

Gianni Poli

CLAUDEL IN ITALIA:
«LE LIVRE DE CHRISTOPHE COLOMB»,
UNA «PRIMA» MONDIALE

In occasione del cinquecentenario della nascita di Cristoforo Colombo (1951), la città natale del navigatore indice speciali celebrazioni (ora annuali, nel Columbus Day del 12 ottobre), comprendenti la rappresentazione del dramma di Paul Claudel, *Le Livre de Christophe Colomb*, nello spazio all'aperto del parco di Villa Serra a Nervi, lo stesso luglio. La messa in scena è affidata a Guido Salvini; la traduzione, al poeta genovese Adriano Grande. Le circostanze rendono allora particolarmente importante l'evento, poiché costituisce la creazione assoluta dell'opera claudelliana, mai rappresentata. L'unico documento probante dei moventi della scelta dell'opera di Claudel è offerto dal direttore dell'Istituto Colombiano di Genova del momento, Ettore Lanzarotto. Quale partecipante al Convegno di Studi su Colombo, svoltosi lo stesso anno, egli interpreta gli intenti comuni volti ad arricchire le onoranze con un evento culturalmente originale e prestigioso, realizzando «l'allestimento di uno spettacolo teatrale il cui contenuto, aderendo alle pronte esigenze della sensibilità popolare, rendesse in evidenza e in efficacia la figura e il tormento del Navigatore. Per esclusione si è arrivati a Claudel. Consigliavano la scelta l'innegabile contenuto di poesia del dramma, la sua spettacolarità di sicuro effetto all'aperto, l'essere quasi inedito e, soprattutto, la sequenza si può dire completa, delle vicende e della vita dello Scopritore»¹.

La direzione affidata a un regista al colmo della carriera con una compagnia prestigiosa e l'auspicata presenza dell'autore offrono notevoli attrattive al pubblico d'élite che frequenta la località turistica. Alla *prima* viene attribuito valore di vetrina di rappresentanza, tanto

¹ Ettore Lanzarotto, *La realizzazione scenica de «Il Libro di Cristoforo Colombo» di Paul Claudel*, in *Studi Colombiani*, Genova, Ed. Civ. Ist. Colombiano, 1952, vol. III, p. 240. Il «quasi inedito» può giustificarsi con la precedente esecuzione dell'opera di Milhaud.

che nelle note di cronaca posteriori sono nominati gli spettatori insigni. E a conferma della riuscita non soltanto «mondana» della serata, lo stesso cronista privilegiato rilevava «l'affluenza di pubblico popolare che si avvicinava al dramma con la sua istintiva sensibilità, ritrovando nel racconto e nella figura molto di quanto l'orgoglio e le memorie tengono vivo nella tradizione che è propria del popolo»².

È nello spirito di rinascita del dopoguerra, che vede sorgere i primi Teatri Stabili, il rinnovato impulso alla diffusione anche occasionale di spettacoli all'aperto, sfruttando le particolarità attrattive dei luoghi: Boboli a Firenze, Caracalla a Roma o San Miniato a Pisa ne sono esempi nazionali, a cui s'affianca la genovese «Stagione Mediterranea d'Arte e Cultura», inaugurata nell'estate del 1948³. Resta quindi ancor più sorprendente, dopo mezzo secolo, la mancata acquisizione di codesta *prima*, nella storia delle rappresentazioni del teatro di Paul Claudel. Eppure, sono numerosi e consueti i casi di creazione di opere teatrali in luogo straniero e lingua diversa dall'originale, registrati puntualmente nelle cronologie relative⁴. Soltanto nel corso delle mie ricerche più recenti sull'opera di Jean-Louis Barrault *metteur en scène* del teatro di Claudel, ho notato la segnalazione dell'allestimento italiano del *Livre*, nel volume di Dario G. Martini, dedicato a Colombo e il teatro, sulla scorta del quale gli ulteriori accertamenti hanno dato esito decisivo. I documenti principali a tutt'oggi disponibili (Fondo Guido Salvini, depositato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova) sono:

² *Ibidem*. Nel 1955 nascerà il Festival Internazionale del Balletto di Nervi, per la lungimiranza di Mario Porcile: cfr. Mario Porcile, *Cinquant'anni di vita e di balletto*, a cura di Monica Corbellini, Genova, De Ferrari, 1999. La partecipazione di Claudel è annunciata in «Attualità STEFI», 20 luglio 1951. Raul Radice, a posteriori («L'Europeo», 5 agosto 1951), ne noterà la defezione. Un rappresentante dell'Ambasciata di Francia a Roma era comunque presente alla *prima*.

³ Cfr. Claudio Bertieri, *La Stalingrado dei Teatri, in 1945-2000. La cultura in Liguria*, Genova, Fondazione Mario Novaro, 2001.

⁴ Significativi i casi di Bertolt Brecht, *Vita di Galileo*, 1943, Zurigo, e 1947, Los Angeles, seguito da *Il cerchio di gesso del Caucaso*, 1948, Northfield; di Jean Genet, *Les Paravents*, 1961, Berlino, 1964, Stoccolma. Per il *Livre* di Claudel, la segnalazione non compare in alcuna pubblicazione di riferimento, a partire da quelle francesi. Assente nei miei saggi precedenti, *Un secolo di teatro francese*, Firenze, Le Lettere, 1999, e *Paul Claudel, poeta e teorico della scena*, «Francofonia», n. 43, autunno 2002, è ora in *Scena francese nel secondo Novecento. I: Jean Vilar – Jean-Louis Barrault*, Genova, il melangolo, 2007, e in «*Le Livre de Christophe Colomb*» de Claudel. *Création italienne*, «Bulletin Société Paul Claudel», n. 188, décembre 2007, pp. 55-56.

