

Soglie simboliche in due drammi irlandesi: W.B. Yeats e J.M. Synge

Fabio Luppi¹

Abstract: The present paper deals with the concept of threshold as represented in two different plays staged in 1903 in Dublin, namely W.B. Yeats's *The King's Threshold* and J.M. Synge's *In the Shadow of the Glen*. In both cases the playwright intended a physical threshold as a symbolic element. Yeats's is a mythical play while Synge's is a realistic farce. While the former is meant to identify the struggle for a noble ideal – the social role of poetry in contemporary society – the latter contests the traditional values of Irish rural society. The thresholds of a noble palace and of a rural cottage are two different metaphors identifying the importance of opposition to social and cultural values.

Keywords: *Yeats, Synge, Theater, Threshold, Ireland.*

Nel 1903 l'Irish National Theatre Society² mette in scena il dramma di W.B. Yeats *The King's Threshold*³, trasposizione di un'antica leggenda celtica medievale già recuperata e raccontata da Lady Wilde nel suo *Ancient Legends* dal titolo "The Great Visitation to Guaire"⁴. Nel dramma yeatsiano, il re del Connacht, Guaire, consigliato dai propri cortigiani – ecclesiastici, soldati e giuristi⁵ – revoca il "vecchio diritto dei poeti" di avere un seggio di rappresentanza nel consiglio di stato. Il poeta Seanchan si oppone a questa decisione e decide di esprimere la sua contrarietà pubblicamente, languendo sulle scale d'ingresso del palazzo reale, appunto la soglia del re, senza mangiare e senza bere (facendo uno sciopero della fame e della sete). Tutto il dramma consiste nello svolgersi davanti al poeta di una schiera di personaggi pubblici, amici, e cittadini che di volta in volta cercano di riportare Seanchan a più miti propositi. Ma la decisione è terribile e irrevocabile e il protagonista si lascia morire di inedia per rivendicare il diritto dei poeti alla partecipazione alla cosa pubblica⁶. Alla fine del dramma, Seanchan viene sostenuto anche dai suoi pupilli che, sebbene inizialmente restii ad accettare le estreme conseguenze del gesto del loro maestro, alla fine prendono posizione a fianco del poeta.

1 Ricercatore presso l'Università degli Studi Roma Tre.

2 Presso la Molesworth Hall, di Dublino (il 7 di ottobre 1903).

3 Sarà poi pubblicato l'anno seguente.

4 Cfr. R. Foster, *W.B. Yeats: A Life: The Apprentice Mage, 1865-1914*, Oxford University Press, Oxford 1999, p. 295

5 I personaggi del Chamberlain, Soldier e Monk erano tra l'altro modellati sulle figure di tre politici contemporanei all'epoca facilmente riconoscibili: T.W. Rolleston, Richard Bagwell e George Coffey (cfr. D. Kiely (ed.), *The King's Threshold. Manuscript Materials*, Cornell University Press, Ithaca and London 2005).

6 Nella versione originale del dramma, e contrariamente alla fonte, il poeta non muore. Ma nel 1920, dopo la morte avvenuta a seguito di uno sciopero della fame intrapreso da Terence MacSwiney, sindaco di Cork, Yeats decise di cambiare il finale e far morire il protagonista.

Questo dramma rappresenta, a detta di Yeats, una rivendicazione dell'importanza dell'arte in un momento in cui

la nostra società stava intraprendendo una dura battaglia per il riconoscimento dell'arte pura, in una comunità per una parte sepolta nelle faccende pratiche della vita, per l'altra nella politica e nel patriottismo propagandistico⁷.

