



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Analisi sopra il linguaggio e la poetica
di Paul Claudel:
*Cinq Grandes Odes, La Cantate à trois voix,
La Messe là-bas*

Relatore
Prof.ssa Alessandra Marangoni

Laureanda
Alice Nardo
n° matr.1177695/ LMFIM

Anno Accademico 2019/2020

INDICE

Introduzione	5
Vita dell'autore	13
I. <i>Cinq Grandes Odes</i>	19
II. <i>La Cantate à trois voix</i>	77
III. <i>La Messe là-bas</i>	101
IV. Stile poetico di Claudel	117
1) <i>Vers libre e verset</i>	117
2) Il ritmo e la musica	121
3) La rima	129
Conclusione	131
Bibliografia	139

Introduzione

Col presente lavoro si desidera analizzare principalmente l'aspetto poetico e stilistico di alcune delle opere più significative di Claudel (1868-1955): le *Cinq Grandes Odes* (1910), *La Cantate à trois voix* (1911-1912) e *La Messe là-bas* (1919). Questi testi accompagnano il cammino spirituale del poeta anche nelle sue missioni diplomatiche in patria e all'estero: da Parigi a Fuzhou, da Pechino a Tientsin, da Francoforte a Rio de Janeiro. Dopo un attento studio delle opere di Claudel, risulta evidente che per comprenderne l'essenza, ma anche solo la lettera, sia necessario introdurre qualche aspetto riguardante il suo pensiero religioso. La nota conversione del poeta al cattolicesimo avviene durante i vesperi della notte di Natale del 1886, nella penombra della Cattedrale di Notre-Dame di Parigi: come vedremo nel corso del lavoro, molte opere di Claudel saranno testimonianza di questa rivelazione ineffabile scaturita direttamente dal canto del *Magnificat*, intonato dagli *enfants de la Maîtrise*. D'altro canto, qualora si volesse sceverare l'autore dalla risolutiva conversione al cattolicesimo, si rischierebbe di fraintenderlo, di attribuirgli una sorta di patina romantica: è necessario tenere a mente che il cristianesimo per Claudel si pone sempre prima dell'arte, dominandola e orientandola verso un preciso percorso spirituale da cui prendono forma le predefinite linee geometriche dell'universo. Mentre gli scrittori romantici, quali François-René de Chateaubriand e Alphonse de Lamartine, «inoculent à l'intacte création le virus des passions humaines», dove «le paisible clavier, en proie à ces mains fiévreuse, finit par rendre des sons affolés»¹, Claudel si dimostra totalmente esente dalle loro linee morbide, amando la natura per se stessa, come bella opera di Dio, e consegnando all'uomo solamente l'arduo compito di farsi suo interprete. Nel secolo XIX, osserva Claudel, vi furono moltissimi autori di vera poesia, pieni di genio e di talento, ma privi di fede²: egli sostiene, invece, che la poesia sia associata ineluttabilmente alla religione, o meglio, al destino metafisico dell'uomo. Cattolico vuol dire universale e, alla stregua del primo articolo del *Credo*, l'universo si divide tra le cose visibili e le cose invisibili, delle quali siamo istruiti rispettivamente dal lume della ragione e dal lume della fede; ma le cose visibili non sono separate dalle cose invisibili, dal momento che dalle prime siamo

¹ J. Tonquédec, *L'Œuvre de Paul Claudel*, Parigi, Gabriel Beauchesne, 1917, p. 18.

² P. Claudel, *Positions et Propositions*, Parigi, Gallimard, 1934, p. 10.

condotti alla conoscenza delle altre, pervenendo a un connubio inestricabile: l'universo di Dio, dal quale scaturiscono armonicamente e geometricamente tutte le relazioni chiare e misteriose del cosmo. Claudel opera pertanto una netta distinzione tra la scienza e l'arte, avvertita sin dai primi anni di studio presso l'École libre des sciences politiques: egli osserva come la scienza sia sempre portata a classificare e sistematizzare, giacché il suo fine consiste nel procedere dall'effetto alla causa, da una cosa materiale verso un'altra cosa materiale, e il suo dominio specifico comprende «ce quel les choses sont, non pas ce quel les choses signifient»³. Delle facoltà umane solo la ragione, alimentata dalla memoria e dall'immaginazione, permette di *fare*: così l'uomo di una cosa materiale *fa* un essere spirituale, cercando di comprendere come questa cosa sia fatta, in vista del motivo per cui è stata fatta, quali relazioni la leghino alle altre cose e quale sia l'idea all'origine di Colui che tutto ha creato.

Vous ne comprenez pas une chose, vous n'avez aucun moyen de vous en servir convenablement, si vous ne comprenez pas ce qu'elle était appelée à signifier et à faire, si vous ne comprenez pas sa position, dans la communauté générale des choses visibles et invisibles, si vous n'en avez pas une idée universelle, si vous n'en avez pas une idée catholique.⁴

Nella delicatezza cesellata di una bella poesia pagana, in cui s'ignora l'idea più ampia del cielo e della terra, si percepisce sempre qualcosa «d'étriqué et de gêné»⁵: così, anche nel semplice volo di una farfalla o di una pratolina sull'erba il cielo intero è necessario alla comprensione universale. Nel testo *Religion et poésie*⁶ Claudel afferma che il problema degli autori del secolo XIX consisteva proprio nella mancanza di un ingrediente essenziale, ossia della religione. Il talento poetico sarebbe pertanto una sorta di profezia, di grazia gratuita, in cui la *louange* sia espressione del bisogno più profondo dell'anima e il dovere di tutta la Creazione (come si avrà modo di osservare nelle *Cinq Grandes Odes*, in particolare nell'ode intitolata *Magnificat*). Lode, canto, parola, dramma e sacrificio⁷: la religione cattolica apporta al mondo la gioia ed il senso dell'universo. Essa permette all'uomo di comprendere l'opera e di interrogarla, conducendolo verso strade meravigliose, e donandogli i mezzi «de demander et de répondre, d'apprendre et

³ *Ivi*, p. 8.

⁴ *Ivi*, p. 9.

⁵ *Ivi*, p. 10.

⁶ P. Claudel, *Positions et Propositions*, op. cit, pp. 7-19.

⁷ P. Claudel, *Cinque grandi odi*, A. Corsaro (a cura di), Alba, Edizioni Paoline, 1969 (1910), p. 33.

d'enseigner»⁸. Le azioni umane s'investono di un valore prodigioso, dal momento che esse sono capaci di produrre allo stesso tempo «un bien infini et un mal infini»⁹: l'obiettivo generale si concretizza pertanto nel trovare una strada, alla stregua degli eroi di Omero, «parmi les vicissitudes les plus passionantes et les plus imprévues, vers des sommets de lumière ou des abîmes de misère»¹⁰, dove la morte rappresenta la forma più alta del dramma e del sacrificio.

Nel lavoro, inoltre, vorremmo definire il ruolo della musica all'interno del percorso intellettuale di Claudel, poiché essa coinvolge l'*esprit* del poeta sin dalla funzione religiosa dei vespri, col canto del *Magnificat*. Effettivamente, spiega Claudel nel testo *Sur la Musique*¹¹, con la musica è possibile entrare direttamente in contatto con alcune realtà che altrimenti non saremmo in grado di apprezzare, se non attraverso un rapporto col mondo della dimensione: così, la distanza, la velocità, l'altezza, permettono di stabilire dei rapporti, di creare delle figure, e di fissare i movimenti qualificati dai timbri.

Cette conception de la musique uniquement fondée sur le nombre, sur la position et sur la relation, procure à l'esprit une satisfaction purement intellectuelle qui a souri à beaucoup de musiciens allemands. Je songe à l'*Art de la Fugue* de J. S. Bach et même à certaines compositions des dernières années de Beethoven, telle que *la Grande Double Fugue*. Je ne doute pas que tout musicien ne lui garde une sympathie plus ou moins avouée à l'arrière-plan de son art. Division et réunion.¹²

Non è un caso, infatti, che la lettura di Claudel, sia stata determinante in particolare per un compositore del Novecento, quale Olivier Messiaen (1908-1992): durante il nostro percorso esegetico, in precisi momenti testuali, ritroveremo dei riferimenti al compositore avignonese al fine di confrontare il peso della religione nei testi di Claudel e nelle partiture di Messiaen, dimostrando le ripercussioni e le influenze estetico-spirituali che l'opera di Claudel ebbe nei suoi contemporanei e non solo, in contesti artistici trasversali, non prettamente poetici ma anche musicali. D'altro canto Messiaen stesso conferma di aver attinto direttamente da Claudel, il primo menzionato nella lista dei poeti e scrittori francesi (in ordine troviamo Paul Claudel, Pierre Reverdy, Paul Éluard, Ernest Hello¹³) che lo hanno ispirato nella sua grande opera, come si legge nell'introduzione al saggio *Technique de mon Langage musical* (1944). Messiaen ricerca una musica spirituale, che

⁸ P. Claudel, *Positions et Propositions*, op. cit., p. 17.

⁹ *Ivi*, p. 184.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ P. Claudel, *Sur la Musique*, in *Œuvres en prose*, Parigi, Gallimard, Pléiade, 1965.

¹² *Ivi*, p. 156.

¹³ O. Messiaen, *Technique de mon Langage musical*, Parigi, Leduc, 1944, p. 7.

sia un atto di fede, ispirata alle forme del canto gregoriano, ai ritmi indiani, e al canto degli uccelli¹⁴: una musica cangiante che aderisca al cosiddetto «*charme des impossibilités*»¹⁵, ovvero un *fascino* che induca a cogliere i sentimenti più nobili (fra i quali spicca il sentimento della religione) all'interno di un processo intellettuale, contemplativo e matematico. Come il versetto rappresenta un elemento stilistico rilevante nella produzione di Claudel, la salmodia ed il vocalizzo costituiscono gli schemi formali più importanti delle composizioni melodiche di Messiaen. La ripresa della tradizione biblica e della tradizione letteraria/musicale è indice di una volontà di restituire nel primo caso la sonorità di precise cadenze ritmiche, e nel secondo caso il primato della melodia, nobile elemento della musica. Tali elementi convogliano in una sorta di tensione spirituale, affinata da una varietà di espedienti stilistici e, soprattutto, dal desiderio in entrambi gli autori di celare la presenza divina in forme misteriose e oscure, allontanandosi dalla tradizione ma allo stesso tempo richiamandola velatamente. Nonostante la spiritualità sia molto presente nella poetica di Claudel e di Messiaen, è bene sottolineare che, a differenza del compositore francese – nella cui opera si avverte un raffinato equilibrio tra musica e religione –, lo zelo cattolico del poeta delle odi è invece talmente intenso e, per così dire, parossistico, da sovrastare la stessa opera letteraria: è possibile evidenziare questo aspetto rilevando, in particolare, gli evidenti influssi (neo)tomistici insiti nel pensiero claudeliano¹⁶ – egli era molto vicino alla *Revue thomiste*, rivista trimestrale di teologia e filosofia cattolica fondata nel 1893 dai padri domenicani Coconnier, Gardeil e Mandonnet –, in cui si dispiegano i procedimenti logico-intellettuali derivati direttamente da San Tommaso e gli strumenti utili a una sintassi specifica e determinata.

Nello svolgersi dell'analisi dei testi si è favorito l'impiego di un saldo reticolo citazionale e di molti riferimenti alle maggiori e minori opere di Claudel, affinché sia possibile apprendere il pensiero poetico-cattolico a partire dalla sua grande conoscenza dei paesi lontani (Cina, Giappone, Brasile), che lo inducono presto ad interrogarsi sui più grandi temi della religione e dell'esistenza, quali lo scorrere del fiume, la *tristesse de l'eau*, il rapporto tra *ici* e *là-bas*, la musica (in particolare la musica d'organo), la sospensione del tempo, *l'heure midi* e *l'heure minuit*, il concetto di spaziotempo. La

¹⁴ Ricordiamo che Messiaen fu anche un curioso ornitologo, come si evince dai sette tomi del suo *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* scritti tra il 1949 e il 1992 (Parigi, Leduc).

¹⁵ O. Messiaen, *Technique de mon Langage musical*, op. cit., p. 8.

¹⁶ F. Fimiani, *Poetica Mundi, Estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2001.

*Connaissance de l'Est*¹⁷ (1900) è probabilmente il testo che più ci accompagna verso la comprensione poetica della terra e del cosmo: si tratta di un florilegio di poemi in prosa composti principalmente in Cina tra il 1895 e il 1899, quando Claudel si trovava a Shanghai in qualità di console. Del paese millenario apprendiamo innumerevoli tradizioni sulle usanze e sul teatro, le peculiarità dei paesaggi e dei giardini, fino al momento in cui questo mosaico di consuetudini e panorami perviene alla sua stessa dissoluzione, in una dimessa chiusura al nuovo ritorno sul mare liquido e indifferente:

La matière de tout est rassemblée en une seule eau, pareille à celle de ces larmes que je sens qui coulent sur ma joue. Sa voix, pareille à celle du sommeil quand il souffle de ce qu'il y a de plus sourd à l'espoir en nous. J'aurais beau chercher, je ne trouve plus rien hors de moi, ni ce pays qui fut mon séjour, ni ce visage beaucoup aimé.¹⁸

L'altra grande opera che offre una visione completa del pensiero di Claudel è l'*Art Poétique*¹⁹ (1907), una vera e propria *ars poetica mundi*, un tentativo di dare una lettura filosofico-teologica dell'universo. L'*Art Poétique* si divide in tre parti: *Connaissance du temps*, *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* e *Développement de l'église*. In quest'opera Claudel propone un'interpretazione dell'universo, il rapporto che ogni oggetto del mondo intrattiene con gli altri, la figura che si crea a partire dal rapporto simultaneo degli oggetti, l'idea del soggetto, della causa, del tempo, e dell'ora; la relazione tra *naître* e *connaître*; le tipologie della conoscenza, le riflessioni sull'architettura religiosa e sui suoi precisi significati simbolici. Nell'*Art Poétique* è evidente una similitudine con le teorie del filosofo Henri Bergson (1859-1941), che si prenderà come riferimento per l'analisi di alcuni passi tratti da *La Messe là-bas*, sebbene Claudel fosse ignaro inizialmente dell'esistenza dell'*Évolution créatrice* (1907) all'epoca della stesura dell'opera. Il poeta comunque ravvisa, successivamente, delle convergenze col pensiero di Bergson, in particolare per quanto riguarda il concetto della durata e della conoscenza, come sottolinea Gérald Antoine (1915-2014) – filologo e grammatico francese, rettore dell'Università di Orléans²⁰ – all'interno dell'intervento al centesimo anniversario dalla pubblicazione dell'*Évolution créatrice*, organizzato dall'Académie des sciences morales et politiques nel 2007. Antoine osserva tali analogie a partire dalla riflessione sui carteggi di Claudel con alcuni scrittori dell'epoca, quali André Suarès e

¹⁷ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, Parigi, Gallimard, 1974.

¹⁸ *Ivi*, p. 156.

¹⁹ P. Claudel, *Art Poétique*, Parigi, Mercure de France, 1961.

²⁰ <https://www.canalacademie.com/ida2364-Claudel-etait-il-lecteur-de-Bergson.html>

Piero Jahier, e col viticoltore e collezionista di opere d'arte Gabriel Frizeau. Vorremmo precisare che in seguito si verificherà anche una presa di distacco da Bergson e dai bergsoniani, il cui errore, avverte Claudel, parte dal presupposto di considerare solamente «le fait de l'écoulement»²¹, ignorando quello «de l'origine et de la source»²²: per il poeta, il movimento è sempre «le moyen d'une fonction»²³, dove tutto è azione, non semplicemente un flusso inerte.

Necessariamente, nel presente lavoro abbondano i riferimenti all'intenso scambio epistolare – fitto tra il 1907 e il 1914 –, di Paul Claudel con Jacques Rivière (1886-1925), uno dei maggiori critici letterari del tempo, nonché direttore de «La Nouvelle Revue Française» dal 1919 fino alla morte. Rivière ha vent'anni quando decide di scrivere a Claudel, di cui è fervente ammiratore, perché lo aiuti a risolvere le sue innumerevoli inquietudini religiose. Come si legge nell'introduzione alla corrispondenza tra Rivière e Claudel²⁴, curata dalla moglie Isabelle Rivière, nel critico francese, a partire dal luttuoso evento della morte della madre s'infittiscono, diventando sempre più gravosi e ricorrenti, i tormenti e gli ardori della giovinezza, avversari della vera immagine di Dio.

Et Claudel demeure auprès de Jacques comme un père auprès de son enfant, qui tantôt l'encourage et tantôt le gronde, qui ne craint pas de le heurter violemment quand il le voit s'engager dans un chemin périlleux, vers ce métier des lettres où Jacques sentait que son invincible honnêteté, la sincérité transparente d'un homme qui a pu écrire: «Je ne mens jamais», lui permettraient d'avancer sans trébucher. Claudel à chaque pas lui tend la main.²⁵

Da questo momento, «lentement, insensiblement, Jacques s'avance vers Dieu»²⁶ percependo come il cammino che gli si presenta dinanzi non sia affatto un percorso facile e piacevole; al contrario, esso si staglia di volta in volta tutto «enténébré, étouffé entre les épines, jalonné de chutes humiliantes, à mesure qu'on avance plus dangereux, plus difficile à reconnaître et à suivre»²⁷. In fondo al sentiero s'intravede una luce, «pour quelques-uns éblouissante, pour les autres si petite, si souvent voilée, masquée par tant de tournants»²⁸: colui che vede la *lumière* contempla, nelle profondità della sua disperazione, la possibilità di poterla rivedere e di permettersi di avanzare verso il Sommo

²¹ P. Claudel, *Journal II*, Parigi, Gallimard, Pléiade, 1969, p. 161.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Claudel-Rivière, *Correspondance 1907-1914*, Parigi, Plon-Nourrit, 1926.

²⁵ *Ivi*, p. III.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. V.

²⁸ *Ibid.*

Bene e la Verità. All'interno del carteggio si colgono la dolce sensibilità di Rivière e l'incisivo temperamento di Claudel che, con la sua arguta intelligenza, illustra al critico quali siano i sentieri meno battuti del cristianesimo, oltre ad informarlo di volta in volta in merito alla stesura delle sue opere – e, per questo aspetto in particolare, la lettura del carteggio risulta molto utile. Tra le epistole si osserva l'influenza capitale nell'opera claudeliana delle *Illuminations* (1886) di Arthur Rimbaud che permettono a Claudel di uscire dall'«*affreuse mécanique entièrement gouvernée par des lois parfaitement inflexibles et pour comble d'horreur connaissables et enseignables*»²⁹, tracciando una svolta straordinaria nel suo percorso intellettuale, precisamente nell'anno 1886, in cui avviene la conversione folgorante e definitiva al cattolicesimo. Come si legge in una lettera di Claudel indirizzata a Paterné Berrichon, cognato ed editore di Rimbaud:

Arthur Rimbaud seul qui m'a construit: il a été pour moi le révélateur en un moment de profondes ténèbres, l'*illuminateur* de tous les chemins de l'art, de la religion et de la vie; de sorte qu'il m'est impossible d'imaginer ce que j'aurais pu être sans la rencontre de cet esprit angélique, certainement éclairé de la lumière d'en haut. Principes, pensée, forme même, je lui dois tout, et je me sens avec lui les liens qui peuvent nous rattacher à un ascendant spirituel.³⁰

I surrealisti, in particolare André Breton, criticheranno le posizioni della lettura claudeliana di Rimbaud³¹, che a loro avviso ha la pretesa di cattolicizzarlo: tuttavia, è doveroso evidenziare come queste affermazioni siano valide per *Une saison en enfer* (1873), un'opera di rottura con la tradizione cristiana, ma non per i componimenti delle *Illuminations*, dove i riferimenti alla spiritualità continuano a permeare il linguaggio rimbaudiano.

²⁹ *Ivi*, p. 143.