- il testo dell'edizione originale del *Livre* (Paris, Gallimard, 1935) adottato dal regista;
- il copione, nella traduzione di Adriano Grande;
- il *Programma* dello spettacolo, con la distribuzione e argomento del dramma;
- la raccolta delle notizie a stampa che hanno preceduto e accompagnato lo spettacolo; le recensioni critiche;
- alcune fotografie di scena (n. 15).

L'attenzione europea sul *Livre de Christophe Colomb* era stata richiamata dalla vicenda a cui la stessa pièce aveva dato luogo, quando l'opera musicale di Darius Milhaud (su libretto di Claudel) era stata rappresentata a Berlino con la regia di Max Reinhardt nel 1930. Il disappunto dell'autore sulla mancata creazione del suo «oratorio drammatico» è rimarchevole perché esplicitamente dichiarato. Lo stesso Reinhardt aveva infatti commissionato al poeta-drammaturgo il testo sul celebre scopritore, per poi eluderne la messa in scena. Lo ricorda Claudel all'epoca dei fatti in una conferenza tenuta a Washington nel marzo 1930: «Il s'agit d'une commande qui m'avait été faite et dont le bénéficiaire, après des manifestations d'enthousiasme intempérant, s'est refusé d'ailleurs à prendre livraison»⁵. La speranza del poeta nella rappresentazione della sua opera è assidua e costante, e causa di accresciuto stupore è la mancanza di reazione alla notizia della creazione genovese. Una lettera a Darius Milhaud del 5 agosto 1951, auspicando l'attesa creazione del dramma originale con la regia di Barrault, non accenna all'occasione appena avverata⁶.

Le ragioni della scelta di Salvini quale direttore dell'allestimento, da parte dei committenti delle istituzioni genovesi, non sono documentate. È comunque costante evidente nell'artista la propensione allo spettacolo grandioso, «di masse» e all'aperto. Un suo intervento attribuisce un certo rilievo teorico, in tono trionfalistico e ambizioso in prospettiva europea, alle impressioni riportate assistendo allo spettacolo *18 BL*, di Alessandro Blasetti, inscenato a Firenze nell'aprile 1934. Il IV Convegno Internazionale Volta sul Teatro, tenutosi a Roma lo stesso anno, è percorso dal tema del «teatro di masse». Lo

⁵ Paul Claudel, *Le drame et la musique*, in *Le Livre de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1935, p. 28. Cfr. anche *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud*, a cura di Jacques Petit, «Cahiers Paul Claudel», n. 3, 1964, e *Paul Claudel. Correspondance musicale*, a cura di Pascal Lécroart, Genève, Éd. Papillon, 2007.

⁶ Cfr. Jacques Petit, *Correspondance...*, cit., e Paul Claudel, *Théâtre*, Paris, Gallimard «Pléiade», 1965, vol. II, p. 1489. Il copione della versione italiana risulta puntualmente dichiarato e depositato presso la SIAE-Sez. DOR.

stesso Salvini vi partecipa come relatore⁷. Il teatrante e cineasta è allora al culmine della sua arte, maturata dalle esperienze diverse, a partire dalla frequentazione di Reinhardt a Berlino, dalla direzione del Teatro Nazionale di Praga, fino alla collaborazione con Pirandello per la fondazione del Teatro d'Arte. Responsabile del Maggio musicale fiorentino dal 1933, vi chiama a collaborare il maestro tedesco e Jacques Copeau. Sono appunto i rapporti con le civiltà teatrali tedesca, ungherese e francese a conferire carattere europeo alla sua professionalità e carisma nella guida dei collaboratori. Al suo ritorno in Italia, afferma scelte stilistiche che confluiscono nella messa in scena di *La figlia di Iorio* (1936) e di *La nave* di D'Annunzio nel 1938 a Venezia: allestimento quest'ultimo che gli vale la consacrazione quale «nostro Reinhardt»⁸. Seguivano ancora l'insegnamento all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e la direzione del Teatro Nazionale di Roma (1951-53), nel periodo che vede consolidarsi la funzione registica, evoluta dall'attività sperimentale di Anton Giulio Bragaglia, dalle teorie e istanze morali di Silvio d'Amico e dalla pratica assidua e anticipatrice di Tatiana Pavlova, responsabile della prima cattedra di regia all'Accademia. «Di notevole rilievo è anche l'opera di Guido Salvini», asserisce Gigi Livio, confrontando poetiche e comportamenti delle due personalità artistiche attive nell'ambito del «teatro fascista»⁹.

Il protagonismo eclettico di Salvini, rispondente alle attese nazionalistiche del regime, anche nel dopoguerra offre garanzie di mete estetiche prestigiose. Appare infatti ragguardevole e complessa l'impresa per il *Libro di Cristoforo Colombo*. Inedita in italiano, la pièce è

⁷ Cfr. Guido Salvini, *Spettacoli di masse e «18 BL»*, «Scenario», n. 5, maggio 1934, p. 255, e Alfredo Barbina, *IV Convegno Volta. Roma 1934*, «Ariel», n. 23-24, mag.-dic. 1993. *Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli* è il titolo della comunicazione di Salvini.

⁸ Secondo Lucio Ridenti, «Questo regista, divenuto poi il più completo che abbia avuto l'Italia fra le due guerre», in *Teatro italiano fra le due guerre*, Genova, Dellacasa, 1968, p. 76. Cfr. la recensione pluricitata di Enrico Bassano, *La nave*, «Il Secolo XIX», 3 settembre 1938, ora in *Critiche teatrali 1931-1975*, Genova, Erga, 2000, e Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 70-71.