La struttura del dramma ricalca quella del *morality play*; così come avviene in *Everyman*⁸, o in *The Castle of Perseverance*, una scena si ripete più volte. Il protagonista incontra diversi personaggi e ingaggia un dialogo che ogni volta ci insegna qualcosa di nuovo. Alla base viene descritto un conflitto morale che agita la realtà⁹. Proprio a causa di questa struttura, Yeats definì il dramma come un "processional play"¹⁰. Così come il dramma precedente di Yeats – *The Hour Glass* (1903) – anche *The King's Threshold* mantiene questa stessa struttura formale¹¹ ma, rispetto al modello medievale sembra ridefinire il significato morale, che, anziché suggerire la rivendicazione di una verità ultramondana superiore agli accidenti materiali della vita terrena, rappresenta piuttosto la rivendicazione della funzione morale della poesia all'interno della società. L'azione narrata rappresenta un *exemplum* morale per il pubblico con la conseguenza che i personaggi, completamente assorbiti dal ruolo che rivestono, non hanno spessore psicologico, non sono altro che simboli, o ancora di più, allegorie. In questo modo anche nel dramma yeatsiano, i personaggi rappresentano un valore ed il loro conflitto mette in scena lo scontro tra due concetti: il re rappresenta il pragmatismo, mentre il poeta l'idealismo. Questo moderno *morality play* serve a mostrare come l'arte possa e debba avere un suo ruolo riconosciuto all'interno della società, e soprattutto una funzione sociale attiva. Essa può ergersi a nume tutelare per la comunità, a coscienza collettiva:

7 W.B. Yeats, citato in A. N. Jeffares – A. S. Knowland, *A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats*, Macmillan, London 1975, p. 47: "it was written when our society was having a hard fight for the recognition of pure art in a community of which one half was buried in the practical affairs of life, and the other half in politics and propagandist patriotism".

W. B. Yeats, "The Autumn of the Body" (1898), in Id., *The Collected Works of W.B. Yeats, volume IV, Early Essays*, edited by G. Bornstein and R. J. Finneran, Scribner, New York, 2007, p. 141-142: "The arts are, I believe, about to take upon their shoulders the burdens that have fallen from the shoulders of priests, and to lead us back upon our journey by filling our thoughts with the essences of things, and not with things".

8 Dio invia la personificazione della Morte al protagonista — Everyman, l'uomo comune — per dirgli che è giunta la sua ora. Everyman prova a corrompere la morte ma riesce solo ad ottenere del tempo per capire se può trovare conforto e aiuto nel momento della sua dipartita dal mondo, nei diversi personaggi che incontra, ognuno dei quali rappresenta un vizio o una virtù. Alle fine, egli capisce quale sia l'unica virtù davvero necessaria per la salvezza della propria anima e per poter trovare conforto anche nella morte.

9 Per una definizione dei *Mystery Plays* si vedano: A. Lombardo, 'Introduzione', in *Teatro inglese dal Medioevo al Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1963, pp. xxxv-xxxvi; A. J. Fletcher – R. Beadle, *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1994; E. Kerchever Chambers, *The Mediaeval Stage*, 2 vols., Clarendon Press, Oxford 1903; R. Potter, *English Morality Play: Origin, History and Influence of a dramatic tradition*, Routledge & Kegan Paul Books, London 1975.

10 Cfr. W. B. Yeats, *The Collected Works of W.B. Yeats, volume II, The Plays*, edited by D. R. Clark and R. E. Clark, Scribner, New York 2001, p. 845.

11 La struttura di questo dramma viene anche definita in una lettera "piuttosto come quella di un dramma greco" ("rather like a Greek play"). La lettera è citata da P. Ure (*Yeats the Playwright*, Routledge, London 1963, p. 32). Bisogna ancora una volta sottolineare che questa struttura deriva direttamente dal dramma che Yeats aveva preso a modello per il suo lavoro, *Sancan the Bard* di Edwin Ellis, pubblicato nel 1895.

Credo che le arti stiano per prendere sulle proprie spalle il peso che è caduto dalle spalle dei preti, e stiano per ricondurci indietro nel nostro viaggio riempiendo i nostri pensieri con le essenze delle cose e non con le cose¹².

Significativamente il titolo originario del dramma sarebbe dovuto essere *Seanchan*, dal nome del protagonista: solo in un secondo momento l'autore decise di spostare l'attenzione sul luogo deputato allo svolgimento dell'azione, la soglia del palazzo del re. Una soglia che non può essere valicata da altri, per via della presenza del poeta, e che diviene quindi un limite fisico, ma anche e soprattutto una metafora, una soglia metafisica che separa la vita dalla morte; per tutto lo svolgimento del dramma quindi Seanchan si trova in equilibrio, perennemente sospeso nell'atto di morire, e solo alla fine il suo corpo ormai senza vita viene portato via¹³.