³⁰ P. Claudel, *Accompagnements*, in *Œuvres en prose*, Parigi, Gallimard, Pléiade, 1965, pp. 1468-1469.

³¹ <http://temporel.fr/Arthur-Rimbaud-La-marche-de-l>

Vita dell'autore

Paul Claudel nasce a Villeneuve-sur-Fère (nel dipartimento dell'Aisne della regione dell'Alta Francia) il 6 agosto del 1868. Egli trascorre l'infanzia con la sorella Camille nel cantone di Fère, luogo a cui si sentirà per tutta la vita particolarmente legato, grazie alla raffinata sensibilità che lo volge sin dall'inizio alla ricerca del silenzio e della meditazione: mentre Camille lavora la creta, Paul sogna tra i rami più alti del melo del giardino, su cui adora arrampicarsi³² e fantasticare sopra le leggende del luogo natio³³. Da Bar-le-Duc a Nogent, dove entrambi vengono istruiti da precettori a domicilio, a Wassy-sur-Blaise, in cui Paul segue i corsi di catechismo e fa la sua prima comunione: questi viaggi tempereranno l'attitudine artistica e letteraria dei due fratelli, inclini a inseguire le loro passioni durante le vacanze e il tempo libero³⁴. Nel 1882 la famiglia si trasferisce a Parigi, dove Camille prosegue gli studi di scultura sotto la guida di Auguste Rodin; Claudel, invece, iscritto al Lycée Louis-le-Grand, compagno di Romain Rolland, di Marcel Schwob, di Léon Daudet e di Camille Mauclair, assiste ai corsi di retorica e filosofia: sono gli anni dello scientismo trionfante, del kantismo universitario, e di Ernest Renan, autore della *Vie de Jésus* (1863), che in nulla potevano placare le sue inquietudini interiori e che in seguito rigetterà fermamente, considerandoli un vero e proprio «bagne matérialiste»³⁵. Claudel, sempre più insofferente di fronte al trionfo del positivismo materialista, comincia a dispiegare quelle idee che approderanno alla famosa *querelle* del soggettivo e dell'oggettivo, come si osserva in una lettera del 1907 a Rivière, arguto lettore delle sue opere:

D'une part et tout d'abord vous ne mettez pas en doute votre propre souffrance. Je n'examine pas si elle comporte ou non un remède, mais si elle comporte ou non une cause, et je suppose que vous tombez d'accord que cette cause est la disproportion fondamentale qui existe entre les besoins de votre âme et leur satisfaction. Ce phénomène est général et si uniforme que je le prends comme un fait objectif établi dont vous êtes seulement un «témoin». L'esprit, le cœur humains, n'ont pas en ce monde l'objet, la fin qui répondent à leur puissance et à leur étendue, ou si on le nie, que l'on me dise lesquels, car chaque objet est particulier et l'esprit n'envisage que le général. La richesse, et la satisfaction de nos désirs physiques ne font qu'hébéter et étouffer ce besoin, ils ne le satisfont pas.³⁶

³² D. Bona, *Camille et Paul*, Parigi, Grasset, 2006, p. 12.

³³ *Ivi*, p. 10.

³⁴ *Ivi*, pp. 14-15.

³⁵ *Ivi*, p. 142.

³⁶ *Ivi*, pp. 103-104.

Claudél, pur stimando l'opera di Kant, sostiene che «il a inventé un vocabulaire qui a complètement brouillé les cervelles»³⁷. Fortemente affascinato, invece, dai «documents célestes»³⁸ dei cori dell'*Antigone* o della *Nona Sinfonia*, percepisce come la grande gioia divina rappresenti l'unica vera realtà, laddove «l'homme qui n'y croit pas sincèrement ne fera jamais œuvre d'artiste pas plus que de saint, mais simplement de pauvres devoirs prétentieux d'homme de lettres et force fleurs de papier»³⁹. Nel 1885 Claudél lascia il Lycée Louis-le-Grand, iscrivendosi all'École libre des sciences politiques per prepararsi una *licence de droit*. In questo periodo, legato all'antico ricordo del nonno deceduto nel 1881 per un cancro allo stomaco, Claudél sviluppa un sentimento cristiano che lo conduce a sviluppare delle considerazioni e delle forti credenze, sollevandolo in questo modo dal sentimento angoscioso della precarietà della vita: la morte costituisce per il poeta, infatti, un'ossessione dirompente, ma anche il primo passo verso la fede. Nell'anno 1886 si verificano due avvenimenti di capitale importanza: la pubblicazione delle *Illuminations* di Rimbaud nella rivista «La Vogue», e la sua conversione al cattolicesimo nella notte di Natale mentre assiste ai vespri presso la Cattedrale di Notre-Dame di Parigi. Grazie alla lettura di Rimbaud Claudél si avvicina alla rivelazione del sovrannaturale, dove il genio si manifesta nella sua forma più pura e sublime, come «une inspiration réellement venue d'on ne sait où»⁴⁰. In rivolta contro la tradizione classica e parnassiana, Rimbaud inaugura quelle riforme che proclameranno le nuove linee guida per le scuole poetiche: l'impiego del verso libero, assonanzato e senza rima; la creazione di una prosa «décoordonnée, asymétrique, calquée sur le rythme intérieur d'une âme haletante et hallucinée»⁴¹; l'utilizzo di immagini disparate dal punto di vista intellettuale, ma convergenti dal punto di vista emotivo. Rimbaud rappresenta pertanto la sorgente religiosa e artistica di Claudél, il rivelatore in un momento di profonde tenebre, l'*illuminateur* di tutti i cammini dell'arte, della religione e della vita (anche se, come abbiamo già accennato, questa lettura cristiana di Rimbaud sarà oggetto di aspre critiche da parte dei surrealisti in particolare). Per Claudél, la chiesa cattolica non è altro che «un chemin, de la porte jusqu'à l'autel et du parvis jusqu'à la pointe du clocher»⁴²: la nota conversione avviene infatti all'interno dell'immensa Cattedrale di Notre-Dame di Parigi. Notre-Dame e la statua della Vergine

³⁷ *Ivi*, p. 105.

³⁸ *Ivi*, p. 102.

³⁹ *Ivi*, p. 103.

⁴⁰ *Ivi*, p. 143.

⁴¹ J. Tonquédec, *L'Œuvre de Paul Claudél*, op. cit., p. 132.

⁴² P. Claudél, *Le Chemin dans l'Art*, in *L'Œil écoute*, Parigi, Gallimard, 1946, p. 134.

saranno dei punti di riferimento, nonché oggetto di frequenti visite da parte del poeta per la sua ispirazione:

L'amateur de bibelots, le fureteur d'archéologies bizarres, le chercheur d'impressions inédites, le blasé à sensibilité pervertie que semble être parfois Huysmans, n'apparaissent nullement chez lui. Le sentiment religieux est ici plus franc, plus continûment sincère, plus sain et plus profond.⁴³

Da ciò si osserva che la poesia di Claudel prima di essere scritta è intensamente vissuta: alcuni versi fioriscono proprio al termine della preghiera e della comunione, o in seguito alle visite presso la statua della Vergine. Egli si avvicina sempre di più alla lettura e allo studio della *Commedia*, alle *Pensées* di Pascal, «le véritable apôtre *ad exteros*»⁴⁴, alle *Méditations sur l'Évangile* e alle *Élévations sur les mystères* di Bossuet⁴⁵. Un fatto di particolare rilievo, avvenuto durante la stesura delle *Cinq Grandes Odes*, è la volontà di Claudel di divenire monaco benedettino presso l'abbazia di Ligugé nel 1900, all'età di trentadue anni. Il 1900 è anche l'anno della pubblicazione di *Connaissance de l'Est*, in cui il simbolismo diviene il pretesto necessario per soppiantare l'ispirazione, mentre il ruolo dell'arte si appropria del compito di condurre, anche fisicamente, alla conoscenza di tutto quello che si nasconde sotto le apparenze degli esseri e delle cose. L'oggetto dell'opera diviene pertanto lo sviluppo di un sillogismo «ayant pour mineure le temporel et pour majeure l'éternel»⁴⁶: in questo modo, il lirismo cede il posto alle speculazioni intellettuali, le immagini poetiche alle astrazioni, e la confusione all'ordine. Per Claudel la religione s'impone anche come tentativo di domare la vita passionale: è proprio nei suoi viaggi tra la Francia e l'Oriente che conosce, su un battello, Rosalie Ścibor-Rylska, una donna polacca sposata con la quale vive un'intensa relazione (durata quattro anni) in Cina, e che rappresenterà la musa ispiratrice per il poeta nella stesura di alcuni lavori teatrali, quali *Partage de midi* e *Le soulier de satin*. Non essendo stato ammesso come monaco presso Ligugé, nel 1905 viene nominato oblato della medesima abbazia, mentre l'anno successivo Claudel sposa Reine Sainte-Marie Perrin: in questo modo il poeta riesce a coronare le sue massime aspirazioni cristiane, accordando la propria moralità alla religione.

⁴³ J. Tonquédec, *L'Œuvre de Paul Claudel*, op. cit., p. 81.

⁴⁴ Claudel-Rivière, *Correspondance*, op. cit., p. 49.

⁴⁵ *Ivi*, p. 49.

⁴⁶ L. Richard-Mounet, *Paul Claudel*, Parigi, Editions Athéna, 1922, p. 8.

Per quanto riguarda la vita professionale, Claudel, dopo aver terminato gli studi di diritto, ottiene un incarico presso il Ministero degli Esteri, intraprendendo la carriera diplomatica nel 1893. In questo modo ha la possibilità di viaggiare molto, prima come vice-console negli Stati Uniti, poi in Cina e in Giappone (paesi dei quali, come si riscontra in alcune opere, fra cui *Connaissance de l'Est*, rimane profondamente colpito), in Germania, in Italia, in Brasile, per terminare col suo ultimo incarico a Bruxelles nel 1935. A partire da quest'anno, Claudel decide di risiedere presso il castello di Brangues, nell'Isère, che aveva acquistato nel 1927 per trascorrervi le estati. In questa località il lavoro letterario occupa la maggior parte del suo tempo: vi riceve sia personalità politiche come Édouard Herriot, sia scrittori come François Mauriac. Claudel attraversa il Novecento testimoniando, tramite le corrispondenze e le raccolte poetiche *Poèmes de Guerre* e *Corona benignitatis Anni Dei*, fatti e considerazioni sulla Grande Guerra, oltre alle posizioni, a volte contraddittorie, assunte di volta in volta in base agli avvenimenti presenti: negli anni della Prima Guerra Mondiale, mentre è in missione diplomatica in Brasile, Claudel scrive al vescovo di Soissons, M^{gr} Péchenard, per portare soccorso alle chiese devastate nelle regioni invase⁴⁷; o durante la guerra civile spagnola (1936-1939), in linea col suo pensiero fortemente cattolico, quando apporta il proprio sostegno ai franchisti. Di quest'ultimo avvenimento ricordiamo il suo poema scritto per l'occasione, *Aux martyrs espagnols*⁴⁸, in cui si scaglia senza riserve e con grande violenza contro i responsabili dei massacri dei preti e della distruzione degli edifici religiosi, dopo essersi rifiutato di unirsi al Comité français per la pace civile e religiosa in Spagna, lanciata dall'intellettuale cattolico Jacques Maritain. Come scrive all'abate Bars, un amico di Maritain:

Il est impossible de lire les abominations dont se sont rendus coupables les rouges sans avoir le cœur rempli d'horreur et d'indignation. 16000 prêtres, 300000 laïcs massacrés dans des conditions atroces, toutes les églises brûlées, le culte interdit, les religieuses violées, les otages de Bilbao égorgés par les traîtres basques. Il est impossible à un chrétien de ne pas ressentir tous ces crimes dans son âme et dans sa chair. [...] Devant cet épouvantable scandale a-t-on entendu s'élever la voix de Maritain et de ses amis, à l'exemple de ce qu'ont fait les catholiques américains au moment de la persécution mexicaine? Pas un mot.⁴⁹

⁴⁷ D. Millet-Gérard, *Correspondances de Paul Claudel avec les Ecclésiastiques de son temps*, Parigi, Honoré-Champion, Tomo II, 2005, pp. 615-616.

⁴⁸ <http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n%C2%B0181>

⁴⁹ D. Millet-Gérard, *Correspondances de Paul Claudel avec les Ecclésiastiques de son temps*, op. cit., pp. 38-39.

Durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale, Claudel non cela il proprio astio nei confronti della Russia, definendola «infâme canaille communiste»⁵⁰. Il 10 maggio del 1941 pubblica nel giornale “Figaro” le *Paroles au Maréchal*, designate correntemente col titolo *Ode à Pétain*:

France, écoute ce vieil homme sur toi qui se penche et qui te parle comme un père.
Fille de Saint-Louis, écoute-le! et dis, en as-tu assez maintenant de la politique?
Écoute cette voix raisonnable sur toi qui propose et qui explique.⁵¹

Claudel, come si evince, mantiene una posizione controversa nei confronti del maresciallo, probabilmente per potersi assicurare le sovvenzioni per la rappresentazione de *L'Annonce faite à Marie* (1912). In effetti, solo successivamente Claudel ne parlerà con disprezzo⁵², pubblicando il 23 dicembre del 1944, nel giornale “Figaro”, *Un poème au général de Gaulle* che aveva recitato nel corso di una *matinée* del Théâtre-Français, dedicata ai cosiddetti «Poètes de la Résistance»⁵³. Dopo essere stato eletto accademico di Francia nel 1946, Claudel muore a causa di una crisi cardiaca il 23 febbraio del 1955 a Parigi, all'età di 86 anni. La sua lapide si trova nel parco del castello di Brangues, l'epitaffio recita: «Ici reposent les restes et la semence de Paul Claudel»⁵⁴, facendo probabilmente riferimento al dogma della resurrezione della carne, secondo il quale i resti umani costituiscono la semente della carne trasfigurata che diverrà quella della resurrezione.

⁵⁰ <http://www.paul-claudel.net/ressources/au-fil-des-ventes>

⁵¹ F. Angelier, *Claudel ou la conversion sauvage*, Parigi, Salvator, 1998, p. 116.

⁵² *Ivi*, pp. 119-121.

⁵³ <http://www.contreculture.org/AG%20Claudel.html>

⁵⁴ <http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n%C2%B0181>

I. CINQ GRANDES ODES

Nelle *Cinq Grandes Odes*⁵⁵ – pubblicate a Parigi presso la rivista «L'Occident» nel 1910 e, successivamente, presso Gallimard nel 1913 – Claudel consegna all'ode la sua maestria linguistica e musicale, pervenendo a una sintesi perfettamente organizzata della sua esperienza poetica. Invece dei modelli francesi cimentatisi nel corso dei secoli in tale genere letterario, come Pierre de Ronsard, Nicolas Boileau e Victor Hugo, Claudel preferisce richiamarsi al suo predecessore greco Pindaro⁵⁶, riprendendone in particolare il motivo eroico, ma profanandolo e rinnovandolo attraverso una personale riflessione metrica sul verso e sul versetto. Il versetto di Claudel – come avremo modo di analizzare più specificamente nel quarto capitolo –, libero dal ritmo prestabilito e dalla durata fissa, possiede una propria autonomia:

C'est peu dire qu'ils ne riment pas, ils ont chacun leur vie propre, unique, incomparable, absolue. De durées fort inégales (d'une syllabe de deux lettres à une phrase de six lignes), les uns se concentrent sur eux-mêmes [...], d'autres se suspendent sur le vide [...], certains sont assis au bord d'une route [...], d'autres couchés à une sorte de fin du monde [...], quelques-uns construits sur une faille médiane [...], et il y a ceux qui se cachent dans un murmure [...], ceux qui affirment [...], ceux qui pressent [...]. Il faudrait une définition pour chacun⁵⁷.

Negli stessi anni delle *Cinq Grandes Odes* Claudel lavora anche ai saggi dell'*Art Poétique*, nei quali è possibile delineare l'idea poetica e spirituale del verso in relazione all'esistenza: «tandis que notre existence ici-bas est pareille à un langage barbare et rompu, notre vie en Dieu sera comme un vers de la justesse la plus exquise»⁵⁸. Le *Cinq Grandes Odes* coprono un arco temporale di stesura di ben otto anni, dal 1900 al 1908: dalle visite al Louvre al ritiro di Claudel presso l'abbazia Saint-Martin de Ligugé (monastero benedettino situato nel dipartimento della Vienne, nella regione della Nuova

⁵⁵ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes e La Cantate à trois voix*, Parigi, Gallimard, 1966.

⁵⁶ Sappiamo che Pindaro è solito comporre per un preciso uditorio: le odi pindariche, pertanto, sono strettamente legate all'occasione per la quale sono destinate. Colme di richiami e di riprese, esse sono strutturate secondo una precisa architettura narrativa: le odi rassomigliano in effetti alla solidità di un edificio ben strutturato, i cui pilastri sono costituiti da vere e proprie cattedrali di parole che vi celano un ritmo sottostante.

⁵⁷ J. Grosjean, in P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 9.

⁵⁸ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., pp. 389-390.

Aquitania), dalla relazione con Rosalie Ścibor-Rylska, la sua musa ispiratrice⁵⁹, al matrimonio con Reine Sainte-Marie-Perrin, figlia dell'architetto della basilica di Notre-Dame di Fourvière. Vorremmo precisare che il termine "strofa" è impiegato dall'autore solo a partire dalla quarta ode, *La Muse qui est la Grâce*, dove il poeta infittisce i richiami propri della tradizione pindarica tramite la divisione tripartita dell'ode in *Strophe*, *Antistrophe* e *Épode*: tuttavia, ai fini immediati dell'analisi, si usufruirà di questo termine anche per le odi precedenti. Claudel scrive la *Première Ode* meditando sopra il Sarcofago delle Muse, appartenente all'arte funeraria romana tra il II e il IV sec. d. C.; d'altro canto egli conosce bene questo sarcofago in marmo, attualmente collocato al piano terra fra le Antichità romane del Museo del Louvre⁶⁰, a cui è solito recare visita. All'epoca del paganesimo greco-romano si riteneva che le Arti, attraverso l'intercessione delle muse, potessero favorire il passaggio nell'aldilà e garantire la salvezza dell'anima⁶¹. Sul fronte si possono osservare le nove muse, figlie di Zeus e Mnemosine: Calliope, la musa della poesia epica, recante in mano un rotolo; Talia, la musa della commedia, come si evince dalla maschera comica tenuta dalla mano sinistra; Tersicore, la musa della danza; Euterpe, la musa della musica e della poesia lirica, impugnante una tibia; Polimnia, la musa della pantomima e della danza, appoggiata mollemente su una colonna; Clio, la musa della storia, con una tavoletta; Erato, la musa della poesia amorosa, con una citara; Urania, la musa dell'astronomia e della geometria, nell'atto di osservare il globo posto ai suoi piedi; infine, Melpomene, la musa della tragedia, rivolta verso tutte le altre muse. Sul fregio superiore si nota, invece, un banchetto di uomini, donne ed efebi: ai lati sono posti due ritratti, l'uno di Socrate, l'altro di Omero o, probabilmente, di Esiodo. Claudel non descrive nella *Première Ode* dettagliatamente le muse, se non tramite qualche nota fugace: egli preferisce volgere lo sguardo, infatti, alla loro recondita simbologia all'interno della Creazione. I primi versetti sono interamente dedicati a Tersicore, definita secondo le figure mitologiche della «Ménade», della «Sibylle» e della «Cuméenne dans le tourbillon des feuilles dorées»⁶². Si ricorda che le Menadi, dette anche Baccanti, nella tradizione greca erano le donne in preda alla frenesia estatica, accompagnatrici del dio Dioniso; le Sibille, invece, s'identificavano come le vergini dotate di virtù profetiche: fra

⁵⁹ Rosalie Ścibor-Rylska è fonte di ispirazione per i personaggi d'Ysé in *Partage de midi* (dramma teatrale in tre atti, attraverso il quale Claudel coglie l'occasione per ricreare un momento intensissimo della sua vita), e di Prouhèze in *Le soulier de satin*, una lunghissima *pièce de théâtre* della durata di undici ore).

⁶⁰ In calce alla prima pagina è così attestato: «Sarcophage trouvé sur la route d'Ostie – Au Louvre» P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 17.

⁶¹ <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/sarcophage-des-muses>

⁶² P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 17.

tutte spiccava la nota Sibilla Cumana, sacerdotessa di Apollo⁶³. Si deduce, pertanto, che Claudel abbia scelto di porre in rilievo all'interno dell'ode il concetto di estasi provocata mediante l'intervento di una divinità: in questo modo si osservano le Menadi attizzate da Dioniso e le Sibille fomentate da Apollo. Tersicore, musa della danza, è rappresentata in tutta la sua grazia e vivacità, come in preda a un'agitazione anticipatrice del giubilo universale:

Point de contorsions: rien du cou ne dérange les beaux plis de ta robe jusqu'aux pieds
qu'elle ne laisse point voir!
Mais je sais assez ce que veulent dire cette tête qui se tourne vers le côté, cette mine enivrée
et close, et ce visage qui écoute, tout fulgurant de la jubilation orchestrale!
Un seul bras est ce que tu n'as point pu contenir! Il se relève, il se crispe,
Tout impatient de la fureur de frapper la première mesure!⁶⁴

Sin dai primi versetti si completa il ritratto di Tersicore, «trouveuse de la danse»⁶⁵: tuttavia, la musa dipinta dal poeta non reca in sé la nobile compostezza di quella rappresentata invece sul sarcofago romano. La sua danza permette di dirigere la coreografia delle altre muse e di insufflare forza, vita e frenesia nel processo della creazione poetica, liberando in questo modo la ragione da tutto ciò che la rende prigioniera:

[...] où serait le chœur sans la danse? quelle autre captiverait
Les huit sœurs farouches ensemble, pour vendanger l'hymne jaillissante, inventant la figure
inextricable?
Chez qui, si d'abord te plantant dans le centre de son esprit, vierge vibrante,
Tu ne perdais sa raison grossière et basse flambant toute de l'aile de ta colère dans le sel
du feu qui claque,
Consentiraient d'entrer les chastes sœurs?⁶⁶

Il poeta, attraverso le descrizioni esteriori, cerca di cogliere sia l'invisibile sia il legame che tiene unite le nove muse, le quali «s'enguirlandaient l'une à l'autre»⁶⁷: col proprio specifico attributo esteriore, esse contribuiscono singolarmente alla creazione poetica. Il loro legame inestricabile si evidenzia a partire dalla terza strofa – nella seconda, Claudel

⁶³ Nel libro VI dell'*Eneide*, Virgilio definisce la Sibilla Cumana con le seguenti espressioni: «Phoebi Triviaeque sacerdos, / Deiphobe Glauci» Virgilio, *Eneide*, 6, 35-36; «longaeva sacerdos» *Ivi*, 321; e «Amphrysia vates» *Ivi*, 398.

⁶⁴ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 17.

⁶⁵ *Ivi*, p. 18.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

cita *en passant* Talia, Clio e Mnemosine, che vengono riprese successivamente nel corso dell'ode –, nella quale il poeta risalta l'indicibile potenza creatrice delle muse:

Phrase mère! engin profond du langage et peloton des femmes vivantes!
Présence créatrice! Rien ne naîtrait si vous n'étiez neuf!
Voici soudain, quand le poète nouveau comblé de l'explosion intelligible,
La clameur noire de toute la vie nouée par le nombril dans la commotion de la base,
S'ouvre, l'accès
Faisant sauter la clôture, le souffle de lui-même
Violentant les mâchoires coupantes,
Le frémissant Novénaire avec un cri!
Maintenant il ne peut plus se taire! L'interrogation sortie de lui-même, comme du chanvre
Aux femmes de journée, il l'a confiée pour toujours
Au savant chœur de l'inextinguible Écho!⁶⁸

La creazione poetica scaturisce sotto forma di sembianza sonora, echeggiante sia la voce sia il silenzio delle muse. Mnemosine, figlia di Urano e di Gea, infatti, non parla: tacitamente, essa «écoute»⁶⁹ e «considère»⁷⁰. Calma e posata, risiede nell'interiorità dello spirito, «sur le pouls même de l'Être»⁷¹. L'unico movimento a cui le altre sorelle prestano una particolare attenzione – e, forse, l'unico lievissimo e a malapena percettibile intendimento sonoro – è costituito dal battere delle palpebre. Mnemosine è la personificazione della memoria: essa ricorda⁷², sublimando tutte le cose che, col passare del tempo, sarebbero destinate ad annientarsi. Sembra che alla creazione poetica siano necessarie, quindi, sia la danza estatica di Tersicore sia la ferma immobilità di Mnemosine. Come un fulmine nel pieno della notte⁷³, il poeta annuncia la «déflagration de l'Ode soudaine»⁷⁴, con cui terminava la strofa precedente, in preda a un'improvvisa ispirazione divina. Con l'animo impaziente⁷⁵, egli illustra il suo progetto poetico:

[...] nous n'établirons aucun chantier! Nous ne pousserons, nous ne roulerons aucune
trirème
Jusqu'à une grande Méditerranée de vers horizontaux,
Pleine d'îles, praticable aux marchands, entourée par les ports de tous les peuples!
Nous avons une affaire plus laborieuse à concerter

⁶⁸ *Ivi*, pp. 18-19.

⁶⁹ *Ivi*, p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ivi*, p. 20

⁷³ «Ainsi subitement du milieu de la nuit que mon poème de tous côtés frappe comme l'éclat de la foudre trifourchue» *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ «O mon âme impatiente!» *Ibid.*

Que ton retour, patient Ulysse!⁷⁶

Ulisse è in antitesi con l'anima del poeta, che respinge il canto epico di Omero e di Virgilio, la regolarità metrica dell'esametro, il porto sicuro del Mediterraneo. Il poeta francese delinea alcune figure che attorniano l'eroe omerico: la dea Atena, «face radieuse aux yeux bleus, une tête couronnée de persil»⁷⁷, e Penelope col figlio Telemaco («Quel combat soutenaient la mère et l'enfant, dans Ithaque là-bas»⁷⁸). Anche Enea non è esente dalla critica di Claudel:

Et toi aussi, bien que ce soit amer,
Il me faut enfin délaissier les bords de ton poème, ô Énée, entre les deux mondes l'étendue
de ses eaux pontificales!⁷⁹

Rievocando alcune scene strazianti dell'*Eneide*, come Didone abbandonata da Enea⁸⁰, il rogo di Troia⁸¹ e la morte del timoniere Palinuro⁸², il poeta osserva argutamente l'eroe virgiliano lasciare indietro i compagni più cari, in nome della missione incombente della fondazione di Roma:

Quel calme s'est fait dans le milieu des siècles, cependant qu'en arrière la patrie et Didon
brûlent fabuleusement!
Tu succombes à la main ramifère! tu tombes, Palinure, et ta main ne retient plus le
gouvernail.
Et d'abord on ne voyait que leur miroir infini, mais soudain sous la propagation de
l'immense sillage,
Elles s'animent et le monde entier se peint sur l'étoffe magique.
Car voici que par le grand clair de lune
Le Tibre entend venir la nef chargée de la fortune de Rome.⁸³

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ivi*, p. 21.

⁸⁰ Didone maledice Enea e i Troiani. Prima di trafiggersi con la spada di Enea, essa pronuncia le fatali parole: «'Moriemur inultae, / sed moriamur' ait, 'sic iuvat ire sub umbras. / Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto / Dardanus et nostrae secum ferat omnia mortis'» Virgilio, *Eneide*, 4, 659-662.

⁸¹ Enea, ormai con la flotta al largo, si volge a guardare Cartagine, arsa dalla pira di Didone: «Quae tantum accenderit ignem / causa latet; duri magno sed amore dolores / polluto notumque, furens quid femina possit, / triste per augurium Teucrorum pectora ducunt. / Ut pelagus tenuere rates nec iam amplius ulla / occurrit tellus, maria undique et undique caelum: / olli caeruleus supra caput adstitit imber / noctem hiememque ferens et inhorruit unda tenebris.» *Ivi*, 5, 4-11.

⁸² Alla fine del Libro V dell'*Eneide*, il dio Sonno tenta Palinuro che, a poco a poco, cade a capofitto nel mare, in preda al sonno. Accortosi della mancanza del timoniere, Enea dice: «'O nimium caelo et pelago confise sereno, / nudus in ignota, Palinure, iacebis harena'» *Ivi*, 5, 870-871.

⁸³ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 21.

Lasciando «le niveau de la mer liquide»⁸⁴ – dove il termine *liquide* è ripreso dai versi del Libro VI dell'*Eneide* «'Principio caelum ac terras camposque liquentis / lucentemque globum lunae Titaniaque astra / spiritus intus alit totamque infusa per artus / mens agitat molem et magno se corpore miscet'»⁸⁵ –, il poeta si addentra nel fulcro di un'altra grande opera: la *Commedia* di Dante. Scritto in terza rima, il poema dantesco si allontana dai versi, simili alle onde del mare, di Omero e Virgilio, incuneandosi invece nel «sol logique»⁸⁶ della struttura ascendente e discendente del percorso salvifico di Dante, dalle pene dell'Inferno alla beatitudine del Paradiso. Carlo Bo (1911-2001), nel testo *Claudiel di fronte a Dante*⁸⁷, rileva come lo scrittore francese sia stato l'unico a non essersi «limitato a delle professioni astratte e incontrollabili di ossequio»⁸⁸, superando la mera immagine simbolica attribuita solitamente all'opera del poeta fiorentino. Claudel osserva in Dante un poeta che ha la facoltà di «collaborare con Dio, diventando umile servo, umile interprete»⁸⁹, dotato di un'«intelligenza globale che – attraverso distinzioni, attraverso vari scandagli – riesce da ultimo a cogliere i rapporti assoluti e ad essere una “risposta sola”»⁹⁰. Pur essendo fonte d'ispirazione, anche Dante, definito nel poema «rimeur Florentin»⁹¹, è accantonato principalmente per motivi metrici da Claudel, che predilige invece la libertà della versificazione:

Rien de tout cela! toute route à suivre nous ennuie! toute échelle à escalader!
 O mon âme! le poëme n'est point fait de ces lettres que je plante comme de clous, mais du blanc qui reste sur le papier.
 O mon âme! il ne faut concerter aucun plan! ô mon âme sauvage, il faut nous tenir libres et prêts,
 Comme les immense bandes fragiles d'hirondelles quand sans voix retentit l'appel automnal!
 O mon âme impatiente, pareille à l'aigle sans art! comment ferions-nous pour ajuster aucun vers? à l'aigle qui ne sait pas faire son nid même?
 Que mon vers ne soit rien d'esclave! mais tel que l'aigle marin qui s'est jeté sur un grand poisson,
 Et l'on ne voit rien qu'un éclatant tourbillon d'ailes et l'éclaboussement de l'écume!
 Mais vous ne m'abandonnez point, ô Muses modératrices!⁹²

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Virgilio, *Eneide*, 6, 724-727.

⁸⁶ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 21.

⁸⁷ C. Bo, *Claudiel di fronte a Dante*, in «Lingua e letteratura», n. 23, 1994.

⁸⁸ *Ivi*, p. 6.

⁸⁹ *Ivi*, p. 7.

⁹⁰ *Ivi*, p. 9.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ivi*, pp. 21-22.

Il poeta avverte il punto di maggiore raccordo con Dante nella cosiddetta *quête* di Dio. Si tratta di un percorso spirituale che caratterizza altresì Ulisse ed Enea: gli eroi e Dante sono sottoposti a una moltitudine di prove prima di poter raggiungere la meta ultima del loro viaggio. Claudel traccia un ordine cronologico che dal paganesimo (Omero), attraversando il periodo della civilizzazione romana (il ponte, per così dire, rappresentato dall'*Eneide*), perviene infine alla cristianità medievale (Dante). Nella sesta strofa Claudel ritorna alla descrizione delle muse: prima Talia, detta «pourvoyeuse», «infatigable», «batteuse de buissons», recante in mano la «Masque énorme, le mufle de la Vie, la dépouille grotesque et terrible»; poi Clio, «le greffier de l'âme, pareille à celle qui tient les comptes»; infine, Euterpe, «la sainte flamme de l'esprit», dalla cui musica lucente scaturisce la parola vigorosa di Claudel, «le langage nouveau, comme un lac plein de sources», «le clair dialogue avec le silence inépuisable»⁹³. La lira costituisce lo strumento di raccordo tra l'anima e il corpo, e tra la terra e il cielo:

Ne quitte point mes mains, ô Lyre aux sept cordes, pareille à un instrument de report et de comparaison!

Que je voie tout entre tes fils bien tendus? et la Terre avec ses feux, et le ciel avec ses étoiles.⁹⁴

Nell'*Art Poétique* Claudel analizza l'origine della conoscenza sensibile, soffermandosi in particolare sul rapporto inestricabile tra musica e linguaggio, entrambi legati allo sviluppo di un'immagine sonora:

Ainsi le son est essentiellement ce qui commence et qui cesse, ce qui décrit d'un terme à l'autre la phase. L'oreille est cet instrument par qui l'homme peut apprécier tous les rythmes et allures de ce mouvement dont il est lui-même animé, se servant comme d'une base continue de son cours propre. Ce train de la vie, il est loisible à l'homme d'en créer l'image sonore; et telle est l'origine de la musique et du langage.⁹⁵

Urania rappresenta «le compas aux deux branches rectilignes»⁹⁶; il poeta dispiega dei versi per considerare, attraverso la musa dell'astronomia e della geometria, il tema delle proporzioni, dell'armonia tra gli intervalli di spazio e tempo, della misura e del movimento. Nell'*Art Poétique*, prima dell'analisi del rapporto tra musica e linguaggio,

⁹³ *Ivi*, p. 22.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 24-25.

⁹⁵ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., pp. 110-111.

⁹⁶ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 25.

Claudél pone l'attenzione sulla descrizione degli organi di senso, fra cui il tatto, essenziale nello sviluppo del discorso sulla conoscenza del mondo:

[...] les mains ont chez nous le rôle actif que nous portons où nous le voulons. Elles ne sont pas seulement chargées d'apprécier le mou et le résistant, l'âpre et le poli. Elles sont au bout de nos bras une réduction métrique de nous-mêmes. Elles nous donnent la première mesure, je veux dire de l'effort qui répond à l'échantillon de sensibilité qu'elles prélèvent. Par le *rule o' thumb*, par le toucher sur le pouce de nos quatre doigts, nous avons notre outil du nombre et de la surface. Par l'angle articulé de nos phalanges, par l'écartement des compas divers dont nous sommes munis, nous possédons la sphère et le volume.⁹⁷

Non si tratta, tuttavia, di un puro e razionale calcolo matematico: Urania contribuisce all'«hymne fourmillante»⁹⁸ d'estasi e d'ispirazione, attributi appartenenti alla musa Tersicore. Sviluppando il tema fondamentale della misura e delle proporzioni, con Melpomene, «accoudée sur son genou, le pied sur une pierre équarrie»⁹⁹, s'introduce il motivo del Tempo:

Quand les Parques ont déterminé,
L'action, le signe qui va s'inscrire sur le cadran du Temps comme l'heure par l'opération de son chiffre,
Elles embauchent à tous les coins du monde les ventres
Qui leur fourniront les acteurs dont elles ont besoin,
Au temps marqué ils naissent.¹⁰⁰

Il tema del Tempo, ed in particolare quello dello spaziotempo, sarà analizzato nella sezione relativa a *La Messe là-bas*. In questi versetti si coglie, soprattutto, il concetto di tempo nell'ambito della tragedia, attraverso la ripresa di precisi riferimenti desunti dalle opere *Oresteia* di Eschilo e *Edipo re* di Sofocle, e dall'episodio dell'uccisione di Cesare:

Et maintenant, chorège, il faut recruter tes acteurs, afin que chacun joue son rôle, entrant et se retirant quand il faut.
César monte au prétoire, le coq chante sur son tonneau; tu les entends, tu les comprends très bien tous les deux,
A la fois l'acclamation de la classique e le latin du coq;
Tous les deux te sont nécessaires, tu sauras les engager tous les deux; tu sauras employer tout le chœur.
Le chœur autour de l'autel

⁹⁷ P. Claudel, *Art Poétique*, op.cit., pp. 102-103.

⁹⁸ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 25.

⁹⁹ *Ivi*, p. 26.

¹⁰⁰ *Ibid.*

Accompli son évolution: il s'arrête,
Il attend, et l'annonciateur lauréat apparaît, et Clytemnestre, la hache à la main, les pieds
dans le sang de son époux, la semelle sur la bouche de l'homme,
Et Œdipe avec ses yeux arrachés, le devineur d'énigme!
Se dresse dans la porte Thébaine.¹⁰¹

Risulta imprescindibile ricavare un arco temporale ben delineato che imponga una corretta successione dei fatti sino alla loro concreta risoluzione. Nella *Poetica* di Aristotele si osserva, specificamente nel capitolo dedicato alla distinzione tra l'epica e la tragedia, come il tempo della tragedia consista, pressappoco, nella durata di una giornata¹⁰². Invece, nell'ode il poeta francese non pone tanto il rilievo sulla quantità di tempo necessaria per l'azione, ma si sofferma sul concetto di durata come unità di rappresentazione della tragedia, partendo dall'esposizione dei fatti fino al momento della loro risoluzione. Dopo un breve accenno al poeta Pindaro e al trionfo dell'ode¹⁰³, Claudel introduce Polimnia, iniziatrice del canto, avviluppata nel suo lungo velo «comme une cantatrice»¹⁰⁴. Essa, similmente a Euterpe, celebra la musica:

Suave est le rossignol nocturne! Quand le violon puissant et juste commence,
Le corps soudainement nettoyé de surdité, tous nos nerfs sur la table d'harmonie de notre
corps sensible en une parfaite gamme
Se tendent, comme sous les doigts agiles de l'accordeur.
Mais quand il fait entendre sa voix, lui-même,
Quand l'homme est à la fois l'instrument et l'archet,
Et que l'animal raisonnable résonne dans la modulation de son cri,
O phrase de l'alto juste et fort, ô soupir de la forêt Hercynienne, ô trompettes sur
l'Adriatique!
Moins essentiellement en vous retentit l'Or premier qu'alors cela infus dans la substance
humaine!
L'Or, ou connaissance intérieure que chaque chose possède d'elle-même,
Enfoui au sein de l'élément, jalousement sous le Rhin gardé par la Nixe et le Nibelung!¹⁰⁵

In questo passo, sono evidenti i riferimenti a Richard Wagner e all'atmosfera del teatro wagneriano. Durante il periodo parigino, dal 1882 al 1893, Claudel sviluppa un grande

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 26-27.

¹⁰² Aristotele, *Poetica*, G. Paduano (a cura di), Bari, Editori Laterza, p. 11.

¹⁰³ «Mais le radieux Pindare me laisse à sa troupe jubilante pour pause / Qu'un excès de lumière et ce silence, d'y boire! / O la grande journée des jeux! / Rien ne sait s'en détacher, mais toute chose y rentre tour à tour. / L'ode pure comme un beau corps nu tout brillant de soleil et d'huile / Va chercher tous les dieux par la main pour les mêler à son cœur, / Pour accueillir le triomphe à plein rire, pour accueillir dans un tonnerre d'ailes la victoire / De ceux qui par la force du moins de leurs pieds ont fui le poids du corps inerte» P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 27-28.

entusiasmo per il compositore tedesco, ammirando nelle sue opere la creazione di un mondo ideale, la rivelazione dell'assoluto, l'abisso della passione e della morte. Già nella sua prima opera teatrale, *Tête d'Or* (1890), sono visibili numerosi richiami alla tetralogia del *Der Ring des Nibelungen*, composto tra il 1854 e il 1855:

[...] 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 Brunilde¹⁰⁶.

Per quanto riguarda il nostro passo, possiamo avanzare delle considerazioni a partire dal *Das Rheingold*, il primo dei quattro drammi musicali della tetralogia. Guido Manacorda, nella *Prefazione* al libretto, scrive:

Prologo elementare e divino. Già la terra galleggia, isola verde, sul *Ginnungagap*, sullo smisurato Abisso, cinta dall'azzurro anello dell'Oceano, e il sole, la luna e le stelle roteano intorno a lei donandole luce e calore, misurando giorni e stagioni, vestendola di erbe tenere [...]. Ancora non è nato l'eroe dalla spada lucente, né la bionda Walkiria lancia stridi selvaggi dallo scalpitante cavallo, né il superbo Walhalla accoglie ancora gli dei. [...] Ma nel mondo è già nata la colpa e con essa il dolore. [...] Colpe, dunque, ed errori sono le azioni che dei, giganti e nani compiono, mossi da un'impurità originaria e congenita.¹⁰⁷

Le Figlie del Reno hanno il compito di proteggere l'oro, che Claudel trasfigura nella forma della conoscenza interiore, analizzata nell'*Art Poétique*. Essa proviene direttamente «de nous-même»¹⁰⁸, così in ogni momento noi abbiamo la possibilità di cogliere la lettura «de notre position dans l'ensemble»¹⁰⁹: è il *Leitmotiv* della *Première Ode*. La «forêt Hercynienne» è il nome di un'immensa foresta che nell'antichità si estendeva dall'attuale catena montuosa Erzgebirge fino alle Ardennes. Claudel è molto sensibile al tema della foresta, ripreso successivamente nel suo testo *Richard Wagner – Rêverie d'un poète français*¹¹⁰, di cui esistono due manoscritti databili nel 1927: simbolo della Germania pagana, la foresta esprime l'«invocation déchirante à la béatitude»¹¹¹, una vera e propria «confession d'immortalité, cette tendre, cette infiniment suave et détaillée

¹⁰⁶ M. D'Arezzo, *Le prime opere teatrali di Paul Claudel (1890-1912)*, in «Teatro e Storia», vol. 37, 2016, p. 346.

¹⁰⁷ G. Manacorda, *L'Oro del Reno*, Firenze, Sansoni Editore, 1983, pp. IV-VII.

¹⁰⁸ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., p.137.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ P. Claudel, *Richard Wagner – Rêverie d'un poète français*, M. Malicet (a cura di), Parigi, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1970.

¹¹¹ *Ivi*, p. 118.

explication du Paradis, qui émanait, on eût dit non pas d'un homme mais d'un de ces Anges»¹¹². I versetti seguenti richiamano il libro della Genesi, nel quale si annuncia la Creazione e dove il male e la sofferenza subentrano con il peccato del primo uomo:

Mais comme le Dieu saint a inventé chaque chose, ta joie est dans la possession de son nom,
Et comme il a dit dans le silence «*Qu'elle soit!*», c'est ainsi que, pleine d'amour, tu répètes,
selon qu'il l'a appelée,
Comme un petit enfant qui épelle «*Qu'elle est*».¹¹³

La musa, attraverso il canto, dona al poeta la consapevolezza interiore della traccia di Dio e della Sua Creazione. Il compito del poeta, mediante l'impiego pensato delle parole, è proprio quello di eternizzare, per così dire, lo spirito, e di penetrare, come Virgilio, nei recessi della realtà ultima, imponendo ordine a tutte le cose, senza trascurare le cose ultime e neglette:

Quand Il composait l'Univers, quand Il disposait avec beauté le Jeu, quand Il déclenchait l'énorme cérémonie,
Quelque chose de nous avec lui, voyant tout, se réjouissant dans son œuvre,
[...] Tu participas à sa création, tu coopères à son existence!
Toute parole une répétition.
Tel est le chant que tu chantes dans le silence, et telle est la bienheureuse harmonie
Dont tu nourris en toi-même le rassemblement et la dissolution. Et ainsi,

O poète, je ne dirai point que tu reçois de la nature aucune leçon, c'est toi qui lui imposes ton ordre.
Toi, considérant toutes choses!
[...] O Virgile sous la Vigne! la terre large et féconde
N'était pas pour toi de l'autre côté de la haie comme une vache
[...] Tu légiféras. Tu racontes tout! il t'explique tout, Cybèle, il formule ta fertilité,
Il est substitué à la nature pour dire ce qu'elle pense, mieux qu'un bœuf!¹¹⁴

Nell'undicesima strofa rimane sospeso il nome di Erato, la musa della poesia amorosa, «la vivante, la palpitante»¹¹⁵; essa, nella sua libertà sfrenata, si oppone a Polimnia, rappresentata tutta «brûlante», «mourante», «languissante»¹¹⁶. Il poeta, dopo aver ceduto

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 28.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 28-29.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 30.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 31.

alle sue tentazioni («Ne sens-tu point ma main sur ta main?»¹¹⁷), percepisce improvvisamente la sua condizione alla stregua di quella di un peccatore «détaché, refusé, abandonné»¹¹⁸. D'altro canto, proprio nell'ultima strofa appare la sua «amie sur le navire»¹¹⁹, ovvero Rosalie Ścibor-Rylska, la musa di Claudel e allo stesso tempo il suo peccato, che incontra nel viaggio per mare verso la Cina:

O mon amie! car le monde n'était plus là
Pour nous assigner notre place dans la combinaison de son mouvement multiplié,
Mais décollés de la terre, nous étions seuls l'un avec l'autre,
Habitants de cette noire miette mouvante, noyés,
Perdus dans le pur Espace, là où le sol même est lumière.
Et chaque soir, à l'arrière, à la place où nous avons laissé le rivage, vers l'Ouest,
Nous allions retrouver la même conflagration
Nourrie de tout le présent bondé, la Troie du monde réel en flammes!¹²⁰

A poco a poco, nella penombra del chiaro di luna, le immagini sfumano; in questo momento le stelle assomigliano a delle «têtes d'épingles luisantes»¹²¹, mentre l'edificio del mondo è come la «chevelure de femme prête à crouler sous le peigne»¹²². Nel turbinio di queste immagini, Erato, invocata solo alla fine, si concretizza nell'atto d'amore divino necessario alla Creazione del mondo:

Érato! tu me regardes, et je lis une résolution dans tes yeux!
Je lis une réponse, je lis une question dans tes yeux!
Une réponse et une question dans tes yeux!
Le hourra qui prend en toi de toutes parts comme de l'or, comme du feu dans le fourrage!
Une réponse dans tes yeux! Une réponse et une question dans tes yeux.¹²³

La *Deuxième Ode* s'intitola *L'Esprit et l'Eau*, in quanto si proietta il discorso poetico verso una riflessione su Dio e il cosmo. Nella *Première Ode* Claudel si era focalizzato in particolare sull'elemento tellurico, da cui nell'ultima strofa aveva cominciato a prendere forma il processo della Creazione, proclamando l'universo come un tempio e la terra come un altare, un po' come scriveva Lamartine¹²⁴. Anche l'elemento liquido (l'acqua, il

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ivi*, p. 32.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ivi*, p. 33.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ A. Lamartine, *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, Parigi, Les Classiques de Poche, 2006, p. 170.

mare) è assolutamente necessario in questa fase: tutte le cose, infatti, secondo un'azione di reciprocità, filtrano e si rispecchiano in esso. Dalle mura di Pechino il poeta «songe à la Mer»¹²⁵ e «regarde la mer!»¹²⁶: nell'*Argument* della *Deuxième Ode* Claudel si volge a scandagliare l'elemento liquido, l'acqua, «qui est l'infini et la libération»¹²⁷, in relazione allo spirito, «élan vers le Dieu absolu qui seul nous libère du contingent»¹²⁸. Pertanto, nell'*Argument* e nelle prime due strofe della poesia si presenta l'ode ancora allo stato nascente, in vista della sua prossima creazione, assimilabile in un certo senso alla Creazione del cosmo. Si osserva come nel processo di creazione sia insito il concetto di separazione tra gli elementi stessi che la compongono, l'acqua e la terra, dai quali prende forma il pensiero intellettuale del poeta; l'ode, d'altro canto, non è altro che un prodotto della creazione dell'*esprit*:

Mon Dieu, qui au commencement avez séparé les eaux supérieures des eaux inférieures,
 Et qui de nouveau avez séparé de ces eaux humides que je dis,
 L'aride, comme un enfant divisé de l'abondant corps maternel,
 La terre bien chauffante, tendre-feuillante et nourrie du lait de la pluie,
 Et qui dans le temps de la douleur comme au jour de la création saisissez dans votre main
 toute-puissante
 L'argile humaine et l'esprit de tous côté vous gicle entre les doigts,
 De nouveau après les longues routes terrestres,
 Voici l'Ode, voici que cette grande Ode nouvelle vous est présente,
 Non point comme une chose qui commence, mais peu à peu comme la mer qui était là,
 La mer de toutes les paroles humaines avec la surface en divers endroits,
 Reconnue par un souffle sous le brouillard et par l'œil de la matrone Lune!¹²⁹

Si ricordano a proposito le parole di Gesù a Nicodemo nel Vangelo di Giovanni:

In verità, in verità ti dico, se uno non nasce da acqua e da Spirito, non può entrare nel regno di Dio. Quel che è nato dalla carne è carne e quel che è nato dallo Spirito è Spirito. Non ti meravigliare se t'ho detto: dovete rinascere dall'alto. Il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai di dove viene e dove va: così è di chiunque è nato dallo Spirito.¹³⁰

Nella corrispondenza con Rivière, in una lettera del 1907 in merito alla funzione della messa liturgica, accanto al «mouvement de l'eau»¹³¹ Claudel accosta «la grâce»¹³²:

¹²⁵ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 34.

¹²⁶ *Ivi*, p. 37.

¹²⁷ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 34.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ivi*, p. 35.

¹³⁰ Gv, 3, 5-9.

¹³¹ Claudel-Rivière, *Correspondance*, op. cit., p. 71.

¹³² *Ibid.*

Tous, chacun à notre place, nous élevons nos yeux vers le Grand Avent, «attendant le mouvement de l'eau». Tous, chacun à sa place, avec son propre cœur, avec ses propres besoins, avec sa propre intention, avec ses propres prières, séparés mais concordés, épiant ce qui arrive, le progrès, la consommation, — non point péniblement comme quelqu'un qui suit une des formes de prière jusqu'à la fin, mais comme un concert d'instruments de musique qui s'arrangent dans leur harmonie, nous avons part avec le prêtre de Dieu, à la fois le soutenant et guidés par lui. Il y a des petits enfants, et des vieillards, et de simples travailleurs, et des étudiants de séminaires, des prêtres qui se préparent, des prêtres qui font l'action de grâce; il y a d'innocentes jeunes filles et il y a des pénitents; mais de tous ces cœurs s'élève un grand hymne eucharistique, et la grande Action en est le champ et la mesure.¹³³

In questo contesto è inevitabile percepire l'intensa analogia che accomuna Claudel e il compositore Messiaen: come abbiamo rilevato nell'introduzione al lavoro, in entrambi gli autori la fede cristiana s'impone, se pure in modo diverso, all'estetica dei loro lavori. Vorremmo porre l'attenzione, in questo passo, su un particolare brano del compositore francese, dove appare l'elemento liquido nella forma delle Acque della Grazia, *Les Eaux de la Grâce*, appartenente al ciclo per organo *Les Corps Glorieux*¹³⁴ (1939) sottotitolato *Sept Visions brèves de la Vie des Ressuscités*, dove la meditazione teologica si converte in una sorta di temporalità sospesa, e dove il significato dell'opera si coglie velatamente nella penombra delle analogie simboliche. Si tratta del fiume simbolico della grazia divina, richiamante il passo dell'Apocalisse di Giovanni – *Les Eaux de la Grâce* riporta come sottotitolo il medesimo versetto tradotto in francese¹³⁵ – nel quale l'Agnello guida gli eletti presso il regno di Dio¹³⁶. Il movimento e la grazia sono pertanto due elementi essenziali alla creazione poetica: tuttavia, a partire dal «décombre principal»¹³⁷ della terza strofa, il poeta della seconda ode sente come la realtà attuale, fatta di preoccupazioni e contingenze quotidiane, sia troppo lontana «de la mer libre et pure»¹³⁸; tutte le città – fra cui cita gli imperi d'Egitto e di Persia, Parigi, Tadmor (o Palmira) e Babilonia¹³⁹ – sono destinate a perire, a causa dell'incessante avanzare del tempo, che lascia alle spalle «le vent de cendre et de poussière»¹⁴⁰. Nella quarta strofa, si marca il netto rifiuto dei

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ O. Messiaen, *Les Corps Glorieux*, Parigi, Leduc, 1942.

¹³⁵ «L'agneau qui est au milieu du trône. Conduira les élus aux sources de la vie» O. Messiaen, *Les Corps Glorieux*, volume I, op. cit., p. 3.

¹³⁶ «Non avranno più fame, / né avranno più sete, / né li colpirà il sole, / né arsura di sorta, / perché l'Agnello / che sta in mezzo al trono / sarà il loro pastore / e li guiderà alle fonti / delle acque della vita» Ap, 7, 16-17.

¹³⁷ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 35.

¹³⁸ *Ivi*, p. 36.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

cosiddetti «vieux empires», rivolgendosi direttamente ai suoi contemporanei, estranei alla vita spirituale, mentre percorrono la loro «voie hideuse»¹⁴¹ limitata solamente agli interessi mondani, a loro volta soggetti alla precarietà e al conseguente annientamento da parte del tempo. Il poeta vi contrappone la propria libertà¹⁴², con lo sguardo rivolto al mare e all'«esprit liquide et lascif»¹⁴³. Pertanto, ad attrarre il poeta non sono le acque «arrangées, moissonnées par le soleil, passées au filtre et à l'alambic, distribuées par l'engin des monts»¹⁴⁴ – ovvero le acque trattate dall'uomo, che hanno perso col passare del tempo la loro purezza originaria –, ma quelle genuine e incontaminate, che permettono di scandagliare la sua vita spirituale. Ecco «la matière première» e «la mer éternelle et salée, la grande rose grise!»¹⁴⁵, la fonte della vita stessa: Claudel intraprende il viaggio dell'*esprit* come un «vieux marin qui ne connaît plus la terre que par ses feux, les systèmes d'étoiles vertes ou rouges enseignés par la carte et le portulan»¹⁴⁶, lasciandosi alle spalle le contingenze e le restrizioni della realtà terrena. Al contrario dell'equilibrio delle onde e della fluidità cristallina della partitura di Messiaen, i versetti di Claudel pervengono ad un crescendo di entusiasmo per la vita e per la nuova libertà spirituale raggiunta:

Ni
 Le marin, ni
 Le poisson qu'un autre poisson à manger
 Entraîne, mais la chose même et tout le tonneau et la veine vive,
 Et l'eau même, et l'élément même, je joue, je resplendis! Je partage la liberté de la mer
 omniprésente!
 L'eau
 Toujours s'en vient retrouver l'eau,
 Composant une goutte unique.¹⁴⁷

Rinnovandosi spiritualmente, come gli alberi a primavera¹⁴⁸, il poeta raggiunge lo stato della *co-naissance*, un termine che si riscontra in particolare nell'*Art Poétique*, nel *Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même*:

¹⁴¹ *Ibid.*.

¹⁴² «Puisque je n'ai plus ma place avec les choses créées, mais ma part avec ce qui les crée, l'esprit liquide et lascif!» *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 37.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 38.

¹⁴⁸ «Comme l'arbre au printemps nouveau chaque année / Inventé, travaillé par son âme, / Le vert, le même qui est éternel, crée de rien sa feuille pointue, / Moi, l'homme, / Je sais ce que je fais, / De la poussée et de ce pouvoir même de naissance et de création / J'use, je suis maître, / Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance» *Ivi*, p. 38.

Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance. Pour comprendre les choses, apprenons les mots qui en sont dans notre bouche l'image soluble. Ruminons la bouchée intelligible. La parenté est certaine qui relie les idées dans trois langues d'acquérir par l'esprit et de surgir; *genoumai* et *gignôsko*, *nasci*, *gignere*, *novi*, *cognoscere*, *naître* et *connaître*. Jusqu'aux formes inchoatives et passives réparties entre les deux familles, tout, dans l'anatomie de ces verbes, veut dire. Interprétons, que toute chose qui s'inscrit dans la durée est requise par la constitution ambiante et préalable de sa condition complémentaire et trouve hors d'elle-même sa *raison* d'être qui se parfait en l'engendrant. J'appelle très proprement connaissance cette nécessité pour tout d'être parti: d'abord. Cette partie secondement, la liberté pour l'homme de la *faire*, de créer sa position lui-même sur l'ensemble; et troisièmement cette répercussion, qui est de savoir ce qu'il fait.¹⁴⁹

In questo procedere razionale e tomista, Claudel ravvisa che conoscere significa che tutte le cose co-nascono in lui; niente rimane senza rapporto o relazione, e ogni cosa si associa nell'*esprit*¹⁵⁰. Grazie all'intelletto e alla sua forza dominatrice, il poeta prende parte alla creazione, dal momento che egli da «esclave»¹⁵¹ è passato alla posizione di «dominateur»¹⁵². L'io lirico cerca così di trascendere la propria condizione terrena:

Délivrez-moi de moi-même! délivrez l'être de la condition!
 Je suis libre, délivrez-moi de la liberté!
 Je vois bien des manières de ne pas être, mais il n'y a qu'une manière seule
 D'être, qui est d'être en vous, qui est vous-même!
 [...]
 Mon cœur gémit vers vous, délivrez-moi de moi-même parce que vous êtes!
 [...]
 Délivrez-moi du temps et prenez mon cœur misérable, prenez, mon Dieu, ce cœur qui bat!
 Mais je ne puis forcer en cette vie
 Vers vous à cause de mon corps et votre gloire est comme la résistance de l'eau salée!
 La superficie de votre lumière est invincible et je ne puis trouver
 Le défaut de vos éclatantes ténèbres!¹⁵³

Dagli ultimi versi della settima strofa si deduce, quindi, che il poeta, pur aspirando alla condizione ontologica di Dio, non riesce a valicare la superficie del mare: egli, difatti, rimane impigliato nelle catene della sua esistenza terrena, con tutti i suoi difetti e

¹⁴⁹ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., pp. 62-63. I corsivi sono nel testo.

¹⁵⁰ «Aucune chose ne reste plus seule mais je l'associe à une autre dans mon cœur» P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 40.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ivi*, pp. 40-41.

imperfezioni. «Vous êtes là et je suis là»¹⁵⁴: la condizione del poeta è simile a quella di Ero e Leandro, e dove solo Dio, secondo la sua concezione, ha la capacità di manifestarsi nel mondo visibile e pervenire *ici* (si nota l'inestricabile rapporto che lega *ici* e *là*, che analizzeremo nel discorso sull'*Introït de La Messe là-bas*¹⁵⁵). Il poeta cerca di pervenire a uno stato di trascendenza, guidato dal raggio di luce¹⁵⁶, tendendo la mano a destra e a sinistra¹⁵⁷: con «la clef maintenant qui délivre»¹⁵⁸ – che, paradossalmente, non apre ma chiude: è proprio nella volontà regolatrice di Dio che Claudel ritrova la sua libertà spirituale – egli si sente come il profeta Ezechiele che, con «le roseau de sept coudées et demie»¹⁵⁹, può «aux quatre points cardinaux relever les quatre dimension de la Cité»¹⁶⁰. Dalla ferma volontà regolatrice Claudel perviene alla professione di fede, con la quale, per la prima volta all'interno delle *Cinq Grandes Odes*, esprime direttamente la sua appartenenza cattolica:

Salut donc, ô monde nouveau à mes yeux, ô monde maintenant total!
 O credo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique!
 Où que je tourne la tête
 J'envisage l'immense octave de la Création!¹⁶¹

In *Positions et Propositions*, in particolare nel saggio *Religion et Poésie* – tratto da una conferenza tenuta in inglese da Claudel davanti alle associazioni cattoliche di Baltimora il 14 novembre del 1927 –, il poeta francese chiarisce il significato che pertiene, secondo la sua concezione, alla parola “cattolico”:

Catholique veut dire universel et le premier article du *Credo* nous apprend que l'univers est fait de deux parties, les choses visibles et les choses invisibles. Des choses invisibles nous sommes instruits par les lumières de la raison et de la foi. Des choses visibles nous sommes instruits par les lumières de la raison, de l'imagination et des sens. Ces choses sont très bonnes suivant leur ordre. La raison est bonne. L'imagination est bonne. La sensibilité est bonne. [...] Les choses visibles ne doivent pas être séparées des choses invisibles. Toutes ensemble constituent l'univers de Dieu et ont entre elles des relations claires ou mystérieuses.¹⁶²

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 41.

¹⁵⁵ P. Claudel, *La Messe là-bas*, Parigi, Gallimard, 1941.

¹⁵⁶ «Afin que pas ce rayon de votre lumière vie-créeante qui m'était destiné n'échappe» P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 41.

¹⁵⁷ «Et je tends les mains à gauche et à droite» *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 42.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ivi*, pp. 8-9.

Secondo il pensiero di Claudel non è possibile comprendere appieno il significato insito nelle cose se non s'individua il loro rapporto nell'insieme delle cose visibili e invisibili, e se non si possiede un'idea cattolica: tutto è collocato in una specifica posizione, per cui anche il semplice volo di una farfalla o la presenza di una pratolina sull'erba risultano necessarie all'interno dell'equilibrio dell'universo¹⁶³. Dalla nona strofa si giunge alla nuova posizione di Claudel nel «monde libéral»¹⁶⁴, ovvero alla conoscenza dell'eternità e alla sua realizzazione. L'eternità è come il mare, le cui onde si succedono consecutivamente l'una dopo l'altra:

Est-ce qu'on dit que la mer a péri parce que l'autre vague déjà, et la troisième, et la décumane, succède
A celle-ci qui se résout triomphalement dans l'écume?
Elle est contenue dans ses rivages et le
Monde dans ses limites, rien ne se perd en ce lieu qui est fermé.¹⁶⁵

Nel mondo «dans ses limites», pertanto, ogni cosa non si dissolve, ma si rinnova perennemente: così è per la terra, il cielo, il fiume, la foglia, l'insetto, ogni villaggio con i suoi abitanti¹⁶⁶, e la libertà è racchiusa nell'involucro dell'amore¹⁶⁷. Sempre nella nona strofa compaiono due invocazioni divine:

Dieu qui avez soufflé sur le chaos, séparant le sec de l'humide,
Sur la Mer Rouge, et elle s'est divisée devant Moïse et Aaron,
Sur la terre mouillée, et voici l'homme,
Vous commandez de même à mes eaux, vous avez mis dans mes narines le même esprit de création et de figure¹⁶⁸.

E la seconda:

Dieu qui avez baptisé avec votre esprit le chaos

¹⁶³ «Même pour le simple envol d'un papillon le ciel tout entier est nécessaire. Vous ne pouvez comprendre une pâquerette dans l'herbe, si vous ne comprenez pas le soleil parmi les étoiles» *Ivi*, p. 10.

¹⁶⁴ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 44.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 45.

¹⁶⁶ «La terre, le ciel bleu, le fleuve avec ses bateaux et trois arbres soigneusement sur la rive, / La feuille et l'insecte sur la feuille, cette pierre que je soupèse dans ma main, / Le village avec tous ces gens à deux yeux à la fois qui parlent, tissent, marchandent, font du feu, portent des fardeaux, complet comme un orchestre qui joue» *Ivi*, pp. 44-45.

¹⁶⁷ «Et la liberté est contenue dans l'amour, / Ébat / En toutes choses d'inventer l'approximation la plus exquise, toute beauté dans son insuffisance» *Ivi*, p. 45.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 46

Et qui la veille de Pâques exorcisez par la bouche de votre prêtre la font païenne avec la lettre psi,
Vous ensemencez avec l'eau baptismale notre eau humaine
Agile, glorieuse, impassible, impérissable!¹⁶⁹

Si osserva la moltitudine di referenze bibliche: Mosè, dal libro dell'Esodo, scelto da Dio come intermediario per parlare davanti al Faraone d'Egitto, accompagnato dal fratello Aronne, separa le acque del Mar Rosso per permettere il passaggio degli Israeliti in fuga dagli Egiziani¹⁷⁰; la lettera greca ψ, da cui è possibile sviluppare una serie di ipotesi riguardo alla sua origine (forse si tratterebbe di un legame tra la ψυχή¹⁷¹, ovvero l'"anima"¹⁷², e lo πνεῦμα, il "soffio", come il soffio del prete sul fonte battesimale, l'"ispirazione divina"¹⁷³, lo Spirito Santo, la Terza Persona della Santissima Trinità). Affinché si giunga alla comprensione divina è necessaria una forza propulsiva, che il poeta identifica nel desiderio. Tuttavia, in questo percorso verso la trascendenza si può rimanere imprigionati tra il cielo e la terra, tra la materialità e la spiritualità:

Et l'esprit est désirant, mais l'eau est la chose désirée.
O mon Dieu, vous m'avez donné cette minute de lumière à voir,
Comme l'homme jeune pensant dans son jardin au mois d'août qui voit par intervalles tout le ciel et la terre d'un seul coup,
Le monde d'un seul coup tout rempli par un grand coup de foudre doré!¹⁷⁴

Come risulta dalla biografia, Claudel sperimenta concretamente tale desiderio, questa «source de soif»¹⁷⁵, nella figura di Rosalie Ścibor-Rylska: come un penitente, abbandonando i suoi peccati mortali anticipati nell'*Argument*¹⁷⁶, e offrendo la sua vita, si affida completamente a Dio, nella forma di una nuova conversione:

Mon Dieu,
Je me vois et je me juge, et je n'ai plus aucun prix pour moi-même.
Vous m'avez donné la vie: je vous la rends; je préfère que vous repreniez tout.
Je me vois enfin! et j'en ai désolation, et la douleur intérieur en moi ouvre tout comme un œil liquide.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 45-46.

¹⁷⁰ Es 14, 15-31.

¹⁷¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/psi>

¹⁷² F. Montanari, *Vocabolario della Lingua Greca*, Torino, Loescher Editore, 2004, pp. 2404-2405.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 1698-1699.

¹⁷⁴ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 47.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 49.

¹⁷⁶ «L'eau qui purifie quand elle jaillit à l'appel de Dieu, ce sont ces larmes qui sortent d'un cœur pénitent. Souvenir des erreurs passées» *Ivi*, p. 34.

O mon Dieu, je ne veux plus rien, et je vous rends tout, et rien n'a plus de prix pour moi,
Et je ne vois plus que ma misère, et mon néant, et ma privation, et cela du moins est à
moi!¹⁷⁷

Volgendo alla fine, sullo sfondo di questa riconciliazione, come l'angelo del Signore che trascina Abacuc a Babilonia nella fossa dei leoni per portare nutrimento a Daniele¹⁷⁸, il poeta si sente per così dire afferrato dalla mano di Dio e guidato nella nuova dimensione spirituale:

Et maintenant de nouveau après le cours d'une année,
Comme le moissonneur Habacuc que l'Ange apporta à Daniel sans qu'il eût lâché l'anse
de son panier,
L'esprit de Dieu m'a ravi tout d'un coup par-dessus le mur et me voici dans ce pays
inconnu.¹⁷⁹

Il locutore sente il «souffle de nouveau»¹⁸⁰ sul viso e, come nella parabola della vigna raccontata nel Vangelo di Matteo¹⁸¹, decide d'impegnarsi nella cura della sua "vigna", ovvero lo spirito, «le verbe intelligible et la parole *exprimée* et la voix qui est l'esprit et l'eau»¹⁸²; egli, come il Messia, desidera estendere metaforicamente questa assoluta conoscenza ai suoi fratelli, nella speranza che possa aprirsi anche a loro la porta della rivelazione della «Parole qui est comme une jeune fille éternelle»¹⁸³ e della «Sagesse de Dieu»¹⁸⁴ in una dimensione spirituale collettiva:

O ami, je ne suis point un homme ni une femme, je suis l'amour qui est au-dessus de toute
parole!
Je vous salue, mon frère bien-aimé.
Ne me touchez point! ne cherche pas à prendre ma main.¹⁸⁵

La *Troisième Ode* si schiude con le parole di riconoscenza e di gioia di Maria in lode a Dio; esse sono pronunciate, nel Vangelo di Luca, all'incontro di Maria con la cugina Elisabetta, nel momento successivo all'Annunciazione¹⁸⁶:

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 49-50.

¹⁷⁸ Dn 14, 33-42.

¹⁷⁹ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 50.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 51.

¹⁸¹ Mt 20, 1-16.

¹⁸² P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 51.

¹⁸³ *Ivi*, p. 52.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Lc 1, 46-55.

Mon âme magnifie le Seigneur.¹⁸⁷

Il versetto costituisce l'*incipit* del cantico del *Magnificat* (da cui il titolo della *Troisième Ode*), che preannuncia la nascita di un nuovo Regno, in cui sorge la speranza di salvezza per tutti coloro che hanno sofferto, con la liberazione dalle ingiustizie del mondo. Claudel si addentra maggiormente nei meandri del cristianesimo, dove religione e poesia s'intrecciano in un connubio inestricabile. Nel testo *Religion et poésie* il poeta dimostra l'accordo fondamentale tra il canto e la parola:

La Religion non seulement nous apporte le chant, elle nous apporte aussi la parole. La Religion – la religion Chrétienne, la religion Catholique, c'est tout un pour moi – a apporté dans le Monde non seulement la *joie* mais aussi le *sens*. Puisque nous savons que le monde n'est pas l'ouvrage du Hasard ou de forces naturelles aveugles et se cherchant à tâtons, nous savons qu'il y a un sens.¹⁸⁸

Originariamente ispirata dalle muse, nella *Troisième Ode* la parola prende una nuova configurazione, acquisendo un significato in cui la massima espressione risiede nella forma del *cantique*. Nel cantico del *Magnificat*, celebrato sin dalle origini nell'ordinario dell'ufficio vespertino, si ritrovano temi già presenti nell'Antico Testamento, in particolare nel cantico di Anna¹⁸⁹: «solennité et magnificence»¹⁹⁰ costituiscono gli accenti tramite i quali si scandiscono le preghiere di tutti coloro che non hanno mai disperato della presenza divina. Il ricordo del poeta attraversa spiritualmente quella lontana notte di Natale del 1886 quando, all'ascolto del *Magnificat* cantato dagli *enfants de la maîtrise* e dagli allievi del seminario di Saint-Nicolas-du-Chardonnet, nella Cattedrale di Notre-Dame di Parigi, avviene la definitiva conversione al cattolicesimo. È un fatto di capitale rilievo nella vita di Claudel, dal momento che influirà successivamente sia per quanto riguarda il rapporto del poeta con la scrittura, sia negli stessi rapporti intellettuali dell'autore con gli scrittori del tempo. Nel carteggio con Rivière si considera, in particolare, il contenuto intriso di cristianesimo evidente nella maggior parte della loro proficua corrispondenza, nella quale si ricorda la risposta del critico francese ad una lettera di Claudel, datata nel 1910, in merito alla lettura della *Troisième Ode*:

¹⁸⁷ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 53.

¹⁸⁸ P. Claudel, *Positions et Propositions*, op. cit., p. 2.

¹⁸⁹ 1Sam 2, 1-10.

¹⁹⁰ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 53.

C'est pourquoi je ne vous dirai rien du *Magnificat* si troublant pour moi. Je tâcherai de dire dans cette étude mon admiration pour cette nouvelle *Ode*. Je voudrais aussi préciser de quelle façon très spéciale je l'admire. Avouerai-je que je suis moins directement touché par votre œuvre lyrique que par vos drames? Je trouve cela aussi beau, mais cela me concerne bien moins. C'est en lisant le *Magnificat* que je comprends combien je suis encore loin d'être vraiment chrétien, du moins de l'être comme vous. Comme cette joie me semble impossible à jamais atteindre! Combien il y a encore de douleurs qui me sont trop utiles pour que je les puisse abandonner! Je sais bien que là est ma faute. Je le sais. Je crois qu'on n'a pas le droit de s'attacher à ce qui vous fait mal. Mais où trouver la force de ne s'y plus attacher? Est-ce que vraiment vous croyez que d'autres que vous peuvent arriver à ce dépouillement parfait de toute faiblesse? Je vous demande cela comme un renseignement. Essayez un instant d'imaginer une âme différente de la vôtre. Croyez-vous qu'elle puisse à ce point se débarrasser de toute plainte, de toute misère? Si vous me dites: oui, cela me sera d'un grand appui. Mais ne le dites que si vous le croyez du fond du cœur.¹⁹¹

In alcune occasioni, avviene una vera e propria conversione, come in Francis Jammes: la produzione poetica successiva al 1905 affronta, in modo austero e dogmatico, tematiche incentrate sul cristianesimo. Charles Peguy, dapprima cattolico, poi socialista rivoluzionario, si converte definitivamente nel 1907; le ultime opere costituiscono infatti la testimonianza del suo misticismo cristiano (si ricordano in particolare il *Mystère des Saints Innocents*, la *Tapissierie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc* e la *Tapissierie de Notre-Dame*). In altre circostanze, invece, la fede appassionata di Claudel è motivo di conflitti intellettuali, come nel caso di André Gide, la cui spiritualità tormentata affascina Claudel a tal punto che egli, durante un pranzo a casa dello stesso Gide, si ritrova a domandare repentinamente per quale motivo l'autore delle *Paludes* e de *Les Nourritures terrestres* non si fosse ancora convertito¹⁹²; non ottenendo risposta, Claudel lascia a Gide l'indirizzo del suo confessore, scusandosi in seguito di essersi dimostrato così «zélote et fanatique»¹⁹³. Robert Mallet, nell'introduzione al carteggio tra Gide e Claudel, rileva acutamente la violenza esacerbata di Claudel nell'affrontare le questioni religiose:

Avec le recul du temps qu'accentue la distance, il apparaît clairement au consul que son intervention a été trop brusque, trop hâtive, mal adaptée à une sensibilité

¹⁹¹ Claudel-Rivière, *Correspondance*, op. cit., pp. 216-217.

¹⁹² Nel *Journal* di André Gide del 5 dicembre del 1905 si legge questo curioso racconto: «Paul Claudel est venu déjeuner. Jaquette trop courte; cravate en nœud long couleur d'aniline; le visage encore plus carré qu'avant-hier; la parole à la fois imagée et précise; la voix saccadé, brève et autoritaire. Sa conversation, très vivante et riche, n'improvise rien, on le sent. Il récite des vérités qu'il a patiemment élaborées. [...] C'est, je pense, la voix la plus *saisissant* que j'aie encore entendue. [...] et quand, après le repas, parlant de Dieu, du catholicisme, de sa foi, de son bonheur, et comme je lui disais bien comprendre, il ajouta: «Mais Gide, alors pourquoi ne vous convertissez-vous pas?...» (Ceci sans brutalité, sans sourire...) je lui laissai voir, lui montrai dans quel désarroi d'esprit me jetaient ses paroles» Claudel-Gide, *Correspondance 1899-1926*, Parigi, Gallimard, 1949, p. 56.

¹⁹³ *Ivi*, p. 55.

exceptionnellement raffinée qui exige des raffinements de stratégie pour se laisser séduire, même si le sens où l'on veut l'entraîner correspond à sa pente naturelle... L'impression, chez l'un d'avoir été violenté, chez l'autre d'avoir été violent, et chez tous les deux d'une exagération dans l'intimité de la pensée par rapport à celle du cœur, provoquera un raidissement mutuel qui se traduira en 1907 par des échanges de lettres constants mais consacrés à des questions d'ordre seulement littéraire.¹⁹⁴

Claudél sente la religione come «une chose tellement énorme et monumentale»¹⁹⁵, una grandiosa opera della natura; egli difatti si stupisce di Gide, che non riuscirà mai a convertire e a condurre in questa «chose aussi vaste que la voûte étoilée, où l'Océan lui-même a place pour se mouvoir, et où l'on respire à pleins poumons»¹⁹⁶. Attraverso la monumentalità del *Magnificat* Claudél abbraccia completamente la fede cattolica: se nella *Deuxième Ode* il poeta aveva celebrato la Creazione dell'Antico Testamento, nel *Magnificat* si assiste al riscatto dell'umanità, parallelamente alla venuta del Messia nel Nuovo Testamento. Precedute da un *Argument*, le successive due strofe costituiscono il preambolo della *Troisième Ode*: da una parte il versetto che istituisce la prima strofa («Mon âme magnifie le Seigneur»), dall'altra lo svolgimento narrativo, la «marche dans Paris, cette longue rue qui descend vers Notre-Dame»¹⁹⁷, che introduce il lettore in un clima intimamente religioso (il poeta si definisce, infatti, «seul et un»¹⁹⁸).

O mon Dieu, un jeune homme et le fils de la femme vous est plus agréable qu'un jeune taureau!¹⁹⁹

La conversione del poeta si riflette nell'immagine del toro, rinviando sia alla tradizione pagana ricca dei suoi sacrifici greco-romani, sia alla tradizione cristiana col sacrificio dell'agnello – nell'Esodo in particolare si racconta come dev'essere compiuto tale sacrificio²⁰⁰ – dove è possibile leggere una corrispondenza tra l'Agnello pasquale e

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 14-15.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 184.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ P. Claudél, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 53.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 54.

²⁰⁰ «Il dieci di questo mese ciascuno si procuri un agnello per famiglia, un agnello per casa. Se la famiglia fosse troppo piccola per consumare l'agnello, si assocerà al suo vicino, al più prossimo della casa, secondo il numero delle persone; calcolerete come dovrà essere l'agnello, secondo quanto ciascuno può mangiarne. Il vostro agnello sia senza difetto, maschio, nato nell'anno; potrete sceglierlo tra le pecore o tra le capre e lo serberete fino al quattordici di questo mese: allora tutta l'assemblea della comunità d'Israele lo immolerà al tramonto. Preso un po' del suo sangue, lo porranno sui due stipiti e sull'architrave delle case, in cui lo dovranno mangiare. In quella notte ne mangeranno la carne arrostita al fuoco; la mangeranno con azzimi e con erbe amare. Non lo mangerete crudo, né bollito nell'acqua, ma solo arrostito al fuoco con la testa, le gambe e le viscere. Non ne dovete far avanzare fino al mattino: quello che al mattino sarà avanzato lo

Cristo: come Cristo, il poeta, inginocchiandosi «comme un lutteur qui plie»²⁰¹, offre la sua vita in olocausto per il compimento della missione a cui è stato designato²⁰², lottando contro le tentazioni che ne definiscono quotidianamente la sua condizione terrena. Il parallelo tra la vita spirituale del poeta e Cristo prosegue nei successivi versetti, evocando l'evento della Natività con l'*incipit* del canto natalizio *Adeste Fideles*:

[...] car voici que la raison, et la leçon des maîtres, et l'absurdité, tout cela ne tient pas un rien
Contre la violence de mon cœur et contre les mains tendues de ce petit enfant!
O larmes! ô cœur trop faible! ô mine des larmes qui saute!
Venez, fidèles, et adorons cet enfant nouveau-né.
Ne me croyez pas votre ennemi! Je ne comprends point, et je ne vois point, et je ne sais point où vous êtes. Mais je tourne vers vous ce visage couvert de pleurs.
Qui n'aimerait celui qui vous aime? Mon esprit a exulté dans mon Sauveur. Venez, fidèles, et adorons ce petit qui nous est né.²⁰³

Da questo momento la spiritualità del poeta muta radicalmente, passando egli stesso, fisicamente, dallo stato di *nouveau-né* all'*âge mûr*, e assaporando in questo modo le delizie della nuova vita interiore:

– Et maintenant je ne suis plus un nouveau venu, mais un homme dans le milieu de sa vie, sachant,
Qui s'arrête et qui se tient debout en grande force et patience et qui regarde de tous côtés.
Et de cet esprit et bruit que vous avez mis en moi,
Voici que j'ai fait beaucoup de paroles et d'histoires inventées, et personnes ensemble dans mon cœur avec leurs voix différentes.²⁰⁴

Dalle «paroles dans ce jeune cœur comblé de désirs»²⁰⁵ il poeta richiama una sospensione del discorso («suspendu le long débat»²⁰⁶) all'interno di un intimo conflitto in cui, pur parlando «tout seul», spicca la «voix plurielle comme le violon que l'archet prend sur la double corde»: ecco che dalla «voix plurielle» sorge un «beau cantique, comme un pasteur sur le Carmel qui regarde un petit nuage».

L'esprit de joie ne m'entre pas moins droit au corps

brucerete nel fuoco. Ecco in qual modo lo mangerete: con i fianchi cinti, i sandali ai piedi, il bastone in mano; lo mangerete in fretta. È la Pasqua del Signore!» Es 12, 3-11.

²⁰¹ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 54.

²⁰² «Comme quelqu'un qui le connaît, vous m'avez choisi entre tous ceux de mon âge» *Ibid.*

²⁰³ *Ivi*, pp. 54-55.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 55.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 54.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 55.

Que lorsque parole fut adressée à Jean dans le désert sous le pontificat de Caïphe et d'Anne, Hérode
Étant tétrarque de Galilée, et Philippe son frère de l'Iturée et de la région Trachonitide, et Lysanias d'Abilène.²⁰⁷

I versetti sono un chiaro riecheggiamento del Vangelo di Luca, riferiti precisamente al momento in cui la parola di Dio scende su Giovanni²⁰⁸; la salvezza non è esclusiva di un popolo eletto, ma di tutti i figli di Abramo, come si legge nella citazione di Isaia²⁰⁹.

La louange est peut-être le plus grand moteur de la poésie, parce qu'elle est l'expression du besoin le plus profond de l'âme, la voix de la joie et de la vie, le devoir de toute la création, celui en qui chaque créature a besoin de toutes les autres. [...] La louange est *par excellence* le thème qui compose. Personne ne chante seul. Même les étoiles du Ciel, lisons-nous dans les Livres Saints, chantent ensemble.²¹⁰

Mentre l'azione narrata nel Vangelo di Luca si colloca nel deserto, quella di Claudel è interamente immersa in un altro contesto, «en ce mois de décembre et dans cette canicule du froid, alors que toute étreinte est resserrée et raccourcie, et cette nuit même toute brillante»²¹¹; le parole del nuovo *cantique* non sono più quelle delle muse della *Première Ode* – dalle quali il poeta era stato ispirato senza tuttavia avere modo di comprenderne la vera natura –, ma sono le «paroles mêmes que nous vous adressons»²¹², ovvero le parole che noi rivolgiamo a Dio. Allo stesso modo si staglia la preghiera di Maria, «quand dans l'excès de son cœur elle s'écria vers vous parce que vous avez considéré son humilité»²¹³ :

O mère de mon Dieu! O femme entre toutes les femmes!
Vous êtes donc arrivée après ce long voyage jusqu'à moi! et voici que toutes les générations en moi jusqu'à moi vous ont nommée bienheureuse!
Ainsi dès que vous entrez Élisabeth prête l'oreille,
Et voici déjà le sixième mois de celle qui était appelée stérile.²¹⁴

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Lc 3, 1-3.

²⁰⁹ «Voce di uno che grida nel deserto: / Preparate la via del Signore, / raddrizzate i suoi sentieri! / Ogni burrone sia riempito, / ogni monte e ogni colle sia abbassato; / i passi tortuosi siano diritti; / i luoghi impervi spianati. / Ogni uomo vedrà la salvezza di Dio!» Lc 3, 4-6.

²¹⁰ P. Claudel, *Positions et Propositions*, op. cit., p. 2.

²¹¹ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 55.

²¹² *Ivi*, p. 56.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

Il poeta, col cuore «lourd de louanges»²¹⁵, cerca di elevare le sue preghiere; tuttavia a malapena riesce a innalzarsi, dal momento che un grande peso, ossia la gravezza delle limitazioni terrene, lo tiene ben incatenato sulla terra:

Comme le pesant encensoir d'or tout bourré d'encens et de braise,
Qui un instant volant au bout de sa chaîne déployée
Redescend, laissant à sa place
Un grand nuage dans le rayon de soleil d'épaisse fumée!²¹⁶

Egli desidera rintracciare, nel mezzo dell'«univers qui bégaie», la «parole juste»²¹⁷:

Cette parole de mon cœur, l'ayant trouvée, et que je meure ensuite, l'ayant dite, et que je penche ensuite
La tête sur ma poitrine, l'ayant dite, comme le vieux prêtre qui meurt en consacrant!²¹⁸

Nella terza strofa si avvia il discorso intorno ai cosiddetti idoli; la loro connotazione, inerente a un contesto pagano, si riferisce al tema portante delle tentazioni incessanti che minano la fede: Iside e Osiride sono idolatrati alla stregua della Giustizia, del Progresso, della Verità, della Divinità, dell'Umanità, della Legge della Natura, dell'Arte o della Bellezza²¹⁹:

Comme le sauvage qui se bâtit une pirogue et qui de cette planche en trop fabrique Apollon,
Ainsi tous ces parleurs de paroles du surplus de leurs adjectifs se sont fait des monstres sans substance,
Plus creux que Moloch, mangeurs de petits enfants, plus cruels et plus hideux que Moloch.
Ils ont un son et point de voix, un nom et il n'y a point de personne,
Et l'esprit immonde est là, qui remplit les lieux déserts et toutes les choses vacantes.²²⁰

Questi versetti riecheggiano il Salmo 113:

Il nostro Dio è nei cieli,
egli opera tutto ciò che vuole.
Gli idoli delle genti sono argento e oro,
opera delle mani dell'uomo.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ivi*, p. 57.

²²⁰ *Ibid.*

Hanno bocca e non parlano,
hanno occhi e non vedono,
hanno orecchi e non odono,
hanno narici e non odorano.

Hanno mani e non palpano,
hanno piedi e non camminano;
dalla gola non emettono suoni.
Sia come loro chi li fabbrica
E chiunque in essi confida.²²¹

Esecrando gli idoli, il poeta desidera divenire un «*homme juste*»²²², lasciandosi coscientemente alle spalle «*les fantômes et le poupées*»²²³ e tutti i «*grands hommes*» e «*surhommes*» non rappresentanti altro che l'«*horreur de tous ces défigurés*»²²⁴. Come la *Deuxième Ode* si chiudeva con l'immagine notturna dell'«*l'étoile inextinguible*»²²⁵ e con gli occhi dell'io lirico rivolti «*vers sa lumière*»²²⁶, così nel *Magnificat* il poeta, stigmatizzando le false «*fables*» che rendono unicamente il simulacro di Dio, snaturandone la vera essenza, spalanca la finestra alla notte e alle infinite costellazioni:

Que m'importent vos fables! Laissez-moi seulement aller à la fenêtre et ouvrir la nuit et éclater à mes yeux en un chiffre simultané
L'innombrable comme autant de zéros après le I coefficient de ma nécessité!
Il est vrai! Vous nous avez donné la Grand Nuit après le jour et la réalité du ciel nocturne.
Comme je suis là, il est là avec les milliards de sa présence,
Et il nous donne signature sur le papier photographique avec les 6000 Pléiades,
Comme le criminel avec le dessin de son pouce enduit d'encre sur le procès-verbal.²²⁷

Come sostenuto nell'*Argument*, «*solennité et magnificence*»²²⁸ sono gli attributi propri «*des choses réelles qui sont un spectacle d'activité*»²²⁹: contemplando l'immensità della notte stellata, raffigurata «*sur le papier photographique avec les 6000 Pléiades*», il poeta coglie il significato della dimensione religiosa, ritrovando nella semplicità delle cose – in questo caso un pensieroso sguardo nel cielo – la possibilità di afferrare il senso della conoscenza e della realtà; così, il poeta cristiano riesce ad innalzarsi verso altezze

²²¹ Sal 113B (115).

²²² P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 58.

²²³ *Ivi*, p. 57.

²²⁴ *Ivi*, p. 58.

²²⁵ *Ivi*, p. 48.

²²⁶ *Ivi*, p. 49.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ivi*, p. 53.

²²⁹ *Ibid.*

inimmaginabili, nelle quali «dans le ciel de la foi sent palpiter la Toussaint de tous ses frères vivants»²³⁰. Scalzando gli idoli «de leur siège»²³¹, il poeta sceglie di prendere «pour serviteurs la flamme elle-même du feu»²³², ponendosi al servizio di Dio non tramite pesanti statue di pietra o metallo²³³, ma unicamente con la fede, a cui non appartiene alcuna necessità materiale ed esteriore:

J'ai foi en votre parole et je n'ai pas besoin de papier.
C'est pourquoi rompons les liens des rêves, et foulons aux pieds les idoles, et embrassons la croix avec la croix.
Car l'image de la mort produit la mort, et l'imitation de la vie
La vie, et la vision de Dieu engendre la vie éternelle.²³⁴

Il conflitto tra Dio e gli idoli sfocia in un acre combattimento tra la vita e la morte, lo stesso conflitto che animerà le pagine del *Combat de la Mort et de la Vie*²³⁵, sempre dalla raccolta organistica de *Les Corps Glorieux* di Messiaen: un'opposizione tormentata tra la terra, colma di dolore e sofferenza, e il cielo, dove la vita ultraterrena ispira e accompagna alle dolcezze della contemplazione interiore. La risoluzione del conflitto è comunque preannunciata qualche verso prima, in cui si legge:

Ce n'est point mort qui vainc la vie, mais vie qui détruit la mort et elle ne peut tenir contre elle!²³⁶

Il trionfo della vita sulla morte prosegue nella strofa seguente, nella quale, sin dai primi versetti, si annuncia la materia poetica, riccamente impregnata di riferimenti biblici: «soyez bénis, mon Dieu, qui m'avez délivré de la mort»²³⁷ sembra riecheggiare la parola della Scrittura dalla Prima Lettera ai Corinzi, ovvero «dov'è, o morte, la tua vittoria? / Dov'è, o morte, il tuo pungiglione?»²³⁸; l'episodio di Mosè e Aronne²³⁹, di cui Claudel si era appropriato nella *Deuxième Ode*, rimanda all'Esodo dell'Antico Testamento²⁴⁰; gli

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ivi*, p. 59.

²³² *Ibid.*

²³³ «Seigneur, ce n'est point le plomb ou la pierre ou le bois pourrissant que vous avez enrôlé à votre service» *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ O. Messiaen, *Les Corps Glorieux*, vol. 2, op. cit.

²³⁶ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 59.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ 1Cor 15, 55.

²³⁹ «Derrière nous la mer confuse aux flots entrechoqués, / Mais votre peuple à pied sec la traverse par le chemin le plus court derrière Moïse et Aaron» P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 60.

²⁴⁰ Es 14, 1-31.

episodi di Giuseppe e di Geremia gettati nella cisterna²⁴¹, tratti dalla Genesi²⁴² e dal Libro di Geremia²⁴³; dal Vangelo di Luca si riprende l'immagine della Visitazione della Beata Vergine Maria²⁴⁴, «telle l'ancienne Marie, et elle dans le petit jardin d'Hébron / Frémit l'autre Marie en elle-même quand elle vit les yeux de sa cousine qui lui tendait les mains»²⁴⁵.

Vous avez mis dans mon cœur l'horreur de la mort, mon âme n'a point tolérance de la mort!
Savants, épicuriens, maîtres du noviciat de l'Enfer, praticiens de l'Introduction au Néant,
Brahmes, bonzes, philosophes, tes conseils, Égypte! vos conseils,
Vos méthodes et vos démonstrations et votre discipline,
Rien ne me réconcilie, je suis vivant dans votre nuit abominable, je lève mes mains dans le désespoir, je lève les mains dans la transe et le transport de l'espérance sauvage et sourde!
Qui ne croit plus en Dieu, il ne croit plus en l'Être, il hait sa propre existence.²⁴⁶

Dopo essersi paragonato a Giuseppe e a Geremia, il poeta lancia nuovamente l'invettiva contro gli idoli, riscontrabili a partire sia dagli antichissimi tempi greci dei saggi e degli epicurei sia dai culti orientali (con la presenza dei bonzi), rappresentanti altresì i metodi e le dimostrazioni scientifiche, in opposizione ad una dimensione tutta spirituale, consistente nella rivelazione di Cristo. Sebbene l'«*espérance*»²⁴⁷ sia citata solamente una volta nel *Magnificat*, essa costituisce il fulcro significativo delle *Cinq Grandes Odes*; non a caso si tratta di una delle tre virtù teologali – assieme alla fede e alla carità –, attraverso la quale l'uomo cerca di espurgare tutte le teorie laiche e pagane del secolo, riponendo in essa la fiducia per la gioia della vita eterna.

Seigneur, je vous ai trouvé.²⁴⁸

Dopo questo versetto il poeta cristiano enuncia le modalità dell'incontro col Signore: il percorso spirituale comincia innanzitutto con l'interrogarsi, cercando di stabilire un contatto intimo con la divinità. Metaforicamente, egli non è un fiore «de serre», bensì un

²⁴¹ «Et moi comme vous avez retiré Joseph de la citerne et Jérémie de la basse-fosse» P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 60.

²⁴² Gn 37.

²⁴³ Ger 38.

²⁴⁴ Lc 1, 39-56.

²⁴⁵ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 60.

²⁴⁶ *Ivi*, pp. 60-61.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 61.

²⁴⁸ *Ibid.*

fiore piantato «au plus épais de la terre», radicato quindi come «le sec et tenace chiendent invincible qui traverse l'antique lœss et les couches de sable superposées».

Seigneur, vous avez mis en moi un germe non point de mort, mais de lumière.²⁴⁹

Una luce illumina la mente del poeta: «mais pour moi c'est par l'esprit seul que je regarde et que j'écoute»²⁵⁰. Consapevole della gravosa condizione terrena, egli chiede perdono e pazienza per le proprie ineluttabili leggerezze:

Ayez patience avec moi parce que je ne suis pas un de vos saints
Qui broient par la pénitence l'écorce amère et dure,
Mangés d'œuvres de toutes parts comme un oignon par ses racines.²⁵¹

Ricordiamo che il poeta si rivolge a Dio solo attraverso l'*esprit*, rifuggendo la vanità e la condizione del proprio *néant*:

Je suis las de la vanité! Vous voyez que je suis soumis à la vanité, ne le voulant pas!
D'où vient que je considère vos œuvres sans plaisir?
Ne me parlez plus de la rose! aucun fruit n'a plus de goût pour moi.
Qu'est cette mort que vous m'avez ôtée à côté de la vérité de votre présence
Et de ce néant indestructible qui est moi
Avec quoi il me faut vous supporter?²⁵²

Si tratta di parole strazianti con le quali il poeta riconosce la sua limitatezza di fronte all'ineffabilità delle opere del Signore, ben consapevole di non poter innalzare il proprio canto alla stregua dei purissimi angeli del cielo. Nei versi seguenti il poeta comunica con la sua anima: si osserva la delicatezza del dialogo che s'instaura nel momento in cui «les vents alternatifs se sont tus»²⁵³ e le foglie «descendent en masses épaisses»²⁵⁴ – in sottofondo, le campane risuonano per accogliere gli uomini nella cattedrale. Il dialogo tra l'anima e il poeta costituisce una pausa nella struttura della *Troisième Ode*, ed in questo silenzio il freddo inesorabile e la foresta rappresentano due *Leitmotiv* del *Magnificat*; d'altro canto ci troviamo nel giorno «où le soleil s'arrête», in cui l'inverno rappresenta

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ivi*, p. 62.

²⁵¹ *Ivi*, p. 61.

²⁵² *Ivi*, p. 62.

²⁵³ *Ivi*, p. 63.

²⁵⁴ *Ibid.*

«la transe et le saissement de l'immobilité»²⁵⁵, mentre s'inerpica a sua volta l'immagine della *forêt*, nel giorno successivo a Natale, in cui «tout était blanc, comme un prêtre vêtu de blanc dont on ne voit que les mains qui ont la couleur de l'aurore»²⁵⁶. La placidità esterna corrisponde in un certo qual modo allo stato d'animo del poeta: dalle tribolazioni della giovinezza e dal «peuple de plus de voix murmurantes que n'en ont l'Histoire et le Roman»²⁵⁷ in questo momento si percepisce un assoluto silenzio, dove l'unico rumore è costituito unicamente dai venti interiori che, metaforicamente, agitano la «grande forêt»²⁵⁸ della sua anima. Il poeta cerca di persuadere la sua anima «guerrière»²⁵⁹ a combattere contro gli idoli, ed essa, dapprima un po' reticente, cede alla richiesta, ponendosi come baluardo della spiritualità contro tutti i nemici di Cristo:

Paix! Réjouis-toi!

Et dis: autrement que par des paroles mon âme magnifie le Seigneur!

Elle demande à cesser d'être une limite, elle refuse d'être à sa sainte volonté aucun obstacle.

Il le faut, ce n'est plus l'été! et il n'y a plus de verdure, ni aucune chose qui passe, mais Dieu seul.

Et regarde, et vois la campagne dépouillée; et la terre de toutes parts dénudée, comme un vieillard qui n'a point fait le mal!

La voici solennellement à la ressemblance de la mort qui va recevoir pour le labeur d'une autre année ordination,

Comme le prêtre couché sur la face entre ses deux assistants, comme un diacre qui va recevoir l'ordre suprême,

*Et la neige sur elle descend comme une absolution.*²⁶⁰

D'ora in avanti, oltre al canto, il poeta vorrebbe concedere un grande spazio al silenzio e alla contemplazione, sullo sfondo dell'immobile paesaggio innevato. Il freddo richiama la morte come anche la vita, con la futura rinascita della natura, già evocata nell'*Esprit et l'Eau*: un'idea grazie alla quale dall'assoluzione dei peccati il poeta può passare alla nuova conversione. Nei sette versetti seguenti si traccia pertanto la storia della conversione di Claudel, che adora rammentare quale fosse lo stato della foresta della sua anima «le lendemain de Noël»²⁶¹. L'anima termina il discorso, pregando l'orante di cogliere l'importanza del silenzio nell'esercizio della vita spirituale:

²⁵⁵ *Ivi*, p. 62.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 64.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 63.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 62.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 63.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ivi*, p. 64.

*Qui participe aux volontés de Dieu, il faut qu'il participe à son silence.
Sois avec moi tout entier. Taisons-nous ensemble à tous les yeux!
Qui donne la vie, il faut qu'il accepte la mort.*²⁶²

Il poeta precedentemente aveva pregato di essere liberato dagli idoli e dalla morte; nella quinta strofa il discorso penetra ancora più a fondo nei meandri delle vie spirituali, dal momento che egli desidera liberarsi anche *de soi-même*. Questa liberazione è possibile in virtù della *paternité*, ovvero di una condizione che concerne sempre il motivo della creazione: solo così egli può distaccarsi dal proprio egoismo e da ogni forma di vanità. «Heureux non pas qui est libre, mais celui que vous déterminez comme une flèche dans le carquois»²⁶³: la missione cristiana, da cui scaturiscono la paternità e la poesia, coinvolge tutti gli aspetti di Claudel, esteriori ed interiori, dalla sua attività poetica alla sua stessa condizione personale.

C'est donc vous, nouvelle-venue, et je puis vous regarder à la fin.
C'est vous, mon âme, et je puis voir à la fin votre visage,
Comme un miroir qui vient d'être retiré à Dieu, nu de toute autre image encore.
De moi-même il naît quelque chose d'étranger,
De ce corps il naît une âme, et de cet homme extérieur et visible
Je ne sais quoi de secret et de féminin avec une étrange ressemblance.²⁶⁴

Il rapporto tra Dio e il poeta è simmetrico: il poeta si pone alla stregua di uno strumento di Dio, così Dio dona al poeta la facoltà creatrice, riconoscendogli la sua obbedienza e permettendogli di divenire padre a sua volta. Dalla creazione dell'universo si procede alla creazione della «petite enfant»²⁶⁵, che conserva tracce di un'«étrange ressemblance»²⁶⁶. Questo piccolo «paquet plus fraîche qu'un gros bouquet de lilas blancs»²⁶⁷ offre al poeta l'immagine riflessa della propria anima, dipinta in tutta la sua purezza, in quanto giunta direttamente da Dio, che lo attende nel seno della beatitudine celeste, «lorsque désir sera purgé par le désir!»²⁶⁸. Successivamente si dipana la riflessione sulla liberazione dell'uomo che si è consacrato a questa *fin étrangère*, «comme nul homme n'est de lui-

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ivi*, p. 66.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

même il n'est pas pour lui-même»²⁶⁹, in cui si avverte il legame indissolubile tra la creazione poetica e la vita:

La chair crée la chair, et l'homme l'enfant qui n'est pas pour lui, et l'esprit
La parole adressée à d'autres esprits.
Comme la nourrice encombrée de son lait débordant, ainsi le poète de cette parole en lui à
d'autres adressée.²⁷⁰

La consacrazione conduce all'abnegazione di una parte di sé, «comme un père qui partage sa substance entre ses enfants»²⁷¹; l'accettazione e la celebrazione del sacrificio sono fondamentali affinché si glorifichi la *magnificence* – e la somma felicità consiste nel portare in se stessi la vita degli altri, non la morte, «comme un fruit qui mûrit dans le temps et lieu»²⁷². Nell'ultima strofa prosegue il percorso spirituale del poeta nella «terre de [mon] après-midi»²⁷³, con la ripresa di tre riferimenti biblici: il primo si riscontra nel secondo versetto, dove i «Rois Mages à travers l'embûche des tyrans»²⁷⁴ rimandano all'episodio della visita dei Re Magi al bambino Gesù²⁷⁵, tratto dal Nuovo Testamento; nello stesso versetto si passa direttamente all'Antico Testamento, in cui «Israël dans le désert»²⁷⁶ richiama la vicenda degli Israeliti giunti nel deserto del Sinai. Entrambi i riferimenti coinvolgono l'arrivo da parte di un individuo o di un gruppo in una terra nuova. Il terzo riferimento biblico, invece, riguarda l'episodio narrato nel Libro di Giosuè, in cui, in seguito alla morte di Mosè, «mourut sur le sommet de la montagne»²⁷⁷, Giosuè viene eletto da Dio come suo successore, affinché conduca il popolo a Canaan. Claudel sceglie la figura di Giosuè per impiegare l'immagine del condottiero di un popolo; in questo caso non si tratta dell'attraversamento del Giordano²⁷⁸, bensì della discesa dalla montagna (probabilmente il monte Nebo dove è spirato Mosè): «comme après la longue et sévère montée un homme ayant trouvé le col redescend par l'autre versant»²⁷⁹, al poeta condottiero appare la terra promessa, «dans une lumière éclatante comme une pucelle neuve»²⁸⁰. Il suo compito è quello di eseguire la volontà di Dio; l'*après-midi* suggerisce

²⁶⁹ *Ivi*, p. 67.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ivi*, p. 68.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Mt 2, 1-12.

²⁷⁶ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 68.

²⁷⁷ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 68.

²⁷⁸ Gs 3.

²⁷⁹ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 68.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 69.

il declino della giovinezza del poeta, che a poco a poco si addentra, come un nuovo Giosuè, nella sfera della maturità, dove «il n’y a point de beauté pour lui dans les idoles, il n’y a point d’intérêt dans Satan, il n’y a point d’existence dans ce qui n’est pas»²⁸¹. Dopo l’*après-midi* il poeta è ben consapevole che, inevitabilmente, si giunge alla volta della sera, come una sorta di richiamo alla propria condizione peritura: «Restez avec moi, Seigneur, parce que le soir approche et ne m’abandonnez pas!»²⁸². Soltanto con l’«humilité»²⁸³ e la «modestie»²⁸⁴, le stesse qualità che avevano condotto Giosuè alla terra promessa, egli può accostarsi a Dio; «aucune prise et jouissance et propriété et aménagement»²⁸⁵ del mondo conducono alla conoscenza di Dio, la cui comprensione si acquisisce con una coscienziosità assolutamente spirituale: «Puisque comprendre, c’est refaire / La chose même que l’on a prise avec soi»²⁸⁶.

Parce que vous avez dispersé les orgueilleux et ils ne peuvent être ensemble,
Ni comprendre, mais seulement détruire et dissiper, et mettre les choses ensemble.
Laissez-moi voir et entendre toutes choses avec la parole
Et saluer chacune par son nom même avec la parole qui l’a fait.²⁸⁷

Gli «orgueilleux» sono tutti coloro la cui anima è «avec les chiens morts» e i cui libri «sont joints au fumier»: Voltaire, Renan, Michelet, Hugo, e «tous les autres infâmes»²⁸⁸. Paragonati all’Amorreo, detto l’«infidèle» e l’«impur»²⁸⁹, essi non comprendono l’intenzione divina che si pone come fondamento della conoscenza, non accettando la presenza di una Volontà suprema, ordinatrice dell’universo. Probabilmente il poeta cristiano passa in rassegna questi autori e le loro opere “malvage” in vista di un bene superiore; d’altro canto la stessa vita di Claudel comincia dal peccato per dipanarsi, alla soglia della vecchiaia, nello scioglimento dei nodi delle trame spirituali.

Bénédiction sur la terre! bénédiction de l’eau sur les eaux! bénédiction sur les cultures!
bénédiction sur les animaux selon la distinction de leur espèce!
Bénédiction sur tous les hommes! accroissement et bénédiction sur l’œuvre des bons!
accroissement et bénédiction sur l’œuvre des méchants!²⁹⁰

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ivi*, p. 70.

²⁸³ *Ivi*, p. 69.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ivi*, p. 70.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ivi*, p. 71.

La preghiera non è l'«Invitatoire de Matines», né il «*Laudate* dans l'ascension du soleil», né il «cantique des Enfants dans la fournaise», ma il *Magnificat*:

Et tout le peuple en lui s'assemble pour le *Magnificat* à l'heure de Vêpres où le soleil prend mesure de la terre,
Avant que la nuit ne commence et la pluie, avant que la longue pluie dans la nuit sur la terre ensemencée ne commence!²⁹¹

Come il lavoratore della terra a fine giornata osserva i frutti delle proprie fatiche, così il poeta nella vecchiaia volge il pensiero alla sua giovinezza, tracciando silenziosamente il proprio percorso spirituale. Il poeta appare nelle vesti di un sacerdote, «couvert de l'ample manteau d'or qui se tient debout devant l'autel embrasé et l'on ne peut voir que son visage et ses mains qui ont la couleur de l'homme»²⁹²; finalmente riceve la consacrazione, dono di Dio, offrendosi, sul solco di una missione apostolica, in sacrificio, come nel momento cardine dell'Eucaristia. In questo modo egli presenta all'«obscure génération qui arrive»²⁹³ l'ostia, da cui si svela la presenza reale di Cristo, «sous les accidents de l'azyme»²⁹⁴. Come il poeta-uomo aveva creato una nuova vita (la *fille* della quinta strofa), così il poeta-sacerdote si consacra interamente al pane azzimo – entrambi (la *fille* e il pane azzimo) testimonianze concrete della presenza divina.

La *Quatrième Ode* conserva un ruolo a sé stante rispetto alle odi precedenti: abbiamo osservato come il loro sviluppo seguisse la forma di un lungo monologo, ad eccezione del breve muto dialogo del poeta con l'anima nella terza ode del *Magnificat*. Ne *La Muse qui est la Grâce*, il titolo della *Quatrième Ode*, invece, prende vita la *disputatio* tra la musa (ovvero la Grazia) ed il poeta. Anche la disposizione strofica differisce dai poemi precedenti, nei quali a malapena si percepiva lo stacco tra una strofa e l'altra; nella *Quatrième Ode* si nota una divisione tripartita propria della tradizione pindarica, fra *Strophe*, *Antistrophe*, ed *Épode*. A parte la prima strofa, preceduta da un *Argument*, tutte le altre ricevono gli appellativi sopra citati, alternando dunque tre *Strophe* a tre *Antistrophe*, e terminando con l'*Épode*. Nei primi versetti si avverte subito la cosiddetta «invasion de l'ivresse poétique»²⁹⁵ accennata nell'*Argument*:

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ivi*, p. 72.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ivi*, p. 72.

Encore! encore la mer qui revient me rechercher comme une barque,
La mer encore qui retourne vers moi à la marée de syzygie et qui me lève et remue de mon
ber comme une galère allégée.²⁹⁶

L'avverbio «encore», ripreso in anafora sei volte (tante quante l'avverbio «soudain»²⁹⁷ nell'*Esprit et l'Eau*) nei primi sette versetti, sottolinea la presenza persistente dell'elemento liquido, l'acqua, presente anche nella *Deuxième Ode*, sebbene quest'ultima si aprisse con l'immagine del «souffle de l'Esprit»²⁹⁸. Nel bel mezzo della «marée de syzygie»²⁹⁹ le correnti sono particolarmente forti. Il termine «syzygie» detiene diversi significati: in ambito astronomico, riguarda la congiunzione o l'opposizione del sole e della luna, indicando un tipo di marea superiore alla media; nella metrica greca si designa l'unione di due piedi in uno solo; nello gnosticismo indica, invece, una coppia di eoni complementari, dove l'eone maschio si accompagna all'eone femmina. Pertanto, impiegando questo termine Claudel riunisce una serie di ambiti (scientifico, poetico e filosofico) il cui legame è necessario ai fini del suo discorso escatologico, finalizzato alla *quête* divina. Il poeta, nell'impeto di questa marea, ovvero la sua esaltazione poetica, perde la briglia e la padronanza di sé:

Comme une barque qui ne tient plus qu'à sa corde, et qui danse furieusement, et qui tape,
et qui saque, et qui fonce, et qui encense, et qui culbute, le nez à son piquet,
Comme le grand pur sang que l'on tient aux naseaux et qui tangué sous le poids de
l'amazone qui bondit sur lui de côté et qui saisit brutalement les rênes avec un rire
éclatant!³⁰⁰

La «barque [...] qui danse furieusement»³⁰¹ richiama la musa Tersicore della *Première Ode*, la «trouveuse de la danse»³⁰² colta nel bel mezzo della «jubilation orchestrale»³⁰³; l'estasi e la musica ricorrono in questi versetti, malgrado la musica venga successivamente rigettata dal poeta:

O le cri de la trompette bouchée! ô le coup sourd sur la tonne orgiaque!
Que m'importe aucun d'eux? Ce rythme seul! Qu'ils me suivent ou non? Que m'importe
qu'ils m'entendent ou pas?

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ivi*, pp. 34-35.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 35.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 73.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ivi*, p. 18.

³⁰³ *Ivi*, p. 17.

Voici le dépliement de la grande Aile poétique!
Ou me parlez-vous de la musique? laissez-moi seulement mettre mes sandales d'or!³⁰⁴

Solo attraverso la misura è possibile giungere alla condizione estatica; al ritmo si accompagna una dimensione spirituale, ponendo il poeta a contatto con la divinità. Il ritmo poetico assume una valenza fondamentale nel poema, dove le parole sono «les mots de tous les jours, et ce ne sont point les mêmes!»³⁰⁵. L'emozione provocata dal ritmo poetico è all'origine di una rottura radicale: «encore le départ, encore la communication établie, encore la porte qui s'ouvre!»³⁰⁶, che richiama il versetto della *Deuxième Ode*, quando il poeta affermava di essersi imbarcato per sempre, assimilando la propria condizione a quella del «vieux marin qui ne connaît plus la terre que par ses feux, les systèmes d'étoiles vertes ou rouges enseignés par la carte et le portulan»³⁰⁷. La rottura, in questo caso, è nei confronti di quel «personnage»³⁰⁸ che Claudel interpreta tra gli uomini. A questo punto affiora la condizione del poeta e della castellana, «la jeune fille à la fenêtre du beau château blanc, dans le clair de lune»³⁰⁹, che rimanda alle vicende della tradizione medievale, con gli incontri notturni alla finestra e «le cœur bondissant» del poeta: tuttavia, invece del «bienheureux sifflement» dell'amante, è il desiderio di Dio che rappresenta il fulcro dell'avventura spirituale di Claudel:

Hors de moi la nuit, et en moi la fusée de la force nocturne, et le vin de la Gloire, et le mal de ce cœur trop plein!³¹⁰

Attraverso il ritmo le cose si trasformano, con nuova potenza ed energia, a tal punto da apparire quasi irriconoscibili:

Ces fleurs sont vos fleurs et vous dites que vous ne les reconnaissez pas.³¹¹

La trasfigurazione in una dimensione spirituale comporta la difficoltà di ricercare ed esperire un nuovo linguaggio. Si tratta di un miracolo, in quanto nel versetto seguente vi

³⁰⁴ *Ivi*, p. 75.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ivi*, p. 74.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 37.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 74.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ivi*, p. 75.

è un esplicito riferimento all'episodio biblico di Gesù che cammina sulle acque, riportato nei Vangeli di Matteo, Giovanni e Marco³¹²:

Et ces pieds sont vos pieds, mais voici que je marche sur la mer et que je foule les eaux de la mer en triomphe!³¹³

Dalla *Strophe I* comincia il dialogo del poeta con la musa «qui devient peu à peu la Grâce»³¹⁴: attraverso l'impiego di cinque vocativi (il primo l'appella direttamente: «O Muse»³¹⁵; gli altri, metaforicamente: «ô sœur de la noire Pythie», «O géante», «O vent sur le désert!», «ô ma bien-aimée»³¹⁶), spesso seguiti da frasi ingiuntive («laisse-moi»³¹⁷, «ne me blesse point», «ne te lève pas»³¹⁸), il poeta comprende l'impedimento della piena realizzazione di sé. Egli desidera, infatti, avere un posto riconosciuto³¹⁹ nel processo della composizione poetica, controbilanciando in questo modo la forza creatrice delle muse della *Première Ode*, che avevano il potere di sovrastarlo «comme une vague avec un cri félin»³²⁰. D'altro canto il momento per comporre questo grande poema è giunto: solo la maturità ne permette la stesura, ovvero il momento in cui il poeta si libera «des fureurs de cet esprit bachique»³²¹, da cui era stato perennemente tormentato nel periodo della giovinezza. Il poeta aspira a un linguaggio chiaro, «plus clair que la lune qui brille avec sérénité sur la campagne dans la semaine de la moisson»³²², solcando la «grande Voie triomphale au travers de la Terre»³²³. Dal momento che le opere degli uomini costituiscono la materia del canto, cioè tutte le cose tangibili ed esperibili³²⁴ – pur conservando un carattere prettamente universale³²⁵ – il poeta preferisce avvalersi di una scrittura complessa, frutto di un processo intellettuale elaborato, invece di correre tenendo la mano sulla schiena del quadrupede alato, dalla «course cassée qui est à moitié aile et

³¹² Mt 14, 22-33; Gv 6, 15-21; Mc 6, 45-52.

³¹³ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 75.

³¹⁴ *Ivi*, p. 73.

³¹⁵ *Ivi*, p. 73.

³¹⁶ *Ivi*, p. 77.

³¹⁷ *Ivi*, p. 75.

³¹⁸ *Ivi*, p. 77.

³¹⁹ «Laisse-moi être nécessaire! laisse-moi remplir fortement une place reconnue et approuvée» *Ivi*, p. 76.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ivi*, p. 77.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ «Laisse-moi chanter les œuvres des hommes et que chacun retrouve dans mes vers ces choses qui lui sont connues» *Ibid.*

³²⁵ «Comme de haut on a plaisir à reconnaître sa maison, et la gare, et la mairie, et ce bonhomme avec son chapeau de paille, mais l'espace autour de soi est immense!» *Ibid.*

bond!»³²⁶. Nei versetti seguenti si delineano alcune precisazioni a proposito dell'«art
studieux»³²⁷:

Comme l'antique poëte parlait de la part des dieux privés de présence,
Et moi je dis qu'il n'est rien dans la nature qui soit fait sans dessein et propos à l'homme
adressé,
Et comme lumière pour l'œil et le son pour l'oreille, ainsi toute chose pour l'analyse de
l'intelligence,
Continuée avec l'intelligence qui la
Refait de l'élément qu'elle récupère,
Que ce soit la pioche qui le dégage, ou le pan du prospecteur et l'amalgame de mercure,
Ou le savant, la plume à la main, ou le tricot des métiers, ou la charrue.³²⁸

Sin dall'inizio sembra che il poeta, definitosi «l'antique poëte»³²⁹, voglia paragonarsi
agli aedi dell'antica Grecia, narratori delle grandi gesta di Ulisse e della presa della città
di Troia; in realtà egli desidera cantare la Creazione, investendosi del ruolo di sacerdote
di Dio. In questo modo, il poeta e Dio divengono entrambi creatori, ed ogni cosa è il frutto
del risultato di una Volontà trascendente. L'intelligenza dell'uomo «refait de l'élément
qu'elle récupère»³³⁰, esprimendo «le grand poëme de l'homme soustrait au hasard»³³¹; il
poeta è sottoposto a una forza superiore, la divinità, ma allo stesso tempo detiene la
capacità di padroneggiare, grazie alle possibilità tecniche affinate nel tempo, la natura.
Egli dedica ben cinque versetti ai progressi scientifici e tecnologici che permettono di
penetrare nei meandri della natura:

Ce que les gens ont fait autour de moi avec le canon qui ouvre les vieux Empires,
Avec le canot démontable qui remonte l'Aruwhimi, avec l'expédition polaire qui prend des
observations magnétiques,
Avec les batteries de hauts fourneaux qui digèrent le minerai, avec les frénétiques villes
haletantes et tricotantes, (et çà et là une anse bleu de la rivière dans la campagne solennelle),
Avec les ports tout bordés intérieurement de pinces et d'antennes et le transatlantique qui
signale au loin dans le brouillard,
Avec la locomotive qu'on attelle à son convoi, et le canal qui se remplit quand la fille de
l'Ingénieur en chef du bout de son doigt sur le coup-de-poing fait sauter à la fois la double
digue.³³²

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ivi*, p. 76.

³²⁸ *Ivi*, pp. 77-78.

³²⁹ *Ivi*, p. 77.

³³⁰ *Ivi*, p. 78.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

Si tratta di una serie di testimonianze concernenti l'aspetto creatore dell'uomo e il rapporto dell'uomo con la divinità, nelle quali tuttavia non bisogna fraintendere con una presa di posizione a favore della sovranità dell'uomo sulla natura: l'uomo agisce, infatti, in qualità di creatore sulla terra (il suo studio sarà proprio quello della «connaissance de la Terre»³³³), ossia come creatore del Creatore. La musa, nell'*Antistrophe I*, attacca ferocemente il poeta e i progressi tecnologici:

O vraiment fils de la terre! ô pataud aux larges pieds! ô vraiment né pour la charrue,
arrachant chaque pied au sillon!
Celui-ci était fort bien fait pour être clerc d'étude, grossoyant la minute et l'expédition.
O sort d'une Immortelle attachée à ce lourd imbécile!³³⁴

I versetti seguenti approfondiscono il livore della musa che da una parte evidenzia l'inclinazione del poeta, immerso nei lavori della terra e in quelli pertinenti alla burocrazia, dall'altra invece mette in luce i valori contrari, legati alla figura della donna:

Ce n'est point avec le tour et le ciseau que l'on fait un homme vivant, mais avec une femme,
ce n'est pas avec l'encre et la plume que l'on fait une parole vivante!³³⁵

«Le tour», «le ciseau», «l'encre» e «la plume», non sono altro che strumenti adempienti alla cosiddetta «art studieux»³³⁶, stigmatizzati dalla musa, detta la «femme entre les femmes»³³⁷. Rappresentando il contraltare delle fatiche e dei lavori quotidiani, essa, liberamente, canta e danza:

Je ne suis pas accessible à la raison, tu ne feras point, tu ne feras point de moi ce que tu
veux, mais je chante et je danse!³³⁸

La musa dunque raffigura l'elemento perturbatore dell'ordine del poeta che, esortato ad approfittare dell'«heure d'or»³³⁹, deve liberarsi delle catene della ragione:

Comprends, tête de pierre! O face d'âne, apprends le grand rire divin!

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ivi*, p. 79.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ivi*, p. 76.

³³⁷ *Ivi*, p. 79.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

Car je ne suis point pour toujours ici, mais je suis fragile sur ce sol de la terre avec mes deux pieds qui tâtent.³⁴⁰

Il poeta, ispirato dalla musa, traccia il suo percorso in preda all'ebbrezza, «comme un homme au fond de l'eau qui le repousse, comme un oiseau qui cherche à se poser, les deux ailes à demi reployées, comme la flamme sur la mèche!»³⁴¹; liberandosi dalle cose materiali («il ne connaît plus le créancier et le propriétaire»³⁴²), dagli affanni quotidiani del lavoro («il n'est plus l'époux d'une terre maigre»³⁴³) e dai legami familiari («[il n'est plus] le colon d'une femme querelleuse avec quatre filles à la maison»³⁴⁴), egli si rivolge alla divinità, colto da un nuovo entusiasmo, come se potesse attingere all'«écuelle de vin nouveau»³⁴⁵. Immerso nell'ebbrezza dell'esperienza bacchica, il poeta, come un dio, giunge «au côté de la thymélé, brandissant la peau d'un petit cochon plein de vin qui est la tête du roi Panthée»³⁴⁶, ove è possibile cogliere il riferimento relativo al re di Tebe Penteo, tratto dalla tragedia *Le Baccanti* di Euripide. Uno degli effetti dell'ebbrezza coinvolge il senso della vista:

Telle est la vertu de cette boisson terrestre: l'ivrogne peu à peu, plein de gaieté, voit double, Les choses à la fois comme elles sont et comme elles ne sont pas et les gens commencent à ne pas comprendre ce qu'il dit.
La vérité sera-t-elle moins forte que le mensonge?³⁴⁷

Il vedere doppio, tuttavia, riguarda superficialmente la condizione fisiologica del poeta: l'ubriachezza, infatti, è solo un *escamotage* per scandagliare i processi cognitivi che avvengono nella sua mente. Il poeta si distacca dal mondo circostante, ma non dalla realtà, che assume invece, a partire dal linguaggio stesso, un nuovo significato e nuove forme. L'ispirazione divina permette di scrutare il mondo non più come «un esclave soumis», ma come «l'héritier» e «le fils légitime»³⁴⁸; solamente da tale nuova prospettiva il poeta distingue “le cose come sono” e “le cose come non sono”. A questa attitudine contemplativa fa da contraltare la propulsione creatrice, giacché il mondo è Creazione ed

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ivi*, pp. 79-80.

³⁴² *Ivi*, p. 80.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

il poeta è a sua volta creatore, prescelto nella grande moltitudine degli uomini per adempiere al suo compito poetico ed “ereditare” in questo modo l’opera di Dio.

Triomphe et frappe du pied la terre, car qui s’attache à rien,
C’est qu’il n’en est plus le maître, et foule la terre sous tes pieds comme quelqu’un qui danse!³⁴⁹

Il primo di questi due versetti ricalca i versi oraziani «nunc est bibendum, nunc pede libero / pulsanda tellus [...]»³⁵⁰, tratti dall’Ode XXXVII del Libro Primo delle Odi; all’estasi del poeta, il quale «frappe du pied la terre»³⁵¹, si aggiunge poco dopo un nuovo elemento, ossia il riso, che nella tradizione solitamente segnala il demonio e la tentazione:

Ris, donc, je le veux, de te voir,
Ris, immortel! de te voir parmi ces choses périssable!
Et raille, et regarde ce que tu prenais au sérieux! car elles font semblant d’être là et elles passent.
Et elles font semblant de passer, et elles ne cessent pas d’être là!
Et toi, tu es avec Dieu pour toujours!³⁵²

È possibile constatare sia la natura effimera dell’uomo e di tutto ciò che lo circonda, destinati ineluttabilmente a perire, sia la condizione predisposta da una Volontà superiore, che permette alle cose di non cessare mai di essere presenti e «d’être là»³⁵³. La *Strophe II* e l’*Antistrophe II* costituiscono un legame logico in cui il tema centrale dell’attaccamento del poeta alla realtà si riflette in un’opposizione tra dovere e libertà, e tra attività creatrice e contemplazione. Il poeta prosegue il discorso nella *Strophe II*, stigmatizzando la musa tentatrice che lo vuole condurre verso una libertà che non gli è permesso raggiungere:

Pourquoi me tenter? pourquoi me traîner là où je ne puis pas voler? pourquoi
Montrer ce que je ne puis pas voir?
Et parler de la liberté à ce fils de la terre!³⁵⁴

Egli presenta alla musa la prima tesi, ovvero il dovere che lo impegna nei confronti di tutta la terra: la pura vita contemplativa della musa non si confà all’idea assunta dal poeta

³⁴⁹ *Ivi*, p. 81.

³⁵⁰ Orazio, *Opere*, T. Colamarino e D. Bo (a cura di), Torino, UTET, 2008.

³⁵¹ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 81.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

dell'universo come Creazione. Una lunga apostrofe accompagna l'esposizione del poeta, che richiama l'*incipit* del Salmo 12 «Fino a quando, Signore, / continuerai a dimenticarmi?»³⁵⁵:

Seigneur, combien de temps encore?
Combien de temps dans ces ténèbres? vous voyez que je suis presque englouti! Les ténèbres sont mon habitation.
Ténèbres de l'intelligence! ténèbres du son!
Ténèbres de la privation de Dieu! ténèbres actives qui sautent sur vous comme la panthère,
Et l'haleine d'Istar au fond de mes entrailles, et la main de la Mère-des-Morts sur ma chair!
Ténèbres de mon cœur mauvais!
Mais mon devoir n'est pas de m'en aller, ni d'être ailleurs, ni de lâcher aucune chose que je tiens,
Ni de vaincre, mais de résister,
Et ni de vaincre, mais de résister, et de tenir à la place que j'occupe!
Et ni de vaincre, mais de n'être pas vaincu.³⁵⁶

La privazione di Dio riporta gli idoli a perseguitare il poeta: troviamo Ištar, la dea dell'amore nella mitologia babilonese, e Nut, la «Mère-des-Morts»³⁵⁷, appartenente alla religione dell'antico Egitto. Come desiderio e morte esse rappresentano le due forze antagoniste che tormentano la vita degli uomini. Il poeta si trova dunque in un bivio: da una parte l'esistenza consacrata interamente all'*esprit*, offerta dalla musa, trascurando però la necessità di una Volontà divina, e dall'altra una vita condotta fra le tante esistenze destinate inevitabilmente a perire. Dal nulla il poeta è «presque englouti»³⁵⁸, poiché sarebbe del tutto ardimentoso dover scegliere tra gli estremi del cielo e della terra. L'unica soluzione sarebbe la resistenza, ovvero l'adempimento ai doveri della Volontà divina. In seguito si aggiunge la seconda apostrofe indirizzata a Dio:

O Seigneur, combien de temps encore? cette veille solitaire et l'endurance de ces ténèbres que vous n'avez pas faites?
Vous ne m'avez point commandé de vaincre mais de n'être pas vaincu. Vous n'avez pas mis une épée entre mes mains.
Vous n'avez pas mis un éclatant cri dans ma bouche, comme Achille quand il parut tout nu sur le revers du fossé,
Non point le coup de gueule du lion mangeur de vaches, mais le cri humain!³⁵⁹

³⁵⁵ Sal 12 (13).

³⁵⁶ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., pp. 82-83.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 82.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ivi*, p. 83.

Il poeta non si trova dunque nella medesima condizione di Achille, il cui grido furioso mette gli avversari in fuga, come narrato nell'*Iliade* nel Libro XVIII (vv. 215-233). Non si tratta nemmeno del grido animalesco di un leone: il poeta possiede un grido assolutamente umano, dettato dalla resistenza, non dalla virtù eroica. Una resistenza ai suoi simili (egli infatti è «*placé dans la terre*»³⁶⁰), con i quali è costretto a confrontarsi continuamente, sopportando le fatiche e i dolori di tutte le «*pierres qui sont appuyées*»³⁶¹ sopra di lui, come se egli stesso rappresentasse le fondamenta sulle quali è necessario costruire.

Ne me permettez point
De me soustraire à votre volonté, à la terre qui est votre volonté!
La pierre sous l'autre pierre, et mon œuvre dans votre œuvre, et mon cœur dans votre cœur,
et la passion de ce cœur plein de cités!³⁶²

La terza apostrofe si rivolge, come nei primi versetti, alla musa – le altre due invocazioni erano infatti rivolte solo al Signore –, rigettando nuovamente l'immagine che essa rappresenta; il poeta cerca di proteggersi da ogni forma di tentazione, giacché egli non conosce totalmente le proprie debolezze:

Mais si la pauvre bête même répond au nom par quoi on l'appelle,
Combien plus contagieux à mon esprit
Ne cueillera point le langage enfin réel et le soupir féminin et le baiser intelligible
Et le sens pur ineffablement contemplé
Dont mon art est de faire une ombre misérable avec des lettres et des mots?³⁶³

Affinché si giunga al cosiddetto «*langage réel*» risulta necessaria l'«*ivresse libératrice*» della musa, tralasciando l'«*art studieux*» della *Strophe I*, di cui si era appropriato il poeta, «*une ombre misérable avec des lettres et des mots*»³⁶⁴. La musa non si lascia scoraggiare dal lamento del poeta, lacerato interiormente; essa, fomentata dalle sue parole, prosegue nell'*Antistrophe II* con tono sarcastico:

– O lourd compère! non! je ne te lâcherai point et ne te donnerai point de repos.
Et si tu ne veux apprendre de moi la joie, tu apprendras de moi la douleur.³⁶⁵

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ivi*, p. 84.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 84.

³⁶⁵ *Ibid.*

Il dolore si riferisce metaforicamente alla pietra, la cui gravezza rammenta al poeta il dovere incombente. Alla pietra la musa contrappone «la flamme dansante et boiteuse, la flamme biquante et claquante de sa double langue inégale!»³⁶⁶; finché il poeta non decide di approcciarsi alla sua invitante «ivresse libératrice», essa continuerà perennemente a perseguitarlo con l'«hoquet de l'agonie»³⁶⁷. Né nella gioia, né nel dolore il poeta troverà riposo: la musa esige che egli apprenda la «mesure»³⁶⁸, rimandando al ritmo ditirambico e, di conseguenza, alla gioia dell'ispirazione bacchica. Il dialogo tra la musa e il poeta procede con un *climax* che nella *Strophe III* sfocia nella supplica del poeta, perdendo il tono vigoroso tenuto sino a questo momento:

– O part! ô réservée! ô inspiratrice! ô partie réservée de moi-même! ô partie antérieure de moi-même!
 O idée de moi-même qui étais avant moi!
 O partie de moi-même qui es étrangère à tout lieu et ma ressemblance éternelle qui
 Touches à certaines nuits
 Mon cœur (comme l'ami qui est une main dans ma main).³⁶⁹

Il poeta non respinge più la musa, ma l'invoca, poiché egli comprende che in essa si cela la dimensione di *lui-même* che gli si presenta dinanzi. Non si tratta di un concetto improvviso all'interno delle *Cinq Grandes Odes*: già ne *L'Esprit et l'Eau* e nella stessa *Quatrième Ode* si potevano leggere dei versetti («vous voyez cet homme que je fais et cet être que je prends en vous»³⁷⁰ e «ah, je suis las de ce personnage que je fais entre les hommes»³⁷¹) riconducibili al divario che sconvolge intimamente il poeta. Egli si concede interamente alla musa: poiché essa gli domanda «le monde tout entier»³⁷², il poeta offre non solo la sua anima, ma anche il mondo circostante. Per adempiere al suo dovere poetico egli deve compiere prima un sacrificio, di cui il mondo è la vittima:

Et moi c'est le monde tout entier qu'il me faut conduire à sa fin avec une hécatombe de paroles!
 Je ne trouve ma nécessité qu'en toi que je ne vois point et toutes choses me sont nécessaires en toi que je ne vois point,

³⁶⁶ *Ivi*, p. 85.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 84.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ivi*, p. 85.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 40.

³⁷¹ *Ivi*, p. 74.

³⁷² *Ivi*, p. 86.

Elles ne sont pas faites pour moi, leur ordre n'est pas avec moi, mais avec la parole qui les a créées.³⁷³

D'altronde è lo stesso concetto che il poeta aveva avanzato nell'*Argument*, in cui al posto della sua anima egli aveva offerto l'universo intero «qu'il va recréer par l'intelligence et la parole»³⁷⁴; tuttavia la questione rimane per certi aspetti insondabile, come la sua difficoltà a comprendere quello che esige la musa che gli mormora all'orecchio³⁷⁵:

Qui peut savoir ce que tu me demandes? plus que jamais une femme.³⁷⁶

Nell'*Antistrophe III* sopravviene la risposta della musa, da cui si dipana il tema della Grazia, che prende il sopravvento sulla contemplazione del mondo e sulla libertà delle strofe precedenti:

– Tu m'appelles la Muse et mon autre nom est la grâce, la grâce qui est apportée au condamné et par qui sont foulées aux pieds la loi et la justice.³⁷⁷

Il rapporto del poeta con la Grazia si esplicita in due passaggi: nell'amore, che ne costituisce il principio, e nella libertà, che ne rappresenta l'effetto. L'azione liberatrice della Grazia si riscontra proprio in questo primo versetto: rinviando alla metafora della sfera giuridica, si osserva come il condannato sia l'immagine riflessa del poeta imbrigliato dalle catene della morte e del peccato, da cui cerca di liberarsi. La libertà del poeta è il riflesso della libertà di Dio³⁷⁸ e l'amore di Dio permette di stabilire un rapporto assolutamente gratuito³⁷⁹. Nella *Strophe II* il poeta aveva offerto il mondo in sacrificio: ora la musa gli risponde che è *lui-même* che essa desidera e che vuole riconciliare nell'unità:

O libérateur des hommes! ô réunisseur d'images et de cités!
Libère-toi toi-même! Réunisseur de tous les hommes, réunis-toi toi-même!
Sois un seul esprit! sois une seule intention!³⁸⁰

³⁷³ *Ivi*, p. 87.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 73.

³⁷⁵ «Tu murmures à mon oreille» *Ivi*, p. 86.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ivi*, p. 88.

³⁷⁸ «Ta liberté est l'image de la sienne» *Ibid.*

³⁷⁹ «Ne cherche point à me donner le monde à ta place» *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

Nell'unità si coglie l'idea trascendente in cui si manifesta l'azione della Grazia sulla molteplicità del mondo: una moltitudine di desideri, stati d'animo e intenzioni riuniti in un «seul esprit», in cui si congiungono anche le cose esteriori e visibili:

Comme le soleil appelle à la naissance toutes les choses visibles,
Ainsi le soleil de l'esprit, ainsi l'esprit pareil à un foudre crucifié
Appelle toutes choses à la connaissance et voici qu'elles lui sont présentes à la fois.³⁸¹

La finalità ultima del poeta si risolve nella Grazia³⁸². A questo punto l'*esprit* e il mondo possono riunirsi nell'unità divina, attraverso due modalità differenti: l'*esprit* si dissolve nell'immensità della Sorgente eterna («le soleil de l'esprit est comme une cigale dans le soleil de Dieu»³⁸³); il mondo, invece, si annienta in un «seul nid dans la flamme»³⁸⁴, che rimanda, oltre che alla Bibbia, anche all'immagine apocalittica finale del fuoco che consuma il mondo contenuta nel *Götterdämmerung* di Wagner. Nell'*Épode* il poeta decide infine di rivolgersi alla terra («je me retourne désespérément vers la terre»³⁸⁵), rigettando la musa («va t'en!»³⁸⁶).

Qui a mordu à la terre, il en conserve le goût entre les dents.
Qui a goûté le sang, il ne se nourrira plus d'eau brillante et de miel ardent!
Qui a aimé l'âme humaine, qui une fois a été compact avec l'autre âme vivante, il y reste pris pour toujours.
Quelque chose de lui-même désormais hors de lui vit au pain d'un autre corps.³⁸⁷

Questi versetti sembrano riecheggiare i Proverbi biblici, la cui sapienza assume un significato religioso e morale, snodandosi attraverso brevi massime tese a istruire e a edificare. È la «suprême évocation de l'amour charnel et humain»³⁸⁸ che avvicina il poeta alla terra, ricordando in particolare «l'épouse nocturne qui revient une autre fois vers moi sans mot dire»³⁸⁹, suggerendo immagini angoscianti («son cœur comme un pain de douleur et comme un vase plein de larmes»³⁹⁰): come per la musa, anche in questo caso

³⁸¹ *Ivi*, p. 89.

³⁸² «C'est ainsi que tu es né afin que tu puisses mourir en moi» *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 89.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ *Ivi*, p. 90.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 73.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 90.

³⁹⁰ *Ibid.*

l'unione con la terra richiede un violento sacrificio, affinché sia possibile raggiungere la soglia della gioia spirituale.

Sin dai versetti iniziali della *Cinquième Ode*, intitolata *La Maison fermée*, si coglie nuovamente la forma del dialogo: dapprima tra il poeta e una voce collettiva – probabilmente gli uomini in generale o i suoi lettori in particolare –, poi tra il poeta e la «gardienne du poète»³⁹¹ – ovvero la sua «femme»³⁹², come si evince dall'*Argument*. Il poeta svolge la funzione di mediatore tra gli uomini e Dio (un po' come era per Victor Hugo); senza il suo impegno, infatti, essi non potrebbero afferrare la natura recondita delle cose, il cui svelamento sarebbe possibile solo attraverso il lavoro poetico dell'*esprit*:

Poëte, tu nous trahis! Porte-parole, où portes-tu cette parole que nous t'avons confiée?
Voici que tu passes à l'ennemi! Voici que tu es devenu comme la nature et ton langage
autour de nous aussi privé d'attention pour nous que les collines.
Nous demandions que tu achèves avec ton esprit ces choses ici qui ne sont pas complètes.³⁹³

Ripercorriamo ancora una volta un motivo affrontato nella *Première Ode*, in cui il poeta si era scagliato con audacia contro l'arte narrativa, prendendo in esame l'*Odissea*, l'*Eneide* e la *Commedia*: nella *Cinquième Ode*, invece del «déchaînement de la parfaite comédie»³⁹⁴, gli uomini richiedono di applicarsi alle cosiddette rune³⁹⁵, proprie di un linguaggio poetico ardito, ben lontane dal fornirgli qualsivoglia esplicito chiarimento. Il poeta, «gros et marié»³⁹⁶, è accusato dagli uomini di tradimento: egli, infatti, conducendo la propria vita senza alcuna preoccupazione, dimora «tout seul comme un baron»³⁹⁷ nella sua «grande maison carrée aux murs épais»³⁹⁸. Cantando la Creazione, ispirato dalle mani invisibili delle muse, egli è aspramente rimbrottato di voler