⁹ Cfr. Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 239, nel pertinente paragrafo *Il teatro fascista è esistito*. Sul teatro nel periodo fascista, cfr. inoltre il numero monografico di «Ariel», n. 23-24, mag.-dic. 1993, e Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994. Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova, diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000.

adattata dal regista a partire dalla lettura dell'originale. Il testo utilizzato (nell'edizione 1935, non quindi conforme alla definitiva, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard «Pléiade», 1956) conserva, riportati a matita, i segni delle reazioni e le indicazioni dei tagli proposti, con interventi riscontrabili puntualmente sul copione. Non risultano scambi con il traduttore. Nel *Programma*, che non reca note di regia, la locandina denuncia «adattamento e regia» di Guido Salvini¹⁰. Neppure la scelta del traduttore trova motivi espliciti e documentati, che restano appena confortati, nel poeta della «linea ligure», dalla connotazione di «spiritualismo cristiano» aderente alla sua opera maggiore. Né il suo accostamento all'opera claudelliana testimonia una condotta criticamente adeguata¹¹.

La qualità della traduzione è in generale modesta. Soprattutto,

¹⁰ Testo dattiloscritto, rilegato, 83 ff. Il documento fornisce la parte autografa – inedita – di un *Libro di regia* in fieri. Cfr. Bertolt Brecht, *Antigonemodell 1948*, Berlin 1949; Jean-Louis Barrault, *Mise en scène de «Phèdre»*, Paris, Éd. du Seuil, 1946. Ma anche Antoine Vitez, *Hamlet*. Registro ms. a cura di Sophie Loucachevsky: Dossier CH/VITEZ, 029. Hamlet. Fonds Théâtre National de Chaillot, presso B.N.F. di Parigi.

Locandina: *Il Libro di Cristoforo Colombo*, di Paul Claudel. Versione di Adriano Grande. Adattamento di Guido Salvini. Regia di Guido Salvini, coadiuvato da Alessandro Brissoni. Scena di Giulio Coltellacci. Musiche di Fiorenzo Carpi, eseguite all'organo Hammond da Bruno Nicolai. Costumi di Veniero Colasanti. Coreografie di Medy Fernström Obölensky. Coro della Vallicella diretto da Gastone Tosato. Luci di Ugo Berioli, Mario Feliciangeli, Aldo Santini.

Interpreti principali: Roldano Lupi (Colombo nella vita), Arnoldo Foà (Colombo nella Storia), Evi Maltagliati (Isabella Regina di Spagna), Edda Albertini (Isabella fanciulla), Carlo D'Angelo (Lo Storico), Vittorio Sanipoli (L'Oppositore), Adolfo Geri (Il Difensore), Ernesto Calindri (Cuoco), Giancarlo Sbragia (Messaggero di s. Giacomo), Antonio Pierfederici (Messaggero di s. Giovanni), Cesare Fantoni (Re di Spagna), Gabriele Ferzetti (Delegato) e Bonagura, Gallerati, Petacci, Amendola, Chiochio, Ucci, Maresca, Braschi, Ferrari, Egri etc. Prima rappresentazione, 27 luglio 1951.

¹¹ Primo traduttore di Claudel, Piero Jahier, con *Partage de midi*, Firenze, La Voce, 1912 (poi in «Il Dramma», n. 91-92, settembre 1949), seguito da Erminio Robecchi Brivio, *Lo scambio*, Milano, Facchi, 1919, Francesco Casnati, *L'annunzio a Maria*, Milano, Vita e Pensiero, 1931, Suzanne Rochat, *Pane duro*, «Sipario», n. 57, gennaio 1951. Cfr. anche Henri Giordan, *Paul Claudel et l'Italie*, Paris, Klincksieck, 1975. L'interesse critico per quella drammaturgia è nello studio di Ferdinando Taviani, *La parabola teatrale. Un saggio sul teatro di Paul Claudel*, Firenze, Le Monnier, 1969. Per il «brechtismo» in Claudel, cfr. Gianni Poli, *Paul Claudel, poeta e teorico della scena*, cit., nei riferimenti ai contributi di Jacqueline de Labriolle, *Les «Oratorios» dramatiques de Paul Claudel*, «La Revue des Lettres Modernes», n. 180-182, 1968, pp. 97-98; *Les «Christophe Colomb» de Paul Claudel*, Paris, Klincksieck, 1972 e C. Hamet, *Claudiel et Brecht*, Paris, D.E.S., 1960.

non mostra una particolare abilità o intenzione funzionale, rispetto alla destinazione scenica dell'originale. Già si può imputare al *Livre* un eccesso di retorica ingenuità, di ridondanza (e diluizione) agiografica negli effetti drammatici, in una semplificazione didascalica delle componenti drammaturgiche. L'esame del testo italiano mostra scarsa attenzione alle esigenze del linguaggio in rapporto alla rappresentazione, accanto a una cura minuziosa della resa letteralmente e integralmente fedele all'originale¹². Il traduttore si attiene infatti al primo livello di passaggio *mot à mot*, testimonianza d'una *fedeltà* dal risultato deludente: per l'appiattimento e la banalizzazione del piglio naïf di partenza; con esiti di *décalage* rispetto alle immagini del poeta. Lo scrupolo per la concordanza terminologica dà luogo a volte a veri errori o travisamenti semantici. Eccone alcuni esempi nel copione a confronto col testo a stampa: «L'Explicateur» diventa «Lo Storico», invece di «Cronista» (o Commentatore, Narratore), più prossimo alla funzione claudelliana tipica, attribuita all'Annoncier di *Soulier de satin*. «Achever» (per compiere, adempiere un destino) diventa *terminare*, d'ordine cronologico. «Ostinazione feroce» sta per accanimento, insistenza espressa dal Coro (Éd. Gallimard, p. 60). «Cosa vuole questa colomba?», nella domanda dell'Uomo alla finestra (*Ivi*), meglio varrebbe «Che ci farà qui questa colomba?». Similmente, a «È rimasto curvo avidamente sul marinaio...», sarebbe preferibile «s'è chinato ansioso sul marinaio...» (p. 66). Più oltre, lo Storico accusa Colombo: «Il a mangé la dot de sa femme» (p. 66), che in italiano diventa: «Ha mangiato la dote di sua moglie». Il suono onomatopeico di un chitarrista (p. 67), tradotto con un improbabile vocalizzo, è dallo stesso Salvini rettificato. La Scena 17, intitolata «Les dieux *barattent* la mer», diventa «Gli dei *sbattono* il mare». L'Oceano Antartico diventa... l'Adriatico. I marinai sono oggetto di «ingaggiamenti», al momento dell'arruolamento in porto. «Ils ont peur, il n'y a pas de courage contre Dieu» (p. 110), diventa «hanno paura, non hanno coraggio, contro Iddio» (copione, p. 36). «Retourner les bateaux» (p. 116) è tradotto «Voltare i bastimenti», invece di «Invertire la rotta» (p. 38). Riferendosi all'apparizione dell'immagine di san Giacomo: «È affondato nel mare fino a metà corpo» (p. 80), dove sarebbe più consono «immerso a metà nell'acqua». Così la preghiera