Per questo il luogo stesso diviene un monito contro un'ingiustizia patita, e resta a futura memoria per chiunque vi passi davanti. Il re spiega quale significato acquisti la soglia, dicendo anche che questo atto di sacrificio del protagonista deriva da una tradizione radicata negli antichi costumi del popolo irlandese¹⁴:

He has chosen death:
Refusing to eat or drink, that he may bring
Disgrace upon me; for there is a custom,
An old and foolish custom, that if a man
Be wronged, or think that he is wronged, and starve
Upon another's threshold till he die,
The common people, for all time to come,
Will raise a heavy cry against that threshold,
Even though it be the King's¹⁵.

Nella rappresentazione di un luogo di passaggio, questo dramma yeatsiano rappresenta quindi un precedente fondamentale per i drammi successivi portati in scena all'Abbey Theatre. In molti di questi drammi è possibile rintracciare un valore assoluto di un'altra soglia, che assumerà un valore simbolico identitario fondamentale per la tradizione rurale irlandese. Se il 7 ottobre 1903 gli

12 W. B. Yeats , "The Autumn of the Body" (1898), in Id., *The Collected Works of W.B. Yeats, volume IV, Early Essays*, op. cit. p. 141-142: "The arts are, I believe, about to take upon their shoulders the burdens that have fallen from the shoulders of priests, and to lead us back upon our journey by filling our thoughts with the essences of things, and not with things".

13 Cfr. A. POULAIN, "The King's Threshold, Calvary, The Death of Cuchulain: Yeats's Passion Plays," in *Yeats's Mask: Yeats Annual*, 19 (2013), Open Book Publisher, Cambridge 2013.

14 La nota a questo passo in Yeats 2001: 845 chiarisce di cosa si tratta: "Under the Brehon Laws, preserved in the *Senchus Mór*, revised in A.D. 438 in the time of Patrick, 'A man injured by another would, in the last resort, present himself at his door and fast until the aggressor did him justice' (Blue Guide, p. xii). As in the case of poetic satire, 'the law seems to have recognized, and to have sought to regulate, an ancient custom which was liable to dangerous abuse' (F. N. Robinson , *Satirists and Enchanters in Early Irish Literature*, reprinted from *Studies in the History of Religions*, presented to Crawford Howell Toy, ed. David Gordon Lyon and George Foot Moore. Reprints in *Irish Studies #1 for the American Committee for Irish Studies*)."

15 W. B. Yeats , *The Collected Works of W.B. Yeats, volume II, The Plays*, edited by David R. Clark and Rosalind E. Clark, Scribner, New York 2001, p. 122.

spettatori della Molesworth Hall di Dublino assisterono alla rappresentazione del luogo pubblico e nobile della soglia del palazzo reale, già il giorno seguente si ritrovarono proiettati in una realtà rurale e popolare, su una soglia che sarà perennemente presente in tanti testi della nuova tradizione realista irlandese: si tratta dell'uscio delle case contadine dell'Irlanda rurale.

Quel giorno venne messa in scena la prima di *In The Shadow of the Glen*, di John Millington Synge, una commedia cupa che ritrae impietosamente una realtà molto diversa da quella mitica condita di alta retorica poetica del dramma yeatsiano. Synge dipinge il mondo rurale irlandese contemporaneo e cerca di riprodurre realisticamente una lingua *Hiberno-English* o *Anglo-Irish* che fosse espressione del popolo¹⁶. Il dramma venne criticato aspramente perché visto come denigratorio del popolo irlandese, ed in particolare delle donne d'Irlanda¹⁷. Del resto, dalla trama si evince come questa commedia potesse dare adito a critiche di questo tipo. Nora, la giovane protagonista, veglia nel suo cottage di campagna della contea di Wicklow sul corpo del vecchio marito, Dan Burke, che si finge morto. Nora fa entrare in casa un vagabondo che cerca riparo per la notte, e lo lascia solo qualche momento per uscire a trovare Micheal, un giovane pastore, suo vicino di casa. Mentre Nora è fuori, il vagabondo scopre che il vecchio Dan non è morto, ma sta solo fingendo di esserlo, per vedere come si comporta la moglie. Nora rientra in casa con Micheal che le si propone come sposo; a questo punto il vecchio Dan, ottenuta la prova dell'infedeltà della moglie, mette fine alla sua farsa, si alza e caccia di casa Nora. La donna scappa con il vagabondo che le promette una vita di libertà, fuori dalle convenzioni vincolanti di una società bigotta. Paradossalmente Dan e Michael finiscono la serata insieme a bere e parlare.

