « lunghi veli trasparenti e abbaglianti », e poi di un « abito color di luna », mentre la Notte è « coperta di lunghe vesti nere » e sua figlia, la Morte, è « velata dai piedi alla testa ». Il pellegrinaggio psicologico di Tytyl consiste appunto nel l'affrontare la propria dissociazione interiore, che genera l'immagine della Vecchia portatrice del Male e della Regina luminosa portatrice del Bene, per giungere infine a riunirsi con una figura femminile appartenente alla sua realtà, che rappresenta l'integrazione concreta 'e vivente di tutte le figure che l'hanno preceduta. L'integrazione è vissuta e realizzata tramite il rapporto con una femminilità positiva transpersonale che, in un certo senso, si ripiega su se stessa una volta compiuto l'arco del proprio significato, abban-

dona i livelli archetipici per ritornare in quelli umani, dopo averli spiritualmente fecondati.

È molto significativo a questo proposito il finale della fiaba: Tytyl e la Luce, commossi, si dicono addio, e poco dopo egli scopre che la fanciulla, prima ammalata e adesso guarita, assomiglia in modo sorprendente alla Luce. Ciò significa che una figura così numinosa come quella della Luce può sopravvivere soltanto per la durata di un viaggio inferiore, come oggetto di un transfert positivo che serva a riconciliare con le proprie parti rimosse, ma deve necessariamente abbandonare il viandante alla fine del viaggio perché ormai è entrata a far parte di lui ed egli può riconoscerla e ritrovarla in una realtà molto più vasta del loro personale rapporto. D'altra parte il commiato prospetta un nuovo livello di rapporto, più umano e reale, che si fonda sulla integrazione dell'immagine archetipica nella psiche individuale; l'archetipo continuerà ad essere attivo, ma dal di dentro, non più proiettato; sarà la forza che permetterà di vedere ciò che normalmente non si vede e di spiritualizzare la realtà concreta, ma l'uomo non ne sarà più posseduto,, l'avrà integrato nella propria coscienza.

Questo mi pare il significato profondo della scomparsa della Luce e dell'abbraccio fra Tytyl e la fanciulla:

egli nel passato l'aveva sempre ignorata ed aveva rifiutato di donarle il suo uccellino azzurro che avrebbe potuto farla guarire; in altri termini, non si era preso cura del proprio inconscio, non aveva aiutato la proprio Anima a farsi strada verso la coscienza, ed ora ha dovuto sopportare tutte le pene e le fatiche di un viaggio interiore per poter rendere sana e vitale questa sua parte, e per potersi congiungere con lei. La figura della Luce è determinante a tale scopo: essa lo guida e lo difende dai vari pericoli in cui si imbatte, essa gli consente di non rimanere preda della Madre negativa. ed è ancora lei che lo conduce via dai cieli della Madre positiva. E lo lascia infine, malgrado le sue preghiere, perché egli possa autonomamente ri-

scoprire il suo seme nella natura e nella fanciulla che sarà — forse — la sua compagna.

L'affetto che egli finalmente prova per la fanciulla-Luce, fatto di generosità e di sollecitudine, espresso concretamente nel dono spontaneo dell'uccellino, sta a testimoniare la trasformazione dell'eros che è avvenuta in lui.

Resta infine da chiederci perché questa figura-Sophia sia stata personificata dal poeta proprio nella Luce: a prescindere dalle ovvie analogie della luce con la coscienza e con il conoscere, forse c'è qui un riferimento culturale più preciso. Nella dottrina gnostica attribuita da Ireneo agli Ofiti e ai Sethiani, Sophia viene descritta come una *humectatio luminis* (aspersione di luce) traboccata dall'amplesso fra il Primo Uomo (il Padre), il Secondo Uomo (il Figlio) e la Prima Donna (lo Spirito Santo o Madre dei viventi). Il figlio « di destra » generato da questo amplesso fu Cristo, mentre « da sinistra » fu generata Sophia, la cui natura è perciò quella di una luce divina traboccata dalla luce originaria del Padre, caduta in basso e imprigionata nella materia (29). Analogo legame con la luce ha la Sophia Achamoth dei Valentiniani, e in tutti i testi gnostici cristiani essa viene definita come un'immagine di luce divina decaduta nella materia, dalla quale offre agli uomini illuminati dalla gnosi la possibilità di redenzione e di ritorno alla divinità originaria. Nella lettera del valentiniano Tolomeo a Flora troviamo una precisa identificazione fra luce e sostanza divina, contrapposta alla identificazione fra costanza materiale e tenebre (30); dal complesso della dottrina gnostica risulta che la sostanza psichica dell'uomo è un'immagine della sua sostanza spirituale, la quale a sua volta è il seme divino trattenuto nella materia. La luminosità del divino è anche la luminosità dello spirituale, con cui l'uomo può entrare in contatto tramite lo psichico; dal punto di vista psicologico, e con riferimento alla mitologia gnostica, la figura di Sophia appare quindi come il simbolo di una rigenerazione inferiore che, partendo dall'interno della materia, dall'ignoranza e dalle passioni che sono ad essa legate, può restituire l'uomo alla sua divinità e spiritualità ori-

(29) *Testi gnostici cristiani*, Bari, Laterza, 1970. pp. 60-71.

(30) *Ibidem*, p. 176.

ginarie. Possiamo ora comprendere meglio perché Maeterlinck abbia dato alla sua Sophia il nome di Luce, e come in essa l'arco dell'eros maschile si sia compiuto fino alla più perfetta spiritualizzazione.

* Per il testo della fiaba, qui riassunta, vedi: Maurice Maeterlinck, *L'uccellino azzurro*, Torino. Paravia. 1968.