Saggi di letteratura francese e comparata

I

Direttore

Ida Olga Merello
Università degli Studi di Genova

Comitato scientifico

Maria Bertini
Università degli Studi di Parma

Aurélia Cervoni
Université Paris-Sorbonne

Andrea Schellino
Université Paris-Sorbonne

Saggi di letteratura francese e comparata

La collana si propone di promuovere gli studi sulla letteratura francese, focalizzandosi su Ottocento e Novecento. Uno sguardo particolare è rivolto ai rapporti europei e extraeuropei, con la selezione di quei titoli, di studiosi italiani o stranieri, scritti in italiano o in francese, che presentino caratteristiche di originalità e innovazione, per conferire loro una posizione di rilievo.

I testi pubblicati sono sottoposti a un processo di *peer–review*.

Cette collection vise à promouvoir les études sur la littérature française, avec une attention particulière, mais non exclusive, à la littérature des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Elle accueille les ouvrages de spécialistes internationaux qui se distinguent par leur approche innovante et rigoureuse, qu'elle soit tournée vers la philologie, l'histoire littéraire, la critique ou l'interprétation des textes. La collection publie des essais en italien et en français.

Vai al contenuto multimediale

Riccardo Bravi

Claudel e il teatro del mondo

Le Soulier de satin

Prefazione di
Massimo Raffaeli

Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXIX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2417-8

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.

I edizione: giugno 2019

La révélation du théâtre Balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*

Il mio scopo non è insegnarvi a recitare, il mio scopo è aiutarvi a creare un uomo vivo da voi stessi.

Konstantin Stanislavskij

The time is out of joint. O cursèd spite,
That ever I was born to set it right! (I.5.190-191)

William Shakespeare, *Hamlet*

Indice

11 *Prefazione*

15 *Introduzione*

19 Capitolo I
Un drammaturgo alla corte dell'Europa: Paul Claudel

57 Capitolo II
Verso la fine del mito europeo?

95 Capitolo III
L'arte del comico in Claudel

127 *Conclusioni*

129 *Bibliografia*

Prefazione

Massimo Raffaeli*

Je sais que la Joie existe!

P.C.

Scarsa o comunque distratta è da decenni la ricezione italiana di Paul Claudel, non solo per la penuria di studi organici, traduzioni d'autore o versioni *tout court* ma anche e soprattutto per uno stereotipo che vorrebbe il poeta confinato al margine tanto della inventiva modernista quanto, specialmente, della oltranza avanguardista (lui che peraltro aveva sempre proclamato Rimbaud come l'alfa e l'omega della propria vicenda): nel senso comune Claudel continua infatti ad essere più l'aggettivo che non il sostantivo della sua poesia, prima un cattolico di soli globuli rossi o insomma un individuo orgogliosamente integralista quale l'aveva battezzato il suo ex amico ed interlocutore André Gide, ovvero il diplomatico di carriera vocato alla rigida ufficialità della sua stessa vocazione letteraria o infine l'austero Accademico di Francia la cui voce stentorea, senza la minima incrinatura e deprivata del dubbio, mantenesse in vita quella specie di esilio interno o di diniego primordiale nei confronti di ogni laicità del vivere che va sotto il nome primordiale della Vandea. Non erano bastati i versi di *Connaissance de l'Est* (1900) né tanto meno quelli di *L'Annonce faite à Marie* (1912) come non sarebbe bastata nemmeno la grandiosa polifonia di un testo teatrale in ogni senso inclassificabile, vera e propria Opera/Mondo come oggi si dice, più citata che non effettivamente conosciuta nella sua esorbitanza strutturale, il cui titolo persino diminutorio è *Le Soulier de satin*, conclusa nel 1929: pur toccando un apice secolare, i suoi maggiori interpreti rimangono a tutt'oggi due maestri della scena, Jean–Louis Barrault che la ridusse per la Comédie–Française già nel '43 e il cineasta portoghese Manoel de Oliveira che nel 1985 ne trasse uno straordinario film della durata

* «Venerdì» di "Repubblica".

di quasi sette ore sulla base dell'originale, una *pièce* scandita in quattro giornate e decine di quadri scenici, che ne prevedeva invece non meno di undici. Senza eguali nel Novecento, si tratta di un poema drammatico della vita e della morte intese da un lato quale infinita vicissitudine umana, dall'altro come segreto indecifrabile della costante presenza di ciò che Paul Claudel non ha mai alcun pudore o imbarazzo a chiamare "Dio".