Per capire la portata simbolica di una commedia grottesca ma fortemente realistica come quella di Synge bisogna comprendere cosa significhi lo spazio in cui si ambientano la maggior parte dei *peasant plays* irlandesi dei primi anni del Novecento. Lo spazio angusto della cucina del cottage contadino è un microcosmo familiare che rappresenta un'identità culturale, quella dell'Irlanda rurale, e simboleggia il macrocosmo della nazione. In questo *setting*, la soglia della casa rappresenta il confine tra un ambiente familiare, uno spazio identitario e rassicurante, ed uno spazio esterno che il più delle volte, pur rimanendo familiare, rappresenta fatica (come i campi da coltivare) ed incertezza (si pensi anche alle comunità di pescatori, come le isole Aaran, dove il mare spesso rappresenta una risorsa ma anche un grosso pericolo quotidiano); ma la soglia può anche indicare i confini della nazione, ed è quindi il luogo dal quale arrivano gli invasori, gli stranieri ("strangers in the house" dirà la protagonista – immagine dell'Irlanda – del dramma patriottico di Yeats e Lady Gregory, *Cathleen ni Houlihan*¹⁸).

Così, la soglia del cottage è un luogo fisico e concreto ma allo stesso tempo un simbolo, un correlativo oggettivo. Va ricordato che il segno teatrale, oltre al significato primario 'denotativo' di

16 Nell'introduzione al suo *Playboy of the Western World* Synge rivendicherà questo uso di un dialetto popolare autentico: "I have used one or two words only that I have not heard among the country people of Ireland, or spoken in my own nursery before I could read the newspapers. A certain number of the phrases I employ I have heard also from fishermen along the coast from Kerry to Mayo, or from beggar-women and ballad-singers nearer Dublin" (J. M. SYNGE, *The Complete Works of J.M. Synge*, Wordsworth Poetry Library, London 2008, p. 67). Per la questione della lingua usata da Synge e la sua presunta autenticità si veda Kiberd, Declan, *Synge and the Irish Language*, Palgrave Macmillan, London 1993.

17 Dudley Digges e Maire Quinn, due attori della National Theatre Society diedero le dimissioni dalla compagnia; lo stesso fece Maud Gonne, e Douglas Hyde si disse contrario alla messa in scena del dramma. Arthur Griffith, leader nazionalista e fondatore dello Sinn Féinn, attaccò Synge con un articolo sullo *United Irishman*.

18 In W. B. Yeats, *The Collected Works of W.B. Yeats, volume II, The Plays*, op. cit., p.88.

‘stare per una classe di oggetti’, acquista anche significati secondari, ‘connotativi’, per il pubblico, che lo collega ai valori sociali, morali e ideologici operanti nella comunità della quale attore e spettatore fanno parte. In questo caso la soglia dei tanti drammi irlandesi rappresentati dal *cottage kitchen setting*¹⁹ diventa simbolo del confine tra un ambiente che connota i valori tradizionali della famiglia nel contesto rurale irlandese ed il diverso, che può essere inteso tanto come minaccia esterna, quanto come una alternativa diversa rispetto a quella di una tradizione culturale chiusa e a volte bigotta²⁰.

Quindi, nella performance di questi drammi la cucina del cottage dell’Irlanda rurale non serve tanto per cucinare, ma per fornire una connotazione del contesto socio-culturale in cui si muovono i personaggi. La comunicazione teatrale permette al significato connotativo di prevalere sulla funzione pratica degli oggetti e dei luoghi: per questo la soglia del cottage irlandese non è più una semplice porta, l’uscio della casa, ma è il simbolo della relazione tra due mondi, quello rassicurante ma anche statico ed oppressivo della tradizione contadina, e quello del mondo esterno, che nel caso di Synge è rappresentato dalla vita di strada del viandante.