¹² Accenno encomiastico alla traduzione, «che la eccellente versione [del *Libro*] di Adriano Grande offriva in tutto il calore e il colore della sua intima teatralità», in Ettore Lanzarotto, *art. cit.*, in *Studi Colombiani*, cit., p. 241.

«Vergine, Madre del tuo figlio» (p. 82) è corretta dal regista col vero dantesco autentico, «Vergine madre, figlia del tuo figlio».

Nell'aspirazione dell'autore, la messa in scena latente è evidentemente ambiziosa e assolutizzante, tanto da costituire il massimo esempio di «Théâtre Total» (o Complet) nell'intenzione concretata da Jean-Louis Barrault¹³. Gli svariati strumenti di rappresentazione presupposti da Claudel, nella concorrenza di più arti della scena, fanno appello in Salvini ad altrettanti stimoli di composizione grandiosa. Non si tratta per il regista italiano di perseguire un Teatro Totale secondo la concezione di Barrault. Benché tensioni e scopi siano indirizzati a un allestimento ridondante di apporti e suggestioni, Salvini mira innanzi tutto ad armonizzare le varie componenti dello spettacolo attorno alla recitazione d'una compagnia di interpreti eccellenti. Sono indizi persistenti nella sua poetica, professata in un articolo del 1936, dove l'artista adottava la metafora musicale nella quale distinguere i «tre accordi» fondamentali di *sottodominante, dominante* e *tonica*. Ne conseguiva una visione connotata, almeno idealmente, dalla «poesia», quale costante reperibile nell'intera vicenda novecentesca del Teatro d'Arte¹⁴.

Nello spettacolo genovese, protagonisti e masse, coreografie e musiche, inseriti nella cornice naturale, condizionano i risultati dell'adattamento, funzionale alla portata d'uno spettacolo gestito in sistema tecnicamente alquanto complesso. Eppure (o proprio per questo?) Salvini ha eliminato gli inserti filmati, previsti da Claudel come stilemi fondamentali nella sua espressione, al cinema ricorrendo anche in *Histoire de Tobie et de Sara*. Ma, similmente alla realizzazione italiana di *Cristoforo Colombo*, la creazione all'aperto del dramma al 1° Festival d'Avignon (1947, con la regia di Maurice Cazeneuve e Jean Vilar protagonista) non ne vide l'impiego¹⁵. La scelta è tanto

¹³ Jean-Louis Barrault, *Du théâtre total et de Christophe Colomb*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, e O. Aslan, *Le Christophe Colomb de Claudel, du théâtre «complet» à l'acteur «total»*, in *L'œuvre d'art total*, Paris, CNRS, 1995. Una definizione del poeta «cattolico», emessa da J.-B. Moraly (*Claudel le fou Genet le sage*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 2, 1988, p. 314), ha favorito l'acquisizione della sua drammaturgia alle messe in scena «materialiste» più recenti e significative.

¹⁴ Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica?*, «Scenario», n. 1, gennaio 1936, pp. 3-6. Cfr. Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'Art*, Paris, Éd. Théâtrales, 1997, e Gianni Poli, *Premessa a Un secolo di teatro francese*, cit.

¹⁵ Cfr. Hélène de Saint-Hubert, *Il y a soixante ans, l'«Histoire de Tobie et de Sara» au Festival d'Avignon – 1947-2007*, «Bulletin Société Paul Claudel», n. 188, décembre 2007, p. 46. Notevoli analogie sono riscontrabili nei due testi claudelliani e nelle rispettive messe in scena.

più sorprendente e discutibile, in quanto il regista ha all'attivo una considerevole opera di cineasta e sarebbe favorito nel realizzare i brani filmati previsti, che furono proiettati nell'esecuzione dell'opera di Milhaud a Berlino e di cui il musicista rilevava la funzione suggestiva, nell'insieme dell'allestimento, una «mise en scène très habile»¹⁶. Salvini apporta comunque tagli di diversa entità e a più riprese, sia sopprimendo alcune battute, giudicate superflue o ripetitive; sia eliminando completamente la Scena II, *Controverse* (Seconda Parte, Éd. Gallimard, pp. 137-42); oppure distribuisce fra i personaggi alcune battute del Coro. Peraltro, non modifica la qualità linguistica della versione italiana. La sua attenzione è rivolta innanzi tutto al disegno dello spazio scenico, dispiegato in larghezza sul lato a mare del parco di Villa Serra. Ne deriva un dispositivo fisso, piuttosto che un *décor*, concepito con Giulio Coltellacci (in seguito collaboratore di Strehler) e riportato dal regista in uno schema a matita sul frontespizio del copione. Un sopralluogo dell'ultima ora descrive l'installazione:

A Nervi il grande Cantiere di Guido Salvini ha ormai terminato anche le sovrastrutture della caravella di Colombo. La nave è pronta: i suoi larghi fianchi di *compensato* – creati per lo scrosciare degli applausi e non per quello delle tempeste – chiudono una stiva in cui si svolgerà una parte dell'azione scenica [...]. Anche la coffa è stata sistemata in cima all'albero di prora [...]. Anche le parti laterali della scena sono state ultimate. Sulla sinistra, raggiunta da una serie di scale che creano ritmo agli spostamenti delle masse, è un'alta torre della zona genovese¹⁷.

La memoria torna al lavoro di Salvini per *La nave*, ben più poderoso e importante, come si evince dalla *Relazione* presentata dal regista al ministro della Cultura Popolare. Il fascicolo, composto di fotografie dell'avanzamento dei lavori, con didascalie dell'artista a premessa e garanzia dell'importanza e dell'efficienza dell'impresa, con-

¹⁶ Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, Juillard, 1963. Scheda dello spettacolo in Gustav Kobbé, *Darius Milhaud, «Christophe Colomb»* (opera in 2 parti e 27 scene), in *Dizionario dell'opera*, Milano, Mondadori, 2007. I lungometraggi girati da Salvini, dal 1937, sono sei: cfr. Teresa Viziano e Gian Domenico Ricaldone, *I set di Guido Salvini*, Catalogo Mostra (Genova, 23-29 ottobre 1995), Genova 1995.

¹⁷ Anonimo, *Pronto per questa sera il «Colombo» di Claudel, «Il Lavoro nuovo»*, 27 luglio 1951. Probante il raffronto tra la fotografia che mostra la prua della caravella (Fondo Guido Salvini) e quella d'insieme della scena per *La nave* di D'Annunzio, in Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli e C., 1939. Torna una prua di caravella (scena di Max Ingrand) per la creazione francese del 1953.

sente analogie istruttive col lavoro di allestimento condotto a Nervi, nonché di valutazione dei risultati¹⁸.

Le fotografie disponibili per lo spettacolo genovese mostrano due edifici laterali componenti la «triplice scena» (corrispondente allo schizzo): *côté cour* (destra spettatore) le case di Cadice e Salamanca; *côté jardin* (sinistra), quelle di Genova. Al centro, la caravella sul cui albero maestro si dispiega una grande vela. È quello l'oggetto-simbolo (assieme al Libro sul leggio), corrispondente alla nozione di «acteur permanent» secondo Claudel; a quella di «objet catalyseur» ricercata da Barrault¹⁹, che per il suo allestimento (Bordeaux, 1953) sceglierà proprio la vela; enfatizzata nelle proporzioni, rispetto alla scenografia relativamente semplificata, nella ripresa autunnale parigina al Théâtre Marigny. Per Salvini, la vela rafforza la metafora marina già sfruttata nell'allestimento veneziano, dove campeggiava grandiosa la struttura di un vascello pronto al varo. A Genova, l'imbarcazione cела nella stiva degli spazi canonici interni, quali la casa del navigatore, la cappella di Isabella, la locanda di Valladolid. La divisione della scena in tre «zone» dalle distinte funzioni, coniuga in qualche misura l'estetica di Appia e di Copeau e i relativi elementi componibili e modulari: scale, muri e gallerie; colonne, archi e merlature offrono aree praticabili a diversi livelli, l'accesso alle quali (come testimoniava il cronista) è assicurato da gradini e piani inclinati. L'insieme si inserisce nell'ambiente del parco, in cui le palme e i pini marittimi formano un fronte di circa sessanta metri di larghezza. Si realizza così l'ideale armonia scenica che per Salvini fonde in unità parola e musica, movimento ed elementi naturali: «Uno spettacolo all'aperto ha sempre grande bisogno di musica; l'armonia della natura è data da un'infinita quantità di suoni, anche là dove regni il silenzio. Ebbene, la parola umana è un suono *animale*, l'armonia della natura un suono *vegetale*. La musica che gli uomini sanno creare, lega i

¹⁸ Guido Salvini, *Relazione a S.E. il Ministro della Cultura Popolare*, in Fondo Guido Salvini. Il fascicolo è inserito, f.t., in Alessandro Tinterri, «La Nave» di Guido Salvini: finzione e realtà nella storia di uno spettacolo, «Ariel», n. 23-24, cit., pp. 409-415.

¹⁹ Paul Claudel, *L'Annonce faite à Marie* (articolo anonimo, «Comœdia», 4 octobre 1913), si sofferma sull'*acteur permanent*, quale presenza drammaturgica complementare alle didascalie: cfr. R. Farabet, *Histoire d'une amitié*, «Cahiers Paul Claudel», n. 5, 1966, p. 33. Per Barrault, la proposta inaugurale è nell'*autel baroque*, per Soulier de satin (1943), come fa notare Michel Bertay, *Comment travaillait-t-il?*, «Revue d'Histoire du Théâtre», n. 1-2, 1996, p. 220. Cfr. anche Jean-Louis Barrault, *Travailler avec Claudel*, «Europe», n. 635, mars 1982.

due mondi»²⁰. Le fotografie mostrano uno spazio al servizio della recitazione, della presenza mobile del Coro, comprese le comparse che lo infoltiscono; luogo per sé evocatore di spazi e atmosfere simboliche: «Non devono stupirci le navi tra le fronde: siamo in un mondo di fantasia. Il poeta è libero da ogni vincolo», suggerisce il *Programma*, richiamando inconsapevolmente le condizioni analoghe a cui si alludeva, instaurate con le prime esperienze avignonesi²¹. Ma soprattutto il paragone con il capolavoro conseguito in *La nave* evidenzia la continuità di metodo, di mezzi e logicamente di obiettivi perseguiti: si deve a Michela Bartolini l'analisi metodologica e strutturale dell'esemplare rappresentazione veneziana, in grado di illuminare anche i criteri, forse meno originali, adottati per il *Libro*. Molto pertinenti e utili le osservazioni sul trattamento del copione e il relativo uso del sistema di notazioni della resa esecutiva. Ad esempio, Salvini ricorre a segni con la matita blu per gli interventi musicali, riportati anche sul copione del *Libro*. E diversifica i segnali per l'intonazione della voce, per i movimenti nello spazio scenico e per la gestualità dei personaggi²².

La partitura originale è di Fiorenzo Carpi. Essa esclude la musica di Darius Milhaud, nota finora soltanto nella composizione operistica. Del resto, la musica per la creazione francese del *Livre* fu composta appositamente per lo spettacolo e «on n'y retrouve pas une seule note de l'opéra – sauf un motif, celui de la colombe symbolique que Paul Claudel demanda à son musicien de réintroduire dans sa partition déjà achevée et que Milhaud rajouta [...]. L'orchestre de treize instruments, sonne avec une clarté qu'il doit à cet emploi obligé des timbres purs»²³. Si tratta dunque di musica che accompagna e sottolinea episodi spettacolari e raccorda le scene in successione. Salvini ha annotato i momenti d'ogni attacco musicale, il genere del motivo, descrittivo o emotivo, compresa la durata e l'effetto atteso. Così si legge «musica di mare», quando Colombo tocca le Azzorre, preci-

²⁰ Guido Salvini, *Spettacoli di masse...*, cit., p. 255.

²¹ Orlando Grosso, *Il teatro in giardino*, in *Programma*. Analogamente, per *L'Histoire de Tobie et de Sara*, nella descrizione di Hélène de Saint-Hubert, *art. cit.*, p. 48.

²² Michela Bartolini, *La messinscena veneziana de «La nave» del 1938*, «Ariel», n. 23-24, mag.-dic. 1993, pp. 418-423.

²³ René Dusmenil, *La partition de Milhaud pour le «Christophe Colomb» de Claudel*, «Bollettino Civico Istituto Colombiano», n. 4, ottobre-dicembre 1953, p. 20. La direzione era di Pierre Boulez. Prima esecuzione italiana dell'opera di Milhaud: Roma, maggio 1953.

sando per l'interprete: «Lupi passa alle Azzorre» (copione, p. 11). Fra gli spettatori, il critico musicale Carlo M. Rietmann rimpiange la musica di Milhaud, denunciando la sproporzione della partitura di Fiorenzo Carpi e della relativa esecuzione: «Ottima come "musica di scena", intelligente agli effetti di un commento "underplayed", diventa insufficiente se rapportata a quella che doveva essere (e noi non la conosciamo) la musica di Darius Milhaud». Certo alludendo all'esecuzione berlinese, di cui gli sarà giunta fama: «Tale [il *Livre*] lo avremmo desiderato noi dato che l'autore lo aveva concepito per questa preponderanza sonora», e prosegue: «Nel complesso, quel dialogare dell'oppositore e del difensore, dei personaggi reali e della folla, richiede un sostegno sonoro di ben altra potenza che non sia l'organo Hammond o un'orchestra di arpe trombe e clarini. Lo stesso coro della Vallicella, così puntuale negli interventi [...] risulta magro nello schiacciante confronto dell'affresco»²⁴. Dove forse è adombrata dal critico l'intuizione dell'esigenza del poeta sulla funzione della musica. Precisava infatti Claudel:

La musique joue donc, dans le drame dont il s'agit, un rôle entièrement différent de celui qu'elle a eu jusqu'à présent au-devant de la scène. Ce n'est plus un simple résonateur, elle ne sert plus simplement de support à un chant, c'est un acteur véritable, une personne collective aux voix diverses mais réunies par l'accord [...]. Milhaud et moi, au contraire [de Wagner] nous avons voulu montrer comment l'âme arrive peu à peu à la musique, comment la phrase jaillit du rythme, la flamme du feu [...] comment tous les moyens de l'expression sonore depuis le discours et le dialogue soutenus par de simples batteries jusqu'à l'éruption de toutes les richesses vocales et orchestrales²⁵.

Problemi di portata musicale sono presenti anche a Lanzarotto, che giudica il contributo del musicista: «Fiorenzo Carpi commentava in penombra, accennando e sfumando motivi che si perdevano nella musicalità della sera. Solo vibrò in solennità nelle brevi note di sapore quattrocentesco che levarono sul grido di "Terra! Terra!", alla fine della prima parte, l'impeto trionfale del *Te Deum*». Si chiede anche «come Milhaud, il collaboratore musicale di Claudel, abbia musicalmente inteso il dramma di Colombo; se nel suo autentico fer-

²⁴ Carlo M. Rietmann, *Il «Colombo» di Claudel applaudito ieri a Nervi*, «Il Secolo XIX», 28 luglio 1951.

²⁵ Paul Claudel, *Note sur «Christophe Colomb»*, in *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 116-117.

vore di poesia o nell'attrito dei contrasti [...]. Mistero o melodramma? Né l'uno né l'altro»²⁶. Più tardi, il parere dello stesso spettatore viene ancor più sfumato: «La musica, di Fiorenzo Carpi, ricama attimi e momenti, seguendo in penombra il racconto. Ogni tanto contorna, marcandoli, i chiaroscuri, assumendo qua e là buoni effetti, tali da contribuire al concretarsi della realtà scenica»²⁷.

Il Coro effettivo era affiancato da numerose comparse che, oltre a infittire il Corteo, lungo dislocazioni successive, si univano agli interpreti nei movimenti mimici, diretti da Medy Fernström Obölen-sky, eseguiti per le figurazioni allegoriche dei vizi: Invidia, Ignoranza, Vanità, Avarizia. I costumi di Veniero Colasanti sceglievano una tavolozza abbastanza variegata, in cui prevalevano il bianco e il nero sulle tinte vivaci. Una specie di divisa vestiva popolani e marinai: una casacca di tela cerata, ispirata a quella dei vecchi marinai genovesi. Secondo il critico de «Il Lavoro nuovo», «fasto, ricchezza d'una tavolozza policroma»; macchie di colore spiccavano nei cappelli, per il Rietmann²⁸. In questa sorta di «sacra rappresentazione», il protagonista sdoppiato nei due Colombo (il navigatore al suo presente e l'eroe celebrato dalla Storia) e i personaggi maggiori come lo Storico, Isabella (anch'essa sdoppiata), l'Oppositore e il Difensore si esprimono soprattutto con monologhi, ritmati dai movimenti del Coro-Folla dei posterì, che interviene con un commento talvolta «a bocca chiusa». Quasi il regista raccogliesse l'esortazione dell'autore sul senso del Coro, nella premessa all'edizione del dramma: «Toute voix, toute parole, toute action, tout événement détermine un écho, une réponse. Elle provoque et propage cette espèce de *mugissement collectif* et anonyme comme la mer des générations...»²⁹. Tale effetto è più ricercato ed elaborato nella Scena 11 («La vocazione di Cristoforo Colombo»), in occasione della *Canzone*, non prevista nel testo, ma inserita dal regista. A partire dalla battuta dell'Uomo alla finestra e

²⁶ Ettore Lanzarotto, *art. cit.*, in *Studi colombiani*, cit., p. 238.

²⁷ Ettore Lanzarotto, *Due realizzazioni sceniche del «Libro di Cristoforo Colombo» di Paul Claudel*, «Bollettino Civico Istituto Colombiano», n. 4, ott.-dic. 1953, p. 17. Non si è potuto accedere alla partitura di Fiorenzo Carpi, non catalogata fra quelle conservate nell'archivio del Piccolo Teatro di Milano, né depositata presso la S.I.A.E. Nemmeno la gentile disponibilità e l'interessamento della signora Carla Carpi, detentrica delle carte personali del musicista, hanno finora condotto al ritrovamento dei documenti.

²⁸ Sandro Baldoni, *Il «Colombo» di Claudel in prima assoluta a Nervi*, «Il Lavoro nuovo», 28 luglio 1951, e Carlo M. Rietmann, *art. cit.*

²⁹ Paul Claudel, *Le drame et la musique*, cit., p. 34. Corsivo nostro.

di Colombo I, che risponde: «Leggo la Storia di Marco Polo» (copione, p. 9), il canto si protrae fino a fondersi in *Coro*, secondo la didascalia di mano di Salvini. L'episodio si giustifica nella nostalgia suscitata dall'evocazione del «bel porto» di Genova. Per quanto la mancanza di documentazione vieti illazioni sulla partitura, sulla sua esecuzione e sul suo obiettivo estetico, è consentito il ricorso a un'indicazione preziosa sul lavoro del musicista, in rapporto allo specifico delle *Canzoni* per la scena. Essa viene da Giorgio Strehler a proposito di *La Tempesta* di Shakespeare, allestita nel 1979, e attesta il livello di sensibilità nonché la perizia che intervengono nell'adattamento creativo, condotto con Fiorenzo Carpi, del testo-in-musica³⁰.

L'avvio dell'azione è dato dallo Storico, che sfoglia e legge il Libro della vita dello Scopritore, mentre l'avanzata del corteo (corrispondente a *Processional* nell'originale) disloca gli attori nello spazio scenico, secondo un rituale che ricorda quello celebrato al festival d'Avignone, a partire dall'*Histoire de Tobie et de Sara* citata. Lo sdoppiamento dell'eroe è ben evidente: Colombo nella vita, appare sulla scena sopraelevata; Colombo della Storia, al proscenio. Andamento di processo assume l'alternarsi degli interventi, nel contrasto fra Oppositore e Difensore. All'inizio, Colombo estrae dal bagaglio lunghe catene, segno della schiavitù che grava sulla sua vecchiaia. Rilievo poetico assume la leggenda della colomba che reca all'aspirante navigatore l'anello fissato da Isabella sulla zampina dell'uccello. Scene particolarmente curate nell'effetto emotivo, quella della tempesta e dell'ammutinamento; l'apparizione di Isabella bambina (su una piattaforma, al momento innalzata tramite cavi), che sollecita Colombo a raggiungerla in cielo. Lo studioso trova il maggior interesse nel copione che, con i disegni schematici e le annotazioni, permette di immaginare e in parte ricostruire i movimenti degli attori e l'interconnessione dell'azione con la musica e la luce (i lampi, nella tempesta; le variazioni d'intensità, per i trapassi significativi). Nel confronto col testo francese, appare cospicua la misura dell'adattamento, scandito in un maggior numero di scene. Salvini inserisce molti *tableaux*, componendo 26 scene nella Prima parte e 24 scene nella Seconda: un totale di 50 scene contro le 27 originali. A testimonianza del metodo rigoroso di controllo dell'allestimento, la durata prevista

³⁰ Cfr. William Shakespeare-Agostino Lombardo-Giorgio Strehler, *La Tempesta. Tradotta e messa in scena*, a cura di Rosy Colombo, Roma, Donzelli, 2007, pp. 368 e p. 35.

risulta di cinquanta minuti per la Prima parte, così conteggiati e cronometrati: «Recitazione minuti 45; Musiche, coreografia in più 5».

La critica interviene, tempestivamente e variamente, cospicua nell'anticipare l'evento, articolata nei giudizi sulla rappresentazione. Il risultato, che appare coerente con l'estetica e la pratica del *metteur en scène*, è pertinente, nel giudizio di Claudio Meldolesi, al comportamento dell'artista nell'ambito della «regia di orchestrazione stilistica», concomitante con la fase della *regia critica* italiana: «Questa tendenza corrispose – precisa lo storico – alla faccia letterariamente dignitosa del teatro direttoriale [...]. Farò i nomi di Salvini, di Fantasio Piccoli e di Gassman»³¹.

Nelle recensioni, si possono distinguere due tendenze, in chi si misura forse per la prima volta con la messa in scena di Claudel: quella di chi critica la pièce sia nella drammaturgia sia nella sua restituzione scenica; e quella di coloro che lodano innanzi tutto il poema drammatico quale capolavoro indiscusso e che quindi ricevono dallo spettacolo un'impressione diffusa di grandezza, nobiltà e «poeticità». Fra i critici scontenti, Roberto Rebora:

tutto questo rimane come travolto e sottomesso da un linguaggio che, teso a una verità, non si preoccupa in un certo senso di inventarla e finisce con il risultare falso, enfatico, melodrammatico, teatro d'opera al suo stadio di convenzione [...]. La realizzazione [...] ha accentuato tutte le manchevolezze dell'opera. Tutto è stato tirato via in fretta [...] secondo il peggior senso dell'effetto ereditato da Forzano³².

Enrico Bassano compara Claudel a Lope de Vega, ma col suo Colombo delude, poiché «a contatto della grande Figura, sembra essersi lasciato sopraffare dalla grandiosità del dramma, e all'opera del poeta si è sostituita quella del teatrante; in luogo di un canto – alto e flebile che sia, ma “canto” – [...] Cristoforo Colombo, portatore di Cristo, ha soltanto suggerito al *poeta cristiano* uno spettacolo. Un grande spettacolo. Ma spettacolo. [...] La tecnica seguita da Claudel nel comporre questo *pretesto*, è quella – ci si perdoni l'accostamento – dell'attuale rivista». Sulla rappresentazione, in specifico:

³¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 149 e p. 288. Cfr. anche il paragrafo «Orchestrare lo spettacolo nella regia», alla voce *Teatro totale*, in Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 474.

³² Roberto Rebora, *In 300 per il «Colombo» di Paul Claudel*, «Sipario», n. 64-65, agosto-settembre 1951, p. 7.

Guido Salvini, allenatissimo agli spettacoli massicci, abbondanti, muscolosi, ha saputo e potuto tenere saldamente in pugno tutta la prima parte di questo *Colombo*. [...] Il regista ha gettato sulla scena centinaia di comparse, collocandole su gradinate, componendo coreografie, manovrando balli e balletti [...] ottenendo, come risultato immediato ed evidente, uno spettacolo spesso imponente, di buon gusto, geniale, sorprendente. [...] Soltanto il finale dell'opera, con una trovata scenica e le battute di Isabella fanciulla, ha ripreso quota e ha potuto terminare in bellezza³³.

Silvio d'Amico riscontra «scene meravigliose ed ottimi interpreti [...]». Arnaldo Foà era il disfatto morente Colombo». E Raul Radice valuta il lavoro di Salvini quale «sacra rappresentazione», in cui «il ritmo verbale, tuttavia non [è] sostenuto da un impianto drammaticamente valido»³⁴. Lo stesso anno 1951, al Convegno Internazionale di studi, Ettore Lanzarotto offre una relazione dedicata allo spettacolo, ricca di curiosità e testimonianze emotive; meritoria per lo sforzo di valutare lo spettacolo in rapporto al testo; enfaticizzata però da (comprensibile) entusiasmo apologetico. Due anni dopo, suscitata dall'edizione francese diretta da Barrault, appariva un'altra riflessione di Lanzarotto, che abbozzava un primo confronto fra le creazioni, sottolineando soprattutto le diverse modalità di impiego della musica. L'occasione è l'unica all'epoca criticamente rimarchevole, accostando i contributi di Dusmenil e di Barrault. Finché, trent'anni dopo, Dario G. Martini non indicherà nel *Libro* «l'opera teatrale più rilevante, in assoluto, finora scritta sul grande Navigatore»; e accennando alla creazione genovese, accenderà un'attenzione durevole, applicata alla ricerca attuale³⁵. D'allora, nessuno studio è stato dedicato all'argomento; mentre la storiografia, consolidando la registrazione della *creazione* francese, rimaneva in attesa del necessario, doveroso emendamento dell'anomalia documentaria. Adempiuto il compito informativo, si può passare alla comparazione critica delle due esperienze, aspettando nuove eventuali prove di messa in scena.

³³ Enrico Bassano, *Questa estate teatrale*, «Il Dramma», n. 139-140, 1° settembre 1951, p. 45.

³⁴ Rispettivamente ne «Il Tempo», 28 luglio 1951; «L'Europeo», 5 agosto 1951. Cfr. inoltre: A.R., «Il Nuovo cittadino», 28 luglio; S. Baldoni, «Il Lavoro nuovo», 28 luglio; E. Bassano, «Corriere del Popolo», 28 luglio; S. Parrini, «Gazzetta del Lunedì», 30 luglio; S. Giovaninetti, «La Scala», 15 agosto.

³⁵ Ettore Lanzarotto, *Due realizzazioni sceniche...*, cit.; Dario G. Martini, *Cristoforo Colombo, l'America e il teatro*, Genova, E.C.I.G., 1988, p. 229.