Dunque si presenta nei termini della novità e della necessità questa accurata monografia di Riccardo Bravi che affronta Claudel proprio dalla angolatura del capolavoro la cui ambizione è battere Richard Wagner sul suo stesso terreno e perciò dare compiutezza effettuale al connubio di *Wort–Ton–Drama* che il compositore tedesco, mito della generazione europea a lui successiva, aveva più invocato che non davvero realizzato. Con limpidezza e adesione all'evidenza del testo, Bravi ne rintraccia sia il codice poligenetico (nella continua interferenza di modelli europei ed extraeuropei: qui si pensi al fascino del teatro tradizionale giapponese, alla sua estetica nudamente gestuale, al suo culto di un silenzio essenziale) sia la capienza magnanima di un ordito che sa inglobare e alternare la totalità dei livelli linguistici e stilistici senza perciò esibirli come virtuosistiche sperimentazioni. Quanto a ciò, Bravi nota che, in parallelo con Antonin Artaud, l'opera di Claudel "è la *mise en scène* del silenzio" pure se appare ovvio che il silenzio in Artaud equivale al gesto dell'immolarsi e via via annientarsi dentro una dinamica crudele e nichilista mentre per Claudel il silenzio corrisponde alla pienezza potenziale del senso, a una polisemia integralmente concentrata solo un attimo prima del contatto o del riconoscimento di "Dio". La medesima incandescenza della partitura, e il suo volerla costantemente mantenere nello stato di liquidità, esprime il timore per quanto il poeta definisce la "pietrificazione" poetica, vale a dire la condizione di sordità e cecità (il voler essere uomini nell'isolamento, una volta per tutte e per sempre) dove l'essere, recludendosi, si nega l'accesso a "Dio". Non deve ingannare il fatto che Claudel ambienti la vicenda in Spagna e al tempo della Controriforma perché se può apparire (e a taluni è apparso) un omaggio bigotto al mito della *Reconquista*, in effetti vi individua l'epicentro della cristianità come Mondo e rappresenta nello spazio–tempo il frangente di massima osmosi fra Est e Ovest, anima e corpo, silenzio e parola, caducità e salvezza. Perciò coloro che danno vita in versi a *Le Soulier de satin* prima che personaggi o *personae* appaiono anime e passioni captate in sé e per sé, voci isolate e

insieme coreutiche di un conflitto il cui decorso mantiene la cadenza della poesia potenzialmente ininterrotta.

Merito ulteriore di Bravi è avere isolato con nitidezza, nel capitolo finale del suo lavoro, l'elemento grazie al quale quella grande macchina in versi, travolta dal suo stesso moto deragliante e centrifugo, ritrova un proprio disegno armonico e, paradossalmente, un suo equilibrio statico. Non è tanto, a sedurre Claudel, l'attitudine umana del comico (Baudelaire ne aveva fatto un assoluto di perfezione infera, Bergson un reagente alla meccanica della vita quotidiana) quanto la certezza — scrive Bravi — che "per il poeta la fede è inseparabile dalla gioia". Ed è come se proprio la gioia fosse la metrica profonda, la prosodia del Mondo. Perciò il riso, che è appunto la immediata espressione della gioia, nel *Soulier de satin* compare sempre in margine al silenzio dove si propizia la parola espressa. Ma questo è un riso ormai perfettamente estraneo al comico perché dentro vi pulsa qualcosa di divino, è un riso cosmico, il solo che può avvicinare gli uomini a "Dio".

Introduzione

Il testo presentato vuole essere non una semplice riflessione su un momento specifico della drammaturgia claudelliana bensì sulla intera produzione dello scrittore francese. Dal *Soulier de satin* (1929), considerato a più voci l'*opus magnum* dell'autore, si è cercato di tracciare tutta un'ermeneutica sia stilistica che ideologica dove la scrittura fa da apripista ad una riflessione sulla modernità che porta con sé criticità seppur non immediatamente evidenti ma comunque estrapolabili ad una attenta disamina della metafora poetica. Così nell'itinerario artistico pratica della scrittura e riflessione sulla cultura assumono lo stesso piano concettuale, conferendo tratti quanto più originali nel panorama della letteratura mondiale degli anni venti–trenta del Novecento.

La figura di Paul Claudel è stata emblematica nel canone della letteratura francese ed europea del Novecento. Da un lato contribuendo ad un sovvertimento atipico per quel periodo della drammaturgia classica — che faceva capo alla grande triade del teatro moderno di Corneille, Racine, Shakespeare — con l'innesto di tutta una gestualità di stampo orientale che era stata vissuta *in primis* dal poeta durante gli anni spesi nel continente asiatico al seguito dell'Ambasciata francese, poi letta, attraverso l'opera di Antonin Artaud, il quale nel *Théâtre et son double*, sua opera seminale, esplicita il rinnovamento del teatro moderno ergendone il monìto al pari di un "modello esistenziale" non più fisso o con strutture cesellate qual era stato fino allora ma d'ora in avanti in movimento; dall'altro riflettendo originalmente sulle sorti del continente europeo uscito tristemente provato a seguito delle due guerre mondiali.