Per capire come funziona questa soglia in *The Shadow of the Glen*, va prima riportata la didascalia che descrive l’ambiente in cui si svolge il dramma:

Cottage kitchen; turf on the right; a bed near it against the wall with a body lying on it covered with a sheet. A door is at the other end of the room, with a low table near it, and stools, or wooden chairs²¹.

La porta non è menzionata con particolare enfasi. Nelle azioni dei personaggi Nora apre la porta allo sconosciuto (“She opens the door”²²) e lo invita ad entrare in casa (“Come in out of the rain”²³). Lo sconosciuto attraversa la soglia con riluttanza, perché capisce che c’è un morto in casa (“Coming in slowly and going towards the bed”²⁴) ma anche perché sta entrando nella dimensione privata della famiglia. Nel momento in cui Nora invita lo sconosciuto prima, e Michael Dara poi, ad oltrepassare questa soglia, permette ai due di accedere all’intimità di una famiglia. Ma in questa famiglia Nora non si riconosce, tant’è che descrive se stessa intenta a guardare fuori da una porta (“looking out from a door the like of that door”²⁵) fuori della quale non vede nulla di rassicurante. La soglia è per Nora il passaggio da una realtà opprimente – quella della famiglia composta da due soli elementi – ad un mondo esterno ancora più desolato.

Nel momento in cui Dan starnutisce, Micheal cerca di uscire (“tries to get to the door”²⁶) ma

19 Connotazione da non confondersi con il successivo *kitchen sink drama*, in cui viene descritta la piccola borghesia o la classe operaia britannica.

20 Bisogna anche dire che tanto il *cottage kitchen setting* di molti drammaturghi del nuovo realismo teatrale irlandese quanto gli ambienti dei primi drammi di Sean O’Casey, le *tenement houses* dei sobborghi degradati di Dublino, sono il simbolo di una dimensione tutta irlandese, un contesto estremamente specifico che ha una sua funzione storico-sociale oltre che artistica e che difficilmente può essere compreso a fondo da un pubblico non irlandese.

21 J. M. SYNGE, *The Complete Works of J.M. Synge*, op. cit., p. 3.

22 *Ivi*, p. 3

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

25 *Ivi*, p. 11.

26 *Ivi*, p. 12.

gli viene impedito da Dan che “goes over and puts his back against it”²⁷. Il padrone di casa quindi impedisce allo sconosciuto di varcare la soglia, lo trattiene in un ambiente in cui effettivamente Micheal non dovrebbe essere. Al contrario, alla fine del dramma Dan “opens the door” e intima alla moglie di uscirne: “You’ll walk out now from that door, Nora Burke, and it’s not to-morrow, or the next day, or any other day of your life, that you’ll put in your foot through it again”²⁸. E così, anche poche battute dopo Dan esorta nuovamente la moglie ad uscire (“walk out now”²⁹) e affrontare la vita da vagabonda (“and it’s soon you’ll be getting old with that life, I’m telling you; it’s soon your teeth’ll be falling and your head’ll be the like of a bush where sheep do be leaping a gap”³⁰) insieme allo sconosciuto che Nora ha accolto in casa (“Let her walk out of that door, and let you go along with her, stranger”³¹).

Passare la soglia anche in questo caso sembra suggerire un passaggio ben più terribile rispetto a quello che si possa pensare: Nora ha paura che oltrepassare la porta di casa non significhi solo cambiare vita, ma andare incontro alla morte: “[...] I’m destroyed surely, and I going out to get my death walking the roads?”³². Il vagabondo la rassicura sottolineando proprio come una volta varcata la soglia della casa (“We’ll be going now”³³) la vita di strada in realtà le permetterà di non dover più stare seduta a guardare la desolazione del mondo esterno (“you’ll not be sitting up on a wet ditch, the way you’re after sitting in the place, making yourself old with looking on each day, and it passing you by”³⁴) la sua occupazione non consisterà più nel contare i giorni che passano, anzi, che le passano davanti. Significativamente, proprio di fronte alla porta, il vagabondo paragona la vita segregata in casa con quella della libertà del mondo esterno:

Tramp: (At the door). Come along with me now, lady of the house, and it’s not my blather you’ll be hearing only, but you’ll be hearing the herons crying out over the black lakes, and you’ll be hearing the grouse and the owls with them, and the larks and the big thrushes when the days are warm, and it’s not from the like of them you’ll be hearing a talk of getting old like Peggy Cavanagh, and losing the hair off you, and the light of your eyes, but it’s fine songs you’ll be hearing when the sun goes up, and there’ll be no old fellow wheezing, the like of a sick sheep, close to your ear³⁵.

