

Marco D'Arezzo

LE PRIME OPERE TEATRALI
DI PAUL CLAUDEL (1890-1912).
ALCUNE CONSIDERAZIONI SUL DESTINO
DEL TEATRO SIMBOLISTA

Il repertorio è già il teatro
Vsevolod Mejerchol'd

Quando Paul Claudel pubblica *Tête d'Or*, nel 1890, ha dietro di sé il cantiere delle *petites revues* tra le cui pagine si agita la nebulosa simbolista nel tentativo di prefigurare un nuovo ordine teatrale, eccitata dalle imponenti figure di Nietzsche e Wagner. Nel corso degli anni l'opera viene riscritta tre volte per approdare alla scena solo molti anni dopo, quando molte delle correnti che ne avevano nutrito la creazione si erano ormai dissipate. La sua prima pubblicazione rappresenta comunque l'incarnazione, seppure ancora sulla pagina, delle riflessioni che da alcuni anni animavano l'ambiente dei poeti simbolisti, impegnati nel recupero dell'antichità come cantiere per un nuovo teatro. Tra le pagine di queste riviste e l'approdo dei testi di Claudel alla scena si assiste a un lungo esperimento di scrittura per il teatro, un momento di latenza, una zona di mezzo tra letteratura e scena, dove la drammaturgia si posiziona al confine tra le idee e la pratica teatrale. In questo lungo itinerario di ricerca sarà decisivo per la formazione del giovane drammaturgo l'incontro con la scrittura di Eschilo, il più alto rappresentante della poesia teatrale greca. Il 15 settembre del 1901 sulle pagine della «Revue Blanche» Michel Arnaud definiva *L'Échange*, ultimo dramma teatrale di Claudel: «la fusion, qu'on pouvait croire impossible, du théâtre antique et du théâtre moderne»¹.

¹ Questa frase compare come esergo al terzo capitolo del testo di Dominique

L'affermazione di Arnaud, che Dominique Millet-Gérard propone di spostare da *L'Échange* a *Tête d'Or*², testimonia l'aspettativa che il *milieu* delle riviste nutrive nei confronti di Claudel.

Questo scritto si pone l'obiettivo di far emergere alcuni aspetti cardine della riflessione simbolista sul teatro, osservandola dalla prospettiva delle *petites revues* e affiancandola alla parallela traiettoria creativa di Claudel che inizia ad animarsi attraverso le suggestioni e gli strumenti da quella proposti.

Il teatro virtuale delle petites revues

Le riviste letterarie e teatrali attive nella Francia di fine Ottocento (in particolare le cosiddette *petites revues*) sono un osservatorio privilegiato per riflettere sulla concezione teatrale dei simbolisti. Queste intrecciano con i *théâtres d'à-côté* (così venivano chiamati i teatri di avanguardia) un rapporto simbiotico, condividendone una posizione defilata nei confronti della "cultura" ufficiale dell'epoca e una comune modalità di sopravvivenza: entrambi vivono di sottoscrizioni e abbonamenti. Questa precarietà è il presupposto della loro forza, e permette loro la libertà di proporre istanze rivoluzionarie nel panorama artistico dell'epoca. Se nei *théâtres d'à-côté* si sperimentano nuove pratiche di rappresentazione al servizio di un'estetica nuova, le pagine delle *petites revues* sono i luoghi del dibattito artistico dove nuove opere di letteratura convivono con nuove pubblicazioni poetiche, e uno spazio significativo è dedicato alla riflessione sul teatro. Più che di testi drammatici esse abbondano di studi sulla drammaturgia antica e contemporanea e di scritti che teorizzano forme e funzioni di un nuovo dramma. In questo senso rappresentano uno spazio d'elezione in cui è possibile sondare le visioni e gli esperimenti di una nuova generazione di artisti che per rifondare il teatro volge lo sguardo soprattutto alle forme drammatiche dell'antichità greca. Alcune *petites revues*, in particolare – «La Revue Indépendante» (1884-1895), la «Revue d'Art Dramatique» (1886-1909), la «Revue Blanche» (1889-1903), «La Plu-

Millet-Gérard, «*Tête d'Or*», *le chant de l'origine*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2011, p. 77.

² *Ibidem*, nota 1.

me» (1889-1914), «L'Ermitage» (1890-1906) e il «Mercure de France» (1890-1965) – stabiliscono uno stretto legame con i più rappresentativi *théâtres d'à-côté* dell'epoca: il Théâtre d'Art (1890) di Paul Fort e il Théâtre de l'Œuvre (1893) di Lugné-Poe, e rappresentano per il movimento simbolista l'organo attraverso cui difenderne gli spettacoli e argomentare il sistema di principi estetici a essi sotteso. Tra le figure che testimoniano queste connessioni il poeta Pierre Quillard che leggiamo sulle pagine del «Mercure de France» e della «Revue d'Art Dramatique» e la cui opera *La Fille aux mains coupées* viene rappresentata al Théâtre d'Art nel 1891. Nel «Mercure» troviamo anche i nomi di Saint-Pol-Roux, Jarry, Retté, Remy de Gourmont, questi ultimi due attivi collaboratori anche de «La Plume» a fianco di Merrill. Nell'orbita della «Revue Blanche» ci sono Vielé-Griffin, Beaubourg e Kahn, insieme all'onnipresente Gourmont. Molti collaboratori di Lugné-Poe animano le cronache teatrali della «Revue Blanche», e a partire dal 1894 su questa rivista sono editi degli estratti di *pièces* simboliste cominciando con la pubblicazione di *Fumier* di Saint-Pol-Roux (nn. 31, 32 e 34, maggio, giugno e agosto 1894). Un'altra personalità di spicco come Camille Mauclair è attiva sia sulle pagine del «Mercure» e de «La Revue Indépendante» che nella vita artistica del Théâtre de l'Œuvre. Infine «Revue Blanche» e Théâtre de l'Œuvre sono legati da una comune collaborazione con i Nabis: la rivista inserisce ai bordi delle sue pagine immagini della loro pittura che viene utilizzata anche come *décor* nel teatro ricambiando con la pubblicazione di appelli a sottoscrivere l'abbonamento col Théâtre de l'Œuvre e offrendo la programmazione dei suoi spettacoli. Édouard Vuillard e Pierre Bonnard in particolare, oltre a dipingere le scene, realizzano litografie per i programmi di sala e raffigurano, nei loro quadri, scene di teatro e momenti delle prove, connotando uno stile che fa dei teatri e delle riviste dei poeti il prolungamento gli uni delle altre³.

Studiare le *petites revues* come officine del pensiero teatrale significa introdursi in un universo stratificato di sensi, nel quale si percepiscono i fantasmi e le attese di una generazione che intende rompere i legami con la tradizione classicista e che sogna la palingenesi totale.

³ Si veda il catalogo *Le Théâtre de l'Œuvre 1893-1900. Naissance du théâtre*, Musée d'Orsay/5 Continents Éditions, Paris-Milan 2005, relativo alla mostra omonima allestita al Musée d'Orsay nell'aprile-luglio 2005.

Immagini, visioni, idee teatrali. Eppure, al di là degli intrecci e delle collaborazioni, il rapporto tra la scrittura e il teatro non si risolve nella rappresentazione dei nuovi testi teatrali. Dalle pagine delle riviste emerge infatti un dato sostanziale: i simbolisti promuovevano una drammaturgia che resta in parte scollata dalla prassi della scena⁴.

Il costante richiamo al teatro greco, ai procedimenti drammaturgici dei drammi shakespeariani, alla riforma teatrale di Wagner come modelli di riferimento; la centralità della figura del poeta-drammaturgo, poiché solo «la parole crée le décor comme le reste»⁵; il principio secondo cui i protagonisti, entità filosofiche e intellettuali, devono essere incarnati nella scrittura drammatica da personaggi sovrumani destinati a simboleggiare dei sentimenti e delle idee universali e senza tempo, come nella fiaba antica⁶. Sono questi alcuni dei principi costitutivi della “riforma” teatrale dei simbolisti, che avevano contribuito in quegli anni alla nascita del Théâtre d'Art (1890) di Paul Fort, il tempio possibile dove far rivivere il rituale teatrale da loro preconizzato.

La speculazione dei letterati simbolisti è influenzata ovviamente dalla vena eroica della filosofia di Nietzsche e soprattutto, dal punto di vista della riflessione sul teatro, da Wagner e dalla sua concezione del *Gesamtkunstwerk*. Con *La nascita della tragedia*, pubblicata nel 1872, Nietzsche sferra un attacco alla concezione classicista della cul-

⁴ A questo proposito elenco una selezione di articoli rappresentativi delle istanze teatrali del movimento simbolista, la cui analisi ha costituito una parte del mio sondaggio sulle *petites revues*: Gustave Kahn, *Un théâtre de l'avenir: profession de foi d'un moderniste*, «Revue d'Art Dramatique», tomo XV, anno 1889, pp. 335-353; Pierre Quillard, *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*, «Revue d'Art Dramatique», tomo XXII, anno 1891, pp. 180-183; Stéphane Mallarmé, *Notes sur le Théâtre*, «Revue Indépendante», tomo I n. 1, anno 1886, pp. 37-43; Camille Mauclair, *Notes sur un essai de dramaturgie symbolique*, «Revue Indépendante», tomo XXII, anno 1892, pp. 305-317; Catulle Mendès, *Notes sur la théorie et l'œuvre Wagnérienne*, «Revue Wagnérienne», tomo I, anno 1885, pp. 28-35; Camille Mauclair, *Notes sur l'Idée pure*, «Mercure de France», tomo VI, anno 1892, pp. 42-46; François Coulon, *Essai de rénovation théâtrale*, «Mercure de France», tomo VI, anno 1892, pp. 157-159; Idem, *De l'action dans le Drame symbolique*, «La Plume», anno 1892, pp. 499-500; Pierre Valin, *Le symbole au théâtre*, «L'Ermitage», vol. 4, anno 1892, pp. 25-29; Henri Mazel, *Le Théâtre symboliste*, «L'Ermitage», vol. 9, anno 1894, pp. 152-155.

⁵ Pierre Quillard, *De l'inutilité absolue...*, cit., p. 181.

⁶ Camille Mauclair, *Notes sur un essai...*, cit., pp. 308-309.

tura greca incentrata sull'idea del bello e della razionalità, che aveva tramandato l'immagine di una civiltà "serena". L'opera viene tradotta in francese solo nel 1901⁷, con una nota di Henri Albert, figura chiave nella diffusione del pensiero nietzschiano in Francia, che già intorno al 1893 è attivo sulle pagine del «Mercure de France» nella sezione di letteratura tedesca.

I lettori francesi iniziano a scoprire Nietzsche nel novembre del 1891 con un articolo di Théodore de Wyzewa nella «Revue Bleue», intitolato: *Frédéric Nietzsche, le dernier métaphysicien*. L'articolo propone degli estratti di *Umano troppo umano* e un breve ritratto del filosofo. Nello stesso periodo anche il «Banquet» e la «Revue Blanche» pubblicano frammenti di alcuni suoi scritti. La prima opera pubblicata in francese è *Le cas Wagner* del 1892, tradotta da Daniel Halévy e Robert Dreyfus nella rivista belga «La Société Nouvelle», molto diffusa nel *milieu* parigino. Sempre nel 1892 la contessa ungherese Emmy de Némethy (nota con lo pseudonimo maschile Jean de Néthy) propone una traduzione francese di *Also sprach Zarathustra* alla casa editrice Alcan, ma il progetto non va in porto. Intorno al 1894 Henri Albert progetta di tradurre le opere complete di Nietzsche, ma tra volumi annunciati e parziali raccolte di estratti⁸ (nessuna delle quali comprende *Die Geburt der Tragödie*), bisognerà attendere la fine del 1899. In ottobre, sotto la direzione di Albert e la traduzione di A.-M. Desrousseaux, la Société du Mercure de France pubblica la prima parte di *Humain trop humain*. Da questo momento sino al 1908, seppure seguendo un ordine cronologico diverso rispetto alla produzione originale, la Société pubblica l'intera opera di Nietzsche tradotta in lingua francese da

⁷ Friedrich Nietzsche, *L'Origine de la Tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*, traduzione di Jean Marnold e Jacques Morland, Paris, Société du Mercure de France, 1901.

⁸ All'inizio del 1896 Henri Albert annuncia la pubblicazione per le edizioni Calmann-Lévy della traduzione di *Jenseits von Gut und Böse* (gennaio) e della *Genealogie der Moral* (marzo). Il progetto naufraga temporaneamente. Ancora nell'aprile del 1899 il «Mercure de France» annuncia la pubblicazione delle opere complete di Nietzsche in dodici volumi. Nel gennaio del 1899 la Société du «Mercure de France» pubblica una raccolta di estratti dell'opera nietzschiana realizzata da Henri Albert, mentre nel settembre dello stesso anno Alcan ne pubblica un'altra a opera di Henri Lichtenberger.

Henri Albert⁹. Questo piano editoriale, che assicura definitivamente la diffusione delle opere di Nietzsche in Francia, si sviluppa quando la riflessione simbolista si è già consolidata e ha trovato espressione nel *réseau* delle *petites revues*. Dal 1898, proprio Henri Albert pubblica, su «*Mercur de France*», «*L'Ermitage*» e «*La Plume*», interventi teorici e traduzioni di frammenti di opere di Nietzsche. Ma anche prima che il progetto editoriale si sviluppasse, le *petites revues* si erano fatte eco della penetrazione del pensiero di Nietzsche nel tessuto letterario e artistico di fine Ottocento, e del cambio di prospettiva che tale pensiero induceva riguardo all'antichità classica e ai modelli interpretativi tradizionale di essa.

Se è vero infatti che *L'Origine de la Tragédie*, opera dedicata e “indirizzata” a Wagner, appare nel 1901, a quasi trent'anni dalla pubblicazione tedesca e a circa dieci dalla prima traduzione francese di Nietzsche, proprio *Le cas Wagner*, il clima nietzschiano e wagneriano si era imposto in questi ambienti prima che fosse accessibile una conoscenza estesa delle opere originali e quasi indipendentemente da essa¹⁰. Proprio sulle pagine delle *petites revues*, la riflessione estetica che discende da questo clima aveva infatti ispirato saggi e proposte drammaturgiche.

Il ritmo del testo

Dell'accoglienza in questi ambienti alla proposta wagneriana come una rivoluzione da proseguire in terra francese è un esempio concreto

⁹ Dicembre 1899: *Le Crépuscule des idoles*; *Le Cas Wagner*; *Nietzsche contra Wagner*; *L'Antechrist*; aprile 1900: *La généalogie de la morale*; gennaio 1901: *Le gai savoir*; *Ainsi parlait Zarathoustra: Un livre pour tous et pour personne*; ottobre-novembre 1901: *Aurore: Réflexions sur les Préjugés moraux*; fine 1901: *L'Origine de la Tragédie, ou Hellénisme et pessimisme*; ottobre 1902: *Le voyageur et son ombre: Opinions et sentences mêlées (Humain trop humain, deuxième partie)*; luglio 1903: *La Volonté de Puissance, Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (Etudes et Fragments)*; dicembre 1903: *Par delà le Bien et le Mal: Prélude d'une philosophie de l'avenir*; novembre 1907: *Considérations inactuelles: David Strauss; de l'utilité et des inconvénients des études historiques*; 1908: *Ecce homo. Suivi des Poésies*.

¹⁰ Sarà André Gide ad affermare che la ricezione e l'influenza del pensiero di Nietzsche negli ambienti letterari e artistici francesi dell'epoca riposava poco sulla conoscenza della sua opera. Vedi André Gide, *Prétextes*, Paris, *Mercur de France*, 1903, p. 163.

la «Revue Wagnérienne» (1885-1888), nata come organo di diffusione di Wagner e del wagnerismo, e che ha finito per diventare la tribuna del movimento simbolista. Anche qui troviamo riflessioni sul teatro e testi drammatici. I riferimenti a Wagner e al suo progetto teatrale occupano uno spazio notevole in queste riviste, anche se il compositore tedesco agisce sulle personalità dei simbolisti più come un'atmosfera, un orizzonte di valori estetici, che come una fonte. Le sperimentazioni dei simbolisti infatti, anche quando guardano al teatro, si incentrano principalmente sulla ricerca della musicalità del verso, sull'utilizzo di temi e soggetti mitologici, leggendari, onirici, piuttosto che sullo sviluppo del rapporto identitario tra Tempo e Musica, vero nodo significativo del dramma wagneriano. La musicalità del verso non è un dettaglio solo stilistico se applicato a una poesia pensata per il teatro. Ne determina il ritmo, e diventa l'ossatura di una scena che rifiuta la rappresentazione della realtà visibile. È ciò a cui si riferisce Nietzsche quando, spiegando il canto popolare, parla di un «linguaggio teso al massimo *per imitare la musica*»¹¹:

Con ciò abbiamo determinato l'unico rapporto possibile fra poesia e musica, fra parola e suono: la parola, l'immagine, il concetto cercano un'espressione analoga alla musica e subiscono poi in sé la violenza della musica. In questo senso possiamo distinguere nella storia linguistica del popolo greco due correnti principali, a seconda che la lingua imiti il mondo dell'apparenza e delle immagini o il mondo della musica¹².

L'idea di una parola che imita il mondo della musica può spiegare il percorso di ricerca messo in atto dai simbolisti allorché, spostando la loro urgenza dalla poesia al teatro, realizzano che la musicalità del verso deve trasformarsi nel ritmo della parola “detta”. Il ritmo del verso diventa, nel teatro simbolista, l'unica voce possibile di personaggi universali, e il terreno in cui si incontrano il poeta e l'attore.

Ne scrive, su «La Revue d'Art Dramatique», Gustave Kahn:

[...] nous voulons le droit à toute la liberté au théâtre, liberté dans le scénario, le mode et le terrain des idées, la traduction rythmique de l'idée, et tous les

¹¹ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia: ovvero Grecità e pessimismo*, Milano, Adelphi, 1972 (e successive), p. 47. Il corsivo è del testo.

¹² *Ibidem*.

moyens de machines et de décor pour adjuver notre tissu mélodique de phrases et la position plastique de nos pensées. [...] L'essentiel même de la réforme serait de faire entendre des voix rythmant et allitérant leurs sensations, se parlant les unes aux autres, non plus d'après les probabilités de la vie, mais d'après les intentions de leurs essences. Attribuer à chaque personnage un thème sonore quasi musical, varier ses thèmes en rythmes de strophes à lui adhérentes et propres à le faire reconnaître, constituerait autour du sujet du drame une atmosphère de sonorité encore inédite. La diction des strophes lyriques imposant au comédien des gestes différents du drame ordinaire, nous obtiendrons une nouveauté dans la plastique des scènes; la combinaison des thèmes initiaux en strophes doubles ou triples synthétisant deux ou trois personnages donnerait des accords de voix imprévus. [...] Quant au choix du sujet, puisque le drame n'est que la mise en œuvre figurative d'idées agissantes, il appert, par définition, que toute idée qu'on peut faire agir est sujet de drame: quant au temps, aux circonstances, aux constructions de décors réels ou imaginés, elles sont toutes possibles. [...] je le répète en me résumant, l'unité de ce drame serait la mise en fresques d'idées traduites par tout le contour sonore et l'apparence hiératique que la strophe libre peut leur donner¹³.

Kahn, grande promotore del *verso libero* che diventa una pratica condivisa, appartiene al gruppo di giovani poeti raggruppati intorno alla figura ascetica di Mallarmé nei suoi *Mardis* prima, nelle *Soirées* de «La Plume» e nei *Mercredis* de «L'Ermitage» poi. Henri de Régnier, Pierre Louÿs, André Gide, Paul Valéry, Édouard Dujardin, Théodore de Wyzewa, Albert Samain, Marcel Schwob, Albert Mockel. Sono alcuni dei nomi rappresentativi che animano le *petites revues*, luoghi di incontro e di invenzione letteraria che sembrano «matérialise(r) la notion de réseau, notion plus précise que celle de génération littéraire qui amalgame les individus, sans autre justification que la contemporanéité»¹⁴. Questi poeti prendono una posizione di aperto contrasto nei confronti dei critici letterari e teatrali della *grande presse*, e condividono un idealismo estetizzante e antiborghese:

¹³ Gustave Kahn, *Un théâtre de l'avenir...*, cit., pp. 342, 346-347.

¹⁴ Marie-Ève Thérenty, *Une invasion de jeunes gens sans passé, au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle*, «Génération Musset, Romantisme», n. 147, 2010/1, p. 43, citato in Anne Pellois, *Petites revues d'à-côté: des affinités électives aux projections idéales*, in «Médias 19» [En ligne], *Publications*, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle, Relais médiatiques des phénomènes dramatiques*, mis à jour le: 19/10/2012, <<http://www.medias19.org/index.php?id=2906>>.

[...] c'est dans la seconde moitié du siècle surtout que l'art devient une morale, une religion, une métaphysique. [...] On dénie toute valeur artistique au naturalisme parce qu'il ne prétend qu'à l'exactitude documentaire. On affirme que l'art est nécessairement idéaliste. [...] Cet idéalisme explique et justifie le penchant au rêve et au subjectivisme; il explique aussi les exigences métaphysiques de l'art¹⁵.

Il soggettivismo che il movimento simbolista ha ereditato dal romanticismo, se inizialmente si caratterizza per una separazione totale tra la vita e l'arte, in seguito propone una riconciliazione col mondo circostante attraverso l'ideale della rivolta anarchica. «La Plume» ad esempio consacra all'anarchia un numero speciale (maggio 1893), e anche «L'Ermitage» si schiera apertamente in favore di questa posizione. Sotto la doppia tensione di rinnovamento, sovversione e scontro generazionale da un lato e recupero dell'antichità dall'altro, le *petites revues* si pongono dunque come avamposti letterari di riflessioni allacciate alle istanze sociali, e alla pratica del teatro. In questo senso il modello del teatro greco connota la visione di un teatro a venire sotto diversi aspetti, che debordano dalla pagina scritta. Ad esempio, il fenomeno delle rappresentazioni di drammi antichi, che sul finire del secolo vede un considerevole sviluppo e culmina con le rappresentazioni delle *Chorégies d'Orange* (1888) e del *théâtre en plein air* nelle arene di Béziers (1898):

Entre 1815 et 1820, grâce en particulier à l'érudition allemande, le théâtre d'Eschyle commence à acquérir une audience plus large. 1830 marque le début d'une véritable admiration pour le poète tragique. Hugo s'enthousiasme pour un dramaturge qu'il érige en modèle: il propose par la suite, en 1876, une traduction libre de l'entrée de Cassandre dans l'*Agamemnon*, Vigny, pour sa part, envisage une transposition chrétienne des *Euménides*¹⁶.

Se nella prima metà dell'Ottocento l'interesse per il teatro antico confluisce nella produzione di numerose nuove traduzioni del repertorio tragico, nella seconda metà del secolo a questa pratica si affianca

¹⁵ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Toulouse, Éditions Privat, 1960, p. 19.

¹⁶ Pascale Alexandre, *Traduction et création chez Paul Claudel. L'Orestie*, Paris, H. Champion, 1997, pp. 40-41.

anche l'interesse per il teatro greco nella sua materialità, ovvero nelle sue funzioni e nelle sue condizioni di rappresentazione.

En 1878, l'exposition de Paris présente une reconstitution du décor architectural et de la mise en scène antiques. En janvier 1886, l'Opéra offre en spectacle une *Histoire du théâtre*, illustrée par une version écourtée de l'*Agamemnon* d'Eschyle, mise en vers par Henri de Bornier sur une musique de C. de Sivry [...]. Le théâtre en plein air tente aussi de revenir aux formes originelles de la tragédie avec l'orchestrique: les danses grecques d'*Alceste* et d'*Orphée* de Gluck (données à Orange en 1908) s'inscrivent bien dans cette perspective. De même, le décor grandiose du *Prométhée* de J. Lorrain et F. Hérold (Béziers, 1898) comporte une scène, une avant-scène (équivalent du *proskenion*) et une *orchestra*, réservée aux danses et aux évolutions du chœur¹⁷.

Le rappresentazioni di Orange e Béziers costituiscono uno degli esiti cui approda la riflessione generale sul teatro antico e fanno da contraltare alla speculazione e all'utopia simbolista sulla smaterializzazione del luogo teatrale¹⁸. Il parallelo istituito tra questi due luoghi e Bayreuth¹⁹ testimonia la portata e l'impatto che la *rêverie* wagneriana ha prodotto sull'ambiente letterario e teatrale francese:

Les tragédies montées à l'Odéon ou dans le théâtre romain correspondent à la définition wagnérienne de l'opéra comme drame musical, conçu sur le modèle du drame antique: la musique, qui s'adresse au sentiment, doit y fusionner avec la poésie qui, par le biais du langage, s'adresse à l'esprit. Wagner insiste sur l'importance du mythe qui constitue la matière idéale du poète. Ces théories, présentées en France dans l'ouvrage d'Edouard Schuré, *Le drame musical* (1875), séduisent le symbolisme français. La parution de *La Revue Wagnérienne* en février 1885 consacre l'influence wagnérienne en France²⁰.

Mallarmé è uno dei primi animatori della «Revue Wagnérienne» e in questo clima elabora ed espone ai suoi discepoli la sua concezione del Dramma ideale, ispirata dal dramma wagneriano. Orbitano intorno

¹⁷ *Ivi*, p. 51.

¹⁸ Cfr. Anne Pellois, *Du théâtre nulle part situé à la cathédrale de l'avenir: utopies de théâtre entre deux siècles*, «Agôn» [En ligne], *Dossiers*, n. 3, 2010: *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Réinventer le cercle*, mis à jour le: 21/12/2011, <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1278>>.

¹⁹ Pascale Alexandre, *Traduction et création chez Paul Claudel...*, cit., p. 47.

²⁰ *Ivi*, p. 53.

alla rivista e alla figura del *Maître* giovani esponenti del simbolismo come René Ghil, Pierre Quillard, Wyzewa e Joséphin Péladan. Proprio *le sâr* Péladan nel 1903 mette in scena a Orange *Œdipe et le Sphinx*, che secondo Pascale Alexandre costituisce il tentativo più significativo nell'ambito delle rappresentazioni di drammi antichi in quel periodo:

Cette tragédie en trois actes, conçue pour précéder *Œdipe Roi*, est censée restituer le plus fidèlement possible une tragédie perdue. Le drame met en scène les épisodes préluant à la pièce de Sophocle: [...]. Mais Péladan ne se contente pas d'emprunter son sujet à la mythologie. Il suit de près le modèle formel du drame antique. Il recourt aux strophes lyriques, par exemple lorsque Jocaste pleure la mort du roi, au dialogue entre le coryphée et un personnage (le grand-prêtre, Tirésias, Jocaste), à l'intervention du chœur (à l'acte III, scène 4, des strophes alternées sont récitées par un choreute funèbre et par un choreute triomphal). Enfin, il greffe sur le texte musique et danse inspirées de l'antiquité. La flûte accompagne les évolutions du chœur. La diction des acteurs, proche de la psalmodie, se situe entre la déclamation et le chant, tandis que les gestes tiennent de la danse et de la pantomime. C'est bien une réalité antique – encore assez mal connue – que l'on essaie ainsi de recomposer sur scène²¹.

Nella rappresentazione di Péladan, a differenza delle altre messe in scena di drammi antichi, la musica non agisce da semplice accompagnamento al dramma²²: in quanto ritmo tocca diversi aspetti del nucleo rappresentativo, dalle evoluzioni del coro alla gestualità e alla recitazione (dizione) degli attori.

A partire dal 1887 anche Claudel si aggiunge al cenacolo dei fedeli di Mallarmé.

La pubblicazione di Tête d'Or

Alla fine del 1890 viene pubblicato, in forma anonima e in tiratura limitata di cento esemplari, *Tête d'Or*, prima opera teatrale di Paul Claudel. Edmond Bailly, direttore della Librairie de l'Art Indé-

²¹ *Ivi*, p. 51.

²² *Ivi*, p. 52. «Dès lors, la quasi-totalité des drames ont un accompagnement musical: *Les Perses* d'Eschyle (Odéon, 1896, musique de Xavier Leroux) etc...». Un altro esempio è la rappresentazione de *Les Erinnyes* di Leconte de Lisle messo in musica da Massenet nel 1873.

pendant, la dà alle stampe; «Mauclair, soutenu dans cette initiative par Marcel Schwob, se prodigua alors pour faire circuler l'ouvrage parmi les écrivains et les hommes de lettres qui gravitaient autour des petites revues symbolistes, chez lesquels *Tête d'Or* remporta un succès considérable»²³. Le reazioni che l'opera suscita nei cenacoli simbolisti consacrano l'ingresso nel mondo letterario del giovane poeta-drammaturgo²⁴.

I primi a mostrare entusiasmo per *Tête d'Or* sono Maurice Maeterlinck, Albert Mockel e Henri de Régnier. Il drammaturgo belga, il cui nome ha da poco raggiunto una certa risonanza in seguito alla pubblicazione de *La Princesse Maleine*, il 21 dicembre 1980 scrive a Claudel:

Vous êtes entré dans ma maison comme une horrible tempête! J'ai parcouru bien des littératures, mais je ne me souviens pas d'avoir lu livre plus extraordinaire et plus déroutant que le vôtre. Je crois avoir Léviathan dans ma chambre! Êtes-vous le comte de Lautréamont ressuscité? et *Tête d'Or* est-elle la tragédie de Maldoror? Il faudra me pardonner cette lettre. Vous m'avez donné tant de coups de marteau sur la tête! et je suis encore tout abasourdi comme un plongeur attaqué par un requin et je rends vos merveilleuses images par les oreilles, par la bouche et par le nez! Il y a des moments où je vous vois au fond d'un cabanon matelassé, et puis vous faites un petit mouvement, vous dites un petit mot suivi d'un tel torrent de petits mots miraculeux que vous m'apparaissez subitement comme le plus grand poète de la terre! Que faut-il croire et à quoi faut-il s'en tenir? Je ne me possède pas encore. [...] Je voudrais vous parler froidement, mais je suis trop troublé et je tremble comme devant une apparition. Et c'est vrai ce que je viens de dire! Je pense que presque tous vous prendront pour un fou, simplement. Pour moi, je ne suis ni assez grand ni assez fort pour croire tout à fait, mais je commence à croire que c'est le génie sous la forme la plus irrécusable qu'il ait jamais revêtue. Je veux attendre quelques jours encore jusqu'à ce que je sois un peu plus calme, car je n'y vois littéralement plus...²⁵

²³ Simonetta Valenti, *L'héritage symboliste dans «Tête d'Or» (1889) de Paul Claudel*, «L'analisi linguistica e letteraria», n. 13, 2005, p. 236.

²⁴ Cfr. «*Tête d'Or*» et les débuts littéraires in «Cahiers Paul Claudel 1», Paris, Gallimard, 1959. Prima di *Tête d'Or* Claudel aveva scritto alcuni testi poetici, come *Printemps* che inviò a Mallarmé e che gli valse la possibilità di essere ricevuto dal *Maître* nel 1887, e tentato un primo approccio alla drammaturgia con *L'Endormie* (1887 circa) e *Fragment d'un drame* (1888).

²⁵ «*Tête d'Or*» et les débuts littéraires, cit., pp. 137-138.

Nel gennaio 1891 gli scrive, alternando complimenti a qualche critica, Albert Mockel, che ha ricevuto lo «straordinario e inquietante» libro da Maeterlinck e a questi ha sollecitato una recensione per «La Wallonie», giovane rivista belga:

Mais revenons à cet extraordinaire empire où vous avez remué vos foules. Mes premières phrases vous ont peut-être fait supposer que j'admire votre œuvre d'un bout à l'autre. Ce n'est pas tout à fait exact, je vous ai en trop haute estime, *Tête d'Or* m'a trop bouleversé pour que je ne vous dise pas ma pensée avec franchise. Vous n'êtes pas de ceux que peuvent satisfaire les éloges lancés au gré du vent qui passe. [...] Ce qui m'a froissé d'abord, c'est l'imitation des formes eschyléennes, ... celle du drame shakespearien. De plus, je suis très souvent arrêté par des phrases que je ne comprends pas... et je n'ai pas saisi la disposition typographique. [...] De la grandeur, c'est vraiment ce qui domine *Tête d'Or*. [...] Je ne puis assez m'émerveiller de votre conception de l'homme qui commande; vous avez étonnamment illuminé une figure de chef...²⁶

Henri de Régnier riceve *Tête d'Or* dallo stesso Claudel. In una lettera del primo gennaio del 1891 gli comunica la sua ammirazione per il coraggio di cercare il rinnovamento della drammaturgia contemporanea:

Excusez-moi d'avoir mis aussi longtemps à vous remercier que vous ayez bien voulu m'envoyer un exemplaire de votre drame. Il m'a intéressé extrêmement et certes autant qu'aucune œuvre contemporaine et je m'y suis vraiment passionné, mais vous êtes quelqu'un d'assez original pour admettre que le goût que j'ai pour votre œuvre se tempère de certaines restrictions. J'espère quand j'aurai le plaisir de vous rencontrer pouvoir vous interroger sur certains détails d'exécution dont le sens réel ne m'est point assez clairement apparu à mon gré. Je crois que vous êtes appelé à amener de hautes perturbations dans le théâtre contemporain et la tentative que vous avez faite est d'un intérêt très grand²⁷.

La composizione di *Tête d'Or*, terminata nel 1889, è stata quasi universalmente considerata dai contemporanei di Claudel e dagli studiosi interessati alla sua opera come l'espressione del *combat spirituel* che il giovane poeta ha condotto prima di consegnare la propria anima nelle mani della Chiesa e della religione cattolica. Questo percorso ha

²⁶ *Ivi*, p. 139.

²⁷ *Ivi*, pp. 142-143.

origine quando il giovane Claudel s'imbatta nelle *Illuminations* di Rimbaud apparse nella rivista «La Vogue» nel numero di maggio-giugno del 1886, poi in *Une saison en enfer*, la cui lettura gli avrebbe suggerito di trasporre il proprio dramma spirituale nella dimensione allegorica di epopea guerresca qual è *Tête d'Or*. Trovano forma in quest'opera molte delle istanze che animano i *Mardis* letterari di Mallarmé, a cui Claudel partecipa insieme alla schiera di altri giovani simbolisti e *wagnériens*. Si percepisce l'atmosfera carica di tensione e angoscia figlia della crisi morale e politica che viveva la Francia in quegli anni e l'ombra del modello teatrale wagneriano. Numerosi sono i riferimenti al *Ring*: il battesimo sanguinoso di Cébès che troviamo nella prima parte di *Tête d'Or*, paragonabile al patto di sangue tra Sigfrido e Gunther nel *Crepuscolo degli dei*, o la morte finale di Simon Agnel e della Principessa, ispirata con molta probabilità a quella di Sigfrido e Brunilde²⁸.

Questa combinazione di rinascita di uno spiritualismo, mistico e religioso, d'idealismo e di venerazione per la figura di Wagner, di cui *Tête d'Or* sembra essere il prodotto, viene ribadita da Michel Lioure:

Poètes et penseurs sont friands du «Mystère», où ils voient la «revanche» attendue de «l'esprit mystique» humilié par «l'esprit scientifique». *Tête d'Or* apparaît alors comme un effet de ce «nouveau mysticisme» en faveur dans les milieux littéraires et artistiques. Ces ardeurs mystiques étaient encore attisées par la «wagnéromanie», dont Daudet attribuait le triomphe à la «réaction» contre un matérialisme oppressant: dans la «métaphysique embrumée» du Maître, une jeunesse idéaliste espérait découvrir «une fenêtre ouverte sur l'air pur»²⁹.

La pubblicazione del dramma è percepita dall'ambiente simbolista come una nascita, la concretizzazione di teorie, istanze e suggestioni, il punto d'arrivo di una ricerca letteraria e il segno dell'avvento di un nuovo teatro.

Nel gennaio del 1891 è la voce del *Maître* Mallarmé a battezzare Claudel: «Le Théâtre, certes, est en vous. Un développement du geste des héros accompagne mystérieux ce rythme, d'instinct si vrai, par

²⁸ Pascale Alexandre-Bergues in Paul Claudel, *Théâtre*, a cura di Didier Alexandre e Michel Autrand, tomo I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2011, p. 1376.

²⁹ Michel Lioure, «*Tête d'Or*» de Paul Claudel. *Introduction, inédits, variantes et notes*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 34.

vous trouvé, moral autant que d'oreille, lequel commande l'imaginaire spectacle»³⁰. In effetti *Tête d'Or* possiede anche molte delle caratteristiche che Mallarmé profetizzava nella sua concezione teatrale e che identificava nella *Tragédie de la Nature*:

C'est que la tragédie de la nature est d'abord et avant tout la tragédie essentielle de l'homme éternel. Mallarmé a trouvé en effet, dans la tragédie de la nature, le lieu de naissance ou le mythe fondateur de l'humanité, en tout que cette humanité se définit par la perception d'un mystère essentiel, celui de l'être confronté au néant [...] Les fastes quasi liturgiques du couchant et de l'automne, pour le spectateur du théâtre de nuées ont donc, comme la messe, une double fonction de mémorial et de célébration, mémorial de la passion de l'homme inscrite dans la tragédie solaire et célébration de sa divinité³¹.

L'azione drammatica dell'opera di Claudel affronta la vicenda di un giovane, Simon Agnel, che alle prese con il mistero dell'esistenza decide di abbandonare i dubbi adolescenziali e di agire diventando il comandante «Tête d'Or». Questo incontro dell'uomo con l'Assoluto che si svolge attorno a due nodi principali, quelli della *quête* e della *conquête*, ha come sfondo un paesaggio indefinibile e accade in un tempo imprecisato, configurandosi, in linea con i precetti mallarmeani, come dramma metafisico. Inoltre l'azione ruota esclusivamente in funzione del protagonista, il quale incarna l'uomo in generale, che incontra e si confronta via via con il personaggio di Cébès, dell'imperatore David e della Principessa, che possono essere interpretati come le diverse declinazioni della sua anima³².

La pubblicazione del dramma viene salutata con poche ma precise parole (e un po' di ritardo) da Pierre Quillard sul «*Mercur* de Fran-

³⁰ *Ivi*, p. 40.

³¹ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 347, in *Voir «Tête d'Or»*, a cura di Dominique Millet-Girard e José-Luis Diaz, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 123. Sul rapporto tra *Tête d'Or* e *le drame solaire* cfr. Pierre Brunel, *Pour une interprétation solarienne de «Tête d'Or»*, in *De Claudel à Malraux. Mélanges offert à Michel Autrand*, a cura di Pascale Alexandre-Bergues e Jean Yves-Guérin, Besançon, Presses universitaire de Franche-Comté, 2004, pp. 135-156.

³² Per un'interpretazione di *Tête d'Or* come dramma della *quête* e della *conquête* e della funzione simbolica dei suoi personaggi, si rimanda all'articolo già citato di Simonetta Valenti, in particolare alle pp. 240- 247 e 247-259.

ce» nel febbraio del 1892. Nello stesso mese un articolo più accurato appare su «La Revue Indépendante», per la firma di Charles H. Hirsch. Nel luglio seguente il critico olandese Byvanck pubblica su «De Nederlandsche Spectator» un articolo sui due drammi *Tête d'Or* e *La Ville*. Inviandolo a Claudel gli promette uno studio più approfondito sul movimento di cui riconosce in lui un rappresentante, che appare nell'estate del 1984 sulla rivista «De Gids»³³. Come riassume Lioure:

Byvanck ne pouvait alors faire état que de l'enthousiasme éprouvé par de jeunes lecteurs pour lesquels *Tête d'Or* était comme «bannière» où s'inscrivait leur «devise» et devenait l'objet d'une «mode» ardemment et âprement discutée par les rares initiés: alors que «la vieille génération en faisait des gorges chaudes» et ne voulait y discerner que «des mots, des mots et encore des mots», «la nouvelle génération» considérait cette œuvre comme «l'aurore du théâtre futur»³⁴.

Nel cuore di una lingua antica: la traduzione dell'«Agamennone»

Negli stessi anni della diffusione di *Tête d'Or*, l'opera salutata come l'annuncio di un teatro a venire, Claudel traduce la prima tragedia dell'*Oresteia* di Eschilo, l'*Agamennone*, a cui lavora dal 1892 al 1895. L'incontro con l'universo arcaico di Eschilo rappresenta un episodio fondamentale della parabola creativa del giovane drammaturgo. Esplorando il corpo dell'*Agamennone* (la cui traduzione viene pubblicata in Cina nel 1896), Claudel inizia a forgiare la propria scrittura drammatica. Nella metrica eschilea egli trova la formazione prosodica che stava cercando. Sono numerose infatti le risonanze tra l'opera di Eschilo e i testi drammatici ai quali lavora in questo periodo: *Tête d'Or*, *La Ville* e *L'Échange*³⁵.

Claudé, come si è visto, condivide l'interesse per l'antichità greca e il teatro con il *milieu* simbolista frequentato a Parigi, con il quale rimane in contatto epistolare anche una volta lasciata la Francia per i suoi

³³ Gli articoli di Byvanck sono pubblicati in francese in *Claudé et la Hollande*, a cura di Marie-Victoire Nante, Besançon, Poussier d'Or, 2009.

³⁴ *Ivi*, p. 16.

³⁵ Pascale Alexandre-Bergues, *Claudé traducteur*, in «Société Paul Claudé», <<http://www.paul-claudé.net/oeuvre/traducteur>>. Cfr. anche Idem, in Paul Claudé, *Théâtre*, cit., p. 1385.

incarichi come diplomatico. Fu Marcel Schwob a suggerire al compagno di intraprendere la traduzione de l'*Agamennone*. Anche l'influenza di Mallarmé fu decisiva, non tanto per la sua concezione del Dramma nutrita di accenti greci e wagneriani più complessa e sfumata rispetto alle tendenze dell'epoca³⁶, quanto per la sua attività di traduttore. Quando Claudel legge le traduzioni di Edgar Poe ad opera del *Maitre*, rimane affascinato da come questi testi riescano a riprodurre degli effetti di sonorità e musicalità paragonabili all'originale. Mallarmé chiama il suo procedimento *calque*, una traduzione «d'un mot à mot très précis effectué à partir de l'original³⁷». Questo modello ispira la versione dell'*Agamennone* di Claudel «calquée sur le texte grec jusque dans sa disposition typographique et fondée sur une restitution d'effets sonores et musicaux qui autorise à l'occasion des écarts³⁸». Tenendo presente che parallelamente al lavoro di traduzione Claudel riscrive *Tête d'Or*, redige il primo atto de *La Ville* e termina la prima stesura de *La Jeune Fille Violaine*, possiamo anticipare che questo movimento osmotico tra traduzione e creazione attesta la sua ricerca nello specifico di una formazione prosodica, e in termini più generali di una formazione drammaturgica e estetica. Tradurre un'opera per un poeta infatti vuol dire entrare nel corpo del testo, avvicinarsi ai contenuti, ma soprattutto penetrare l'aspetto sonoro e ritmico della parola che si intende tradurre. E Claudel quando traduce l'*Agamennone* è senz'altro più poeta e partigiano delle istanze simboliste relative alla ritmica del verso, rispetto a quando vent'anni dopo completa la traduzione della trilogia eschilea, ormai preoccupato soprattutto dai problemi di messa in scena. Come sostiene Pierre Aquilon infatti, se l'*Agamennone* di Claudel rappresenta l'ideale della «traduction absolue» e testimonia una fedeltà al testo «qui va parfois jusqu'au mot à mot», leggendo la traduzione delle *Eumenidi* «nous éprouvons la certitude que Claudel a renoncé au soin du fidèle mot à mot³⁹».

³⁶ Cfr. Pascale Alexandre, *Traduction et création chez Paul Claudel...*, cit., in particolare pp. 58-64.

³⁷ *Ivi*, p. 64.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Pierre Aquilon, *Claudiel traducteur d'Eschyle*, «Revue des Lettres Modernes», n. 8 101-103, 1964, pp. 7-48. A questo proposito vedi anche Raymond Trousson, *Paul Claudel traducteur de l'Orestie*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité», n. 24, dicembre 1965, pp. 489-501.

Il fatto che l'*Oresteia* occupi la zona di confine tra poesia lirica e poesia tragica, proprio grazie al virtuosismo metrico e alla parola "alta"⁴⁰, deve aver influenzato l'interesse da parte dei simbolisti e quindi di Claudel ad avvicinarsi a quest'opera, nel tentativo di riportare in vita la dimensione fisica di quella parola "detta". Inoltre in questi anni c'è un ritorno alla traduzione letterale dei classici come reazione alle precedenti traduzioni definite *belles infidèles*. In questo esercizio Claudel segue la tendenza in vigore al tempo di allontanarsi il meno possibile dal testo originale. Scriverà anni dopo: «Quand j'ai mis en français l'*Agamemnon*, mon objet était surtout l'étude du vers iambique»⁴¹. Infatti la sua traduzione non privilegia i criteri scientifici degli specialisti, quali l'ordine semantico e sintattico, ma quelli poetici e drammaturgici. La sua principale preoccupazione è di restituire l'energia e la dinamica interna dell'originale, e di ri-creare un'opera dove «subsiste quelque chose du souffle, sinon du Verbe eschyléen», come scrive a Mallarmé nel 1897⁴².

Egli non interpreta il testo per spiegarlo, ma per tentare di rimettere in vita un ritmo della parola e delle inflessioni della voce nascoste nella scrittura di Eschilo. La sua traduzione è da considerarsi una creazione poetica, oltreché un esercizio di ricerca. Nella poetica di Claudel la parola possiede, sul piano sonoro e grafico, un valore mimetico che collega strettamente significante e significato, in linea col clima simbolista e con le riflessioni di Mallarmé condensate ne *Les Mots anglais*⁴³. Si tratta di una tensione verso la realtà concreta della lingua che costituisce il materiale sonoro e visivo della poesia e rappresenta una delle componenti fondamentali di Claudel poeta, drammaturgo e traduttore. Per definire meglio il legame tra la traduzione dell'*Agamemnone* e la parallela produzione artistica di Claudel, è necessario tornare sulla questione del *calque*. Pascale Alexandre, comparando originale e

⁴⁰ Nietzsche nella *Nascita* e nei contemporanei quaderni designa Eschilo, seguendo le biografie antiche, come l'autore tragico caratterizzato dalla parola ricercata e altisonante.

⁴¹ Paul Claudel, *Théâtre*, a cura di Didier Alexandre e Michel Autrand, cit., p. 1319.

⁴² Lettera a Mallarmé del 9 luglio 1897, in «Cahiers Paul Claudel 1», cit., p. 52.

⁴³ Stéphane Mallarmé, *Les mots anglais: Petite philologie à l'usage des classes et du monde*, Paris, Chez Truchy Leroy Frères, 1887.

traduzione, evidenzia come a ogni verso greco Claudel si sia sforzato di far corrispondere un verso francese⁴⁴. Questa constatazione, apparentemente orientata a rimarcare una somiglianza tra i testi sul piano visivo, investe un'altra decisiva questione, quella della dimensione ritmica del verso. La metrica tragica si fonda sul montaggio di gruppi ritmici che riposano sull'alternanza di una sillaba breve seguita da una lunga (giambi), struttura che Claudel ha tentato di riproporre nel verso francese attraverso l'alternanza di sillabe accentate a sillabe non accentate. Il giambo, in una dimensione più estesa e quasi metaforica per Claudel riassume tutta la metrica greca, e lo seduce come espressione di un ritmo primitivo:

La traduction d'Eschyle, l'*Agamemnon* surtout, lui offre un champ expérimental sur fond de crise de vers fin de siècle. Elle permet au jeune symboliste toute une série de gammes rythmiques, organisées autour de mètres réguliers, l'alexandrin en particulier, dont la présence est latente. [...] Le calque, par-delà son élémentaire dimension visuelle, recouvre, plus qu'une transposition métrique, une exploration rythmique qui se joue autour des formes régulières⁴⁵.

Penetrare la rete metrica della tragedia eschilea vuol dire per Claudel andare alla ricerca di un linguaggio antico e rompere l'edificio della tradizione teatrale francese. Il procedimento del *calque* e la costrizione cui obbliga, spezza equilibri producendo tra l'altro una serie di *enjambement* che sconvolgono il codice tradizionale, e che troviamo in abbondanza sia nella prima versione di *Tête d'Or*⁴⁶ che nella seconda riscrittura dell'opera, contemporanea alla traduzione dell'*Agamemnone*. Scegliere di *calquer* Eschilo significa abbandonarsi a delle continue acrobazie sintattiche. Uno degli effetti più evidenti del *calque* infatti risiede nell'estrema segmentazione della frase, aspetto che affascina

⁴⁴ *Ivi*, p. 120.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 129-130 e 132. La tesi che Eschilo sia per Claudel terreno di sperimentazione è ancora posta da Dominique Millet-Gérard, «*Tête d'Or*»..., cit.. Cfr. in particolare il capitolo III, *Le laboratoire poétique: influences antiques, Shakespeare et les Élisabéthains*.

⁴⁶ E che avevano suscitato le perplessità di Hirsch nel suo articolo dedicato a *Tête d'Or*: «Nous avouons n'avoir pas saisi le motif qui lui fait couper en deux, au milieu d'une syllabe, un mot, et le porter ainsi tronqué d'une période sur l'autre par enjambement», «*Revue Indépendante*», tome XXXII, p. 278.

moltissimo Claudel e sostiene l'impianto formale del suo progetto di creare un «objet poétique»⁴⁷. La potenza e la complessità del linguaggio di Eschilo, carico di figure retoriche come l'asindeto, l'ellissi, l'anacoluto, l'iperbato, tese a rompere la linearità del discorso, e la gamma cromatica della lirica eschilea anche in relazione ai toni del recitato, deve aver rappresentato agli occhi di Claudel e dei simbolisti una cantina ricchissima di strumenti affascinanti: «Le grec offre au jeune poète l'exemple d'une langue elliptique et dense progressant de façon très libre, en des arabesques quasi mallarméennes»⁴⁸. A questi va aggiunto ancora il lessico dell'*Oresteia*: «L'effet recherché reste le même: rompre avec les habitudes pour recharger et réactiver un langage ressenti comme usé»⁴⁹.

In termini più generali il *calque* influenza il processo di riscrittura dell'opera di Eschilo e in alcuni momenti ne deforma perfino il senso. La posta in gioco è un'altra e il senso è meno importante rispetto all'effetto che Claudel intende produrre, in particolare nei frammenti lirici dove predomina l'aspetto emotivo e nei quali il poeta ritrova condensata la violenza di sentimenti estremi e primitivi della Grecia antica. Un universo che Claudel aveva iniziato a scoprire alcuni anni prima, quando giovanissimo aveva letto l'opera di Paul de Saint-Victor *Les deux masques* pubblicata in Francia nel 1881, e il cui primo tomo è interamente dedicato a Eschilo. Per dirla con Michel Lioure: «L'étude de la tragédie grecque a donc été pour Claudel une école de musique dramatique»⁵⁰ che connoterà la prima fase della sua produzione drammaturgica.

Nel 1893 viene pubblicato il dramma *La Ville*, sempre senza nome d'autore e sempre per La Librairie de l'Art Indépendante. Verso la fine di quest'opera, il protagonista Coeuvre pronuncia alcune parole che paiono condensare uno degli aspetti più urgenti in questa fase di ricerca sulla parola teatrale, l'aspirazione a un verso «dicté par la nature» derivato dal verso libero della sperimentazione simbolista: «J'inventais ce vers qui n'avait ni rime ni mètre, / Et je le définissais dans le secret de

⁴⁷ Pascale Alexandre, *Traduction et création chez Paul Claudel...*, cit., pp. 138-139.

⁴⁸ *Ivi*, p. 138.

⁴⁹ *Ivi*, p. 145.

⁵⁰ Michel Lioure, *L'Ésthetique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 99.

mon cœur cette fonction double et réciproque / Par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue dans l'acte suprême de l'expiration / Une parole intelligible».

Nello stesso anno Claudel compone la sua terza opera, *La Jeune fille Violaine*. Entro la fine degli anni Novanta produce altri due drammi, *L'Échange* (pubblicato su «L'Ermitage» nel 1900) e *Le Repos du septième Jour*, oltre a riscrivere una seconda versione per ognuna delle sue prime tre opere. Questo nucleo drammaturgico, comprensivo delle tre nuove versioni e degli ultimi due drammi, costituisce la raccolta di opere teatrali *L'Arbre*, pubblicata nel 1901 con la sua firma d'autore. Dunque dal 1890 al 1901 Claudel scrive e pubblica cinque drammi teatrali senza che nessuno di questi approdi ancora alla scena. Il decennio seguente vede la pubblicazione di un'altra sua opera per il teatro, *Partage de midi*, che nel 1906 viene data alle stampe con menzione dell'autore e con un tiraggio limitato di 150 esemplari per conto de La Bibliothèque de l'Occident, mentre nel 1910 Claudel termina la composizione del primo tassello della sua futura Trilogia, ovvero *L'Otage*. Il 1910 è anche l'anno in cui l'ormai affermato poeta⁵¹ torna per la terza volta a “revisionare” *La Jeune Fille Violaine*, per consegnarla alle stampe col titolo *L'Annonce faite à Marie*. È il novembre del 1911 e *L'Annonce* viene inserito nel secondo tomo del *Théâtre I^{re} série* di Paul Claudel per le Éditions du Mercure de France.

L'approdo alla scena

Sono passati ventun anni dagli esordi e l'opera teatrale di Claudel ancora non ha ricevuto il battesimo della scena; eppure non sono mancati, soprattutto in questi ultimi dieci anni, incoraggiamenti e proposte da parte di uomini di teatro e letterati vicini all'autore. Una delle richieste viene da Paul Fort, per rappresentare *La Jeune Fille Violaine*, un'altra dal suo amico André Suarès, che sotto la spinta del direttore de

⁵¹ I *Vers d'exil* sono pubblicati nel numero di luglio del 1905 de «L'Ermitage», mentre alcune parti di *Connaissance de l'Est*, la cui composizione si articola dal 1895 al 1905, compaiono in *petites revues* e altre riviste: «La Revue Blanche» (1895, 1897, 1898), «La Nouvelle Revue» (1895), «La Revue de Paris» (1896), «Le Mercure de France» (1899), «L'Occident» (1903).

«La Grande Revue», Jacques Rouché, nel 1911 propone a Claudel di mettere in scena l'opera che è già divenuta *L'Annonce*. Claudel declina entrambi gli inviti, considerando l'opera ancora non pronta per essere rappresentata.

La prima messa in scena teatrale di un'opera di Claudel avviene nel dicembre del 1912 al *Théâtre de l'Œuvre* proprio con la rappresentazione de *L'Annonce faite à Marie*, sotto la direzione di Lugné-Poe e la scenografia di Jean Variot, e con la stretta collaborazione dello stesso Claudel⁵².

Come interpretare questa lunga rincorsa durata più di vent'anni? Solamente come una lunga gestazione necessaria a Claudel per scongiurare le insicurezze di un letterato preoccupato di confrontarsi con la scena? In questo senso andrebbero lette anche le varie riscritture di *Tête d'Or*, *La Ville* e *La Jeune Fille Violaine*, come una continua ricerca di uno stile più adatto a essere rappresentato?

Questa parabola creativa può suggerirci l'idea che la lettura di drammi fosse, negli ultimi anni dell'Ottocento e nel primo Novecento in Francia, la modalità privilegiata della cultura teatrale di un determinato ambiente, e non il momento di un processo che si concretizzava nella partecipazione a una rappresentazione scenica. In questo senso la vicenda editoriale dell'autore può proporci una sponda per riconoscere – anche e soprattutto in relazione alla sua tendenza a riscrivere alcune delle sue opere – una “stabilità relativa” rispetto a una condizione della scrittura drammatica e alla dimensione del fatto teatrale in sé.

I primi quindici anni dell'attività di Claudel drammaturgo corrispondono e in un certo senso concorrono a una fase cruciale del dialogo tra drammaturgia e scena in Francia. In questo senso le tappe editoriali di Claudel, quelle che riconosciamo dal 1890 al 1901, e dal 1901 al 1911, dovrebbero essere interpretate come “stazioni” provvisorie di un processo drammaturgico che tenta di fissarsi come primo repertorio del teatro simbolista. Questo ampio scarto temporale tra la parola scritta e la scena che caratterizza il primo teatro di Claudel può essere letto, attraverso le reazioni dei simbolisti, come il riflesso individuale di una ricerca collettiva.

⁵² Vedi Alain Beretta, *Claudel et la mise en scène: Autour de «L'Annonce faite à Marie» (1912-1955)*, Besançon, Presses Universitaires Franche-Comté, 2000.

L'azione delle *petites revues* più vicine al movimento simbolista, volta a proporre un rinnovamento dell'estetica e della pratica teatrale, non riesce a produrre di fatto un «nuovo teatro», e la rivoluzione drammaturgica auspicata sembra restare sospesa in uno stato di vaga utopia. Nel 1900 Claudel è ancora considerato dagli addetti ai lavori un autore dell'avvenire, per lo più sconosciuto al grande pubblico. Si interessa di lui Jacques Copeau, in quel tempo cronista teatrale a «L'Ermitage», facendogli prima pubblicare nella stessa rivista *L'Échange* (1900) e poi sostenendolo nella pubblicazione de *L'Arbre*. «L'Ermitage» chiude i battenti nel 1906, lasciando in sospeso molte delle tematiche care ai simbolisti.

[...] parmi les amis de Gide, Valéry se tait et l'heure de Claudel n'est pas encore venue. Il faudra encore bien de tâtonnements et des hésitations pour que décantées, repensées et comme purifiées, enrichies aussi par des expériences nouvelles, les méditations esthétiques entretenues par le groupe de *L'Ermitage* s'épanouissent dans la *Nouvelle Revue française*⁵³.

Sulle pagine de «L'Ermitage», nel 1900, Henri Ghéon aveva pubblicato un articolo dal titolo *Notes sur une Renaissance dramatique*. Quest'idea di *renaissance*, molto cara al gruppo de «L'Ermitage» che, soprattutto tra il 1900 e il 1903, si era molto interessata ai problemi dell'espressione drammatica, confluirà con più vigore nella formazione della «Nouvelle Revue Française» nel 1908, per iniziativa di Gide, Copeau, Ghéon e Schlumberger. Un nutrito gruppo di poeti e scrittori, tra cui Claudel in veste anche di cofondatore, viene chiamato a partecipare. Nei numeri di dicembre del 1910 e di gennaio-febbraio del 1911 della «NRF» Claudel pubblica *L'Otage*.

Dopo una falsa partenza «La Nouvelle Revue Française» si riassetta e si presenta al pubblico con un nuovo primo numero datato «primo febbraio 1912». La stagione delle *petites revues*, che dura ormai da più di un ventennio, ha contribuito alla nascita di un nuovo organo, più solido e consapevole, destinato a dare voce agli autori più importanti:

Plus que dans la poésie, c'est dans les œuvres de prose et le théâtre que la *Nouvelle Revue française* manifeste le plus son originalité. *La Porte étroite*

⁵³ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes...*, cit., p. 219.

de Gide, *Fermina Marquez* de Valery Larbaud, les essais de Michel Arnauld ou Jacques Rivière, *L'Otage* de Claudel et bientôt *L'Annonce faite à Marie*, les articles et les chroniques de Copeau sur diverses questions d'art dramatique marquent ces premières années⁵⁴.

Si tratta ormai di una storia diversa: la cultura della «NRF» non è più assimilabile all'ambiente che aveva generato la costellazione delle *petites revues* nel ventennio a cavallo tra i due secoli.

Nel frattempo Claudel approda alla scena con *L'Annonce* (prima al Théâtre de l'Œuvre nel 1912 e poi a Hellerau⁵⁵ nel 1913) e poi con *L'Échange* il 22 gennaio del 1914 al Vieux Colombier, teatro fondato pochi mesi prima da Copeau, che ne dirige la messa in scena. A partire da questo momento si sviluppa di fatto la fortuna teatrale di Claudel, che lo porterà a essere uno degli autori più rappresentati in Francia.

La parabola delle *petites revues* si chiude quando la vicenda dell'e-laborazione teorica di queste riviste, sempre attraverso fasi discontinue, sfocia nella «NRF», trovando soprattutto in Copeau una possibilità concreta. Il percorso di Claudel ha inizio intorno al 1890 con la pubblicazione di *Tête d'Or*. La messa in scena de *L'Annonce* al Théâtre de l'Œuvre rappresenta un punto d'arrivo, a partire dal quale inizia la vicenda teatrale di Claudel. I vent'anni che precedono questo evento possono quindi essere considerati come l'apprendistato teatrale del giovane drammaturgo. Quando Claudel compone *L'Échange* non è più lo stesso scrittore che aveva entusiasmato i simbolisti con *Tête d'Or*, e quando perviene all'ultima riscrittura de *La Jeune Fille Violaine* divenuta *L'Annonce faite à Marie*, è ancora più evidente la sua volontà di creare un repertorio che trascenda la dialettica tra *petites revues* e *théâtres d'à côté*, e che abbia la consistenza di una proposta concreta. Questo periodo di latenza che caratterizza la drammaturgia di Claudel nei confronti della scena è quindi anche l'attesa di un terreno favorevole, di possibilità e di condizioni, che però si concretizzano anche in virtù delle capacità dell'autore di ricercare e di trovare delle nuove

⁵⁴ *Ivi*, p. 341.

⁵⁵ Sulla rappresentazione de *L'Annonce* a Hellerau, oltre all'opera di Beretta, si rimanda anche all'articolo di Carla Di Donato, *Paul Claudel et Alexander von Salzmänn*, «Bulletin de la Société Paul Claudel», n. 203, settembre 2011, pp. 25-40, a proposito dell'incontro tra Claudel e Salzmänn.

soluzioni di scrittura drammatica. Questa capacità permette a Claudel di emergere come autore di teatro rispetto al mondo letterario simbolista che, seppure era stato capace di anticipare alcuni indirizzi della ricerca teatrale del Novecento, non aveva saputo sviluppare soluzioni di scrittura drammatica all'altezza delle proprie visioni. Claudel ha saputo in parte tradurre le tensioni dell'officina simbolista, ma per andare in scena doveva ricercare una strada che potesse sostanziarle. In questo lungo percorso dalla pagina alla rappresentazione, facendo incontrare sul terreno della scrittura il teatro del passato e quello del futuro, Claudel dà forma alla teoria ed elabora la drammaturgia come possibile laboratorio della scena.