Ancora apprezzata in patria — ne danno prova i corsi universitari sulla sua figura nella sistematica rete di facoltà di Sciences humaines sparse sul territorio francese negli ultimi dieci anni[1] — ma al con-

1. Molti critici francesi sono stati colpiti dal molteplice spettro semantico di interpretazioni dell'opera claudelliana, in particolar modo dalle metafore politiche contenute nel *Soulier de satin*, tra cui: Michel Bressolette, Pascal Dethurens e Christopher Flood. Cfr. Autrand Michel, *«Notice» à Le Soulier de satin, Théâtre II*, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2011, p. 1590.

trario lasciata in ombra nelle aule dell'accademia italiana, la poetica claudelliana non sembra infatti a tutt'oggi suscitare grande interesse. Vuoi per l'abbondanza di tematiche religiose vuoi per prese di posizione antiprogressiste, Paul Claudel sembra essere sigillato in una di quelle *couches* della letteratura di espressione prettamente cattolica, che pure ha avuto un notevole lascito culturale in Francia con personalità di spicco quali Gabriel Marcel, François Mauriac, Jacques Maritain, Gabriel Bounoure e Charles de Foucauld.

È nella specola della *Weltliteratur* — ossia la letteratura–mondo, secondo l'accezione goethiana[2] — che sembra inserirsi l'opera di Claudel, il quale ambienta il *Soulier* in uno sconfinamento di paesi ed epoche legate insieme da raffinati rimandi intertestuali e che mai nessuno scrittore dell'epoca aveva osato sperimentare. Trascorsi da poco gli anni della guerra urge la necessità di unificare i diversi Stati in una sola entità che possa avere la medesima matrice culturale fondante, stesso progetto che venne in mente quasi un secolo prima — dal lato tedesco — proprio allo scrittore–rappresentante del movimento romantico europeo Johann Wolfgang von Goethe.

Dopo un'introduzione assai generale sulla tematica della modernità europea e delle relative figure che ne fanno capo nel mondo artistico ed intellettuale, si procederà alla presentazione della figura di Claudel dal punto di vista non letterario bensì politico: si tratta di una delucidazione circa la voglia di essere un *buon Europeo*, per dirla con Nietzsche, volontà desiderata dal poeta sin dagli anni Venti del Novecento, e capitolata con l'immissione di una riflessione sui fatti salienti della Storia europea dopo la tragedia della grande guerra, seppur nascosta, nel corpus del *Soulier de satin*, da una fitta rete di rimandi intertestuali.

Ma è verso Oriente che, nel secondo capitolo, lo sguardo claudelliano muove la macchina drammatica quando l'Occidente sembra troppo stagnare nella autoreferenzialità del *logos*, del linguaggio che è talvolta portatore di insidie nonché di malintesi tra esseri umani. La parola lascia spazio alla gestualità e al riso più disincantato il quale in-

Fu proprio durante un corso di «Littérature générale et comparée» sul *Soulier de satin* tenuto da Pascal Dethurens — autore dell'importante saggio citato nel qui presente volume *Claudel et l'avènement de la modernité*, Les Belles Lettres, 1996 — nell'anno accademico 2007/2008 presso l'università di Strasburgo «Marc Bloch» che iniziai a meditare ad un ipotetico lavoro di tesi incentrato su vari aspetti concernenti l'ermeneutica claudelliana.

2. Si veda nel dettaglio Benvenuti Giuliana, Ceserani Remo, *La letteratura nell'età globale*, il Mulino, Bologna 2012, pp. 41–44.

serendosi nel discorso europeo, dove il serio arrecherebbe all'uomo la massima disperazione, porta con sé i segnali della presenza di un Dio cosmico, di una immensa gioia di vivere.

La gioia di vivere, questo particolare tipo di *humour* che ambisce ad aprirsi a tutto il creato facendo sì che il leitmotiv claudelliano diventi d'ora in avanti quello del "comico nel cosmico", lega il secondo capitolo all'ultima parte del libro, dove esamineremo per l'appunto l'originale arte della comicità in Paul Claudel: diversa da quella di Bergson, questa voglia di appropriarsi e di entrare in stretta simbiosi con ogni elemento del mondo materiale e immateriale trascinerà il Nostro sino al suo ultimo giorno di vita.

Capitolo I

Un drammaturgo alla corte dell'Europa

Paul Claudel

La modernità — per il lettore dei grandi libri del Novecento — nasce in Europa. È necessario precisare che l'immissione della riflessione europea in letteratura è avvenuta non attraverso una passiva sottomissione allo svolgersi degli eventi storici, ma grazie ad una lunga e attenta *ricerca*. Osservazione che si fonda su un fenomeno essenziale degli anni Venti e Trenta del XX secolo — all'indomani della pubblicazione, nel 1918, di *Der Untergang des Abendlandes (Il tramonto dell'Occidente)* di Oswald Spengler: e cioè sull'evidente seduzione che ha esercitato negli scrittori il continente europeo nella sua integralità e unità, spazio supremo e infinitamente più motivante di qualsiasi quadro nazionale.