E ancora più significativo è il gesto di Nora, che andando verso la soglia (le didascalie sono fondamentali per capire questi passaggi simbolici) si volta indietro un’ultima volta per ammonire il marito, spiegandogli che la vera vita non può essere quella segnata da un uscio invalicabile ed ermetico perché la vita così condotta non è che un’attesa della morte:

Nora [...] (*She goes towards the door, then turns to Dan.*) You think it’s a grand thing you’re after doing with your letting on to be dead, but what is it at all? What way would a

27 *Ibidem.*

28 *Ivi*, p. 13.

29 *Ibidem.*

30 *Ibidem.*

31 *Ivi*, p. 14.

32 *Ibidem.*

33 *Ibidem.*

34 *Ibidem.*

35 *Ibidem.*

woman live in a lonesome place the like of this place, and she not making a talk with the men passing? And what way will yourself live from this day, with none to care for you? What is it you'll have now but a black life, Daniel Burke, and it's not long I'm telling you, till you'll be lying again under that sheet, and you dead surely³⁶.

Forse queste parole hanno un qualche effetto su Dan, perché quando anche Micheal si accinge ad andare via, seguendo il vagabondo e Nora, questi viene fermato dal padrone di casa (*"She goes out with the Tramp. Micheal is slinking after them, but Dan stops him"*³⁷) che lo invita a rimanere e a bere con lui; questo gesto va interpretato come un tentativo di ingannare l'idea della solitudine e soprattutto della morte, evocata da Nora, a mantenere la vita all'interno del cottage.

Nel dramma di Synge la soglia assume una funzione chiave nella dialettica relativa alla percezione non solo dei valori tradizionali della campagna irlandese ma più in generale della concezione della vita e delle convenzioni sociali che la regolano. Il binomio del 'fuori' e del 'dentro' – che "possiede l'affilata nettezza della dialettica del sì e del no"³⁸ dell'essere e del non essere, del concreto e dell'indefinito – serve al drammaturgo per sovvertire la concezione tradizionale di quelli che sono i valori della casa e della famiglia, e più in generale, delle convenzioni sociali. La casa dovrebbe rappresentare nell'immaginario collettivo un luogo rassicurante, definito e protettivo; così la vede Dan, e così la pensa Nora prima di sposarsi. La scelta di sposare un uomo molto più grande di lei è dettata proprio da questa considerazione, dalla protezione che il cottage (e le proprietà) del marito può garantirle. Ma questa stessa dimora rurale assume tratti completamente diversi e da rifugio diventa costrizione: non più il luogo di una vita serena, ma il luogo della non-vita. Allo stesso modo, il mondo esterno è ostile quando viene visto dall'interno della casa, e attraverso la soglia, ma cambia prospettiva quando viene descritto dal vagabondo che appartiene proprio alla realtà indefinita di ciò che è fuori dal luogo rassicurante che può essere una dimora. Questo cambiamento di prospettiva dimostra come "il dentro ed il fuori sono ambedue intimi, [ma] sono [anche] sempre pronti a capovolgersi, a scambiare le loro ostilità"³⁹.

In *In the Shadow of the Glen*, la soglia della casa è il cardine attorno al quale ruota questa dialettica. Come dice Bachelard citando Jean Pellerin⁴⁰, la soglia può indicare un'hesitazione, perché rappresenta la possibilità di una scelta, ma indica – prendendo a prestito le parole di Jean-Michel Barrault – anche il luogo geometrico degli arrivi e delle partenze nella casa del Padre⁴¹. Questo padre potrebbe essere identificato come una entità metafisica, o come il padre biologico o simbolico o putativo; in ogni caso, rappresenta il fondamento dei valori tradizionali, ed in quanto tale, la soglia della casa del padre è appunto il luogo della scelta, ed in cui le partenze e gli arrivi simboleggiano l'adesione o l'allontanamento dai valori tramandati dalla tradizione. Anche in questo caso, la soglia delimita un 'qua' e un 'là', un *même* e un *autre* (ci ricorda Bachelard). Il primo indica ciò che si conosce, Dan, mentre il secondo è lo sconosciuto, il vagabondo.

36 *Ibidem*.

37 *Ivi*, p. 15.

38 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 233.

39 *Ivi*, p. 238.

40 Jean Pellerin (poeta francese: 1885-1921), *Le romance du retour* (cit. in G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 244): "La porte me flaire, elle hésite."

41 "Je me surprends à définir le seuil / Comme étant le lieu géométrique / Des arrivées et des départs / Dans la Maison du Père" (J.-M. Barrault, *Domenicale*, I, P. 11 citato in G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 244).

Ma la soglia di questo cottage rurale nasconde un'altra corrispondenza importante ed evidente, questa volta extra-testuale. Come in *Casa di bambola*⁴² di Ibsen, anche qui il dramma si conclude con l'uscita di scena della protagonista. In entrambi i casi una donna di nome Nora varca l'uscio della casa familiare per cambiare la propria vita, abbandonando i valori familiari che non riconosce più. Ancora più significativamente, in *Casa di bambola* Nora sostiene di essersi resa conto di aver vissuto e di aver avuto tre figli con un estraneo. L'estraneo è il marito, così come per la protagonista del dramma di Synge l'estraneo non è il vagabondo, ma Dan, il suo stesso marito. Per questo, entrambe le donne varcano la soglia verso il mondo esterno, che si rivela il mondo della loro vera vita.

Come Ibsen prima di lui, Synge mette in atto un gioco di relativizzazione dei valori assicuranti – ma a differenza del drammaturgo norvegese, non lo fa per mettere in luce la condizione della donna all'interno della famiglia, ma proprio per provocare il pubblico sovvertendo i valori fondanti della mentalità borghese e contadina. Il perno su cui ruota la lotta tra valori condivisi e anticonformismo è proprio la soglia di una casa, un uscio che diventa un simbolo inaspettato, uno spazio di passaggio che indica però un'inversione nella transitorietà dei valori.

È infine possibile identificare un'ulteriore corrispondenza, ben più estrema, con un'altra coppia di opposti: la vita e la morte. Se la morte viene definita in senso spaziale come un 'aldilà', in questo caso l'aldilà va relativizzato. La logica comune ci porta a identificare comunemente la casa come il luogo della certezza e della sicurezza, e dovremmo pensare che il fuori è l'aldilà, in quanto luogo sconosciuto. Ma la dialettica implicita nella soglia sovverte le corrispondenze che ci si aspetterebbe di ritrovare: come dice Bachelard, il dentro ed il fuori sono pronti a capovolgersi, e così se all'inizio nella casa sembra esserci il cadavere di un vecchio contadino e dunque si è portati a ritenere la casa come il simbolo della morte, ben presto vediamo che Dan non è affatto morto, e che tanto lui quanto Nora indicano il mondo esterno ed inospitale come il luogo della morte. Anche nelle loro ultime battute Dan e Nora alludono a quello che sembra essere l'identificazione più naturale del dentro e del fuori; ma infine le parole di Nora ribaltano ancora una volta questa prospettiva, e la casa torna ad essere il simbolo della morte.

Ricollegare l'idea della morte all'idea di soglia ci riporta al dramma di Yeats, in cui la soglia rappresenta una sospensione dell'atto di morire del protagonista. Per Synge, invece, la soglia rappresenta il passaggio tra una condizione di vita, ed una di non vita. In entrambi i casi, comunque, i due drammaturghi portano in scena un simbolo che rappresenta un valore tradizionale e culturale: un valore da recuperare e difendere, nel caso di Yeats, e da relativizzare e contestare nel caso di Synge. In quei due giorni consecutivi di ottobre del 1903 gli abitanti di Dublino assisterono alla messa in scena di questi due drammi, nei quali una soglia li metteva di fronte ad una critica dei valori della società irlandese per come era diventata, ed imponeva una riflessione che sarebbe diventata prassi con la nascita, l'anno successivo, del teatro nazionale irlandese all'Abbey Theatre.

42 Non è certo un caso che la protagonista di *In the Shadow of the Glen* porti lo stesso nome della protagonista del dramma di Ibsen.