Grazie a questo autentico «appel de la littérature à l'Europe»[1] sentito più come un augurio che come un bisogno, iniziano ad apparire riviste a carattere cosmopolita o internazionale, fondate dagli scrittori per pubblicarvi degli estratti di autori o di filosofi provenienti da tutta l'Europa; le più famose e con il maggior successo di pubblico sono «La Revista de Occidente» di Ortega y Gasset, creata nel 1923 a Madrid, «Europe» di Romain Rolland, apparsa lo stesso anno a Parigi, *Nuygat (Occidente)* a Budapest, animata da Endre Ady e Szigmond Moricz, o ancora delle nuove sezioni all'interno di riviste meno specializzate, come la rubrica *Panorami europei* che *Die Neue Rundschau* ha ospitato per una decina d'anni.

Ancora a prova di questa nuova esigenza europea della letteratura tra la prima e la seconda guerra mondiale, vi furono uno straordinario sviluppo degli scambi culturali (è risaputo come in questo periodo inizino a comparire i termini "franco–tedesco" o "italo–britannico", nati da un forte senso di collaborazionismo e di alleanza tra i vari pae-

1. Dethurens Pascal, *Claudel et l'avènement de la modernité*, Les Belles Lettres, 1996, p. 9.

si), uno spettacolare incremento di traduzioni (e la relativa celebrità di traduttori del calibro di Valéry Larbaud, Alzir Hella, Louise Servicen, Georges Sautreau), la moltiplicazione delle corrispondenze tra scrittori da un paese a un altro (si pensi, in particolare, alla relazione epistolare avvenuta tra André Gide e Thomas Mann), la proliferazione di viaggi effettuati all'estero dai letterati, esiliati in tempo di guerra e in cerca di una nuova oasi di pace o richiesti dalle Università straniere per i primi cicli di conferenze (gli esempi più importanti sono quelli di Freud a Londra, di Hermann Hesse a Montagnola, di Somerset Maugham nel Sud della Francia, di Machado a Collioure, di William Butler Yeats a Siviglia, di Benjamin sui Pirenei o di Musil a Ginevra), la diversificazione dei legami d'amicizia che si sono allacciati tra scrittori di nazionalità differente (Joyce e Svevo a Trieste; per non citare la funzione svolta dalle grandi metropoli culturali del dopo–guerra come Zurigo, Parigi, Barcellona o Berlino), l'invenzione di un nuovo ruolo per lo scrittore e il critico, quello di mediatore o di "plaque tournante"[2] tra paesi vicini (qui i nomi di René Schickele, di Ernst Robert Curtius[3], di Edmond Jaloux, di Erich Auerbach o di Félix Bertaux sono troppo noti perché se ne discuta ulteriormente), la creazione di strutture letterarie internazionali come luoghi–chiave della vita intellettuale tra le due Guerre (dalle «décades»[4] di Pontigny all'inaugurazione del PEN–Club nel 1927, fino ai grandi congressi degli scrittori durante gli anni Trenta) — tutto questo ha fortemente contribuito, grazie alla volontà della letteratura e non sotto l'egida della politica, a marcare la fioritura artistica e intellettuale di un'epoca in costante crisi di identità[5]. Così, si può dunque sostenere che «la

2. Ivi, p. 9.

3. Da considerarsi relativamente importante, in questo periodo, il lavoro filologico e critico sulla cultura europea svolto da Ernst Robert Curtius (1886–1956). Si veda specialmente *Kritische Essays zur europäischen Literatur (Essais sur la littérature européenne)*, traduit de l'allemand par Claude David, Grasset, 1954.

4. Dethurens Pascal, *op. cit.*, p. 9.

5. «La connaissance qu'on prenait des littératures étrangères [...] ne prit toute son ampleur que dans les années vingt [...]. L'ère du cosmopolitisme commençait. Le seul afflux des œuvres traduites suscitait le sentiment d'une crise du roman français à tel point que Daniel–Rops soulignait, dans la "Revue de Genève" en août 1928, le sentiment d'infériorité des romanciers français devant cette richesse d'invention [...]. On adoptait Bounine, Chestov, Kouprine, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Conrad, Butler, Moore, Galsworthy, Clemence Dane, Knut Hamsun, Miguel de Unamuno, Ramon Gomez de la Serna, Pirandello [etc.]. C'est en 1922 que Gide commençait ses conférences sur Dostoïevski. Les maisons d'édition étaient à l'affût des œuvres étrangères et créaient des collections : "Les Prosateurs étrangers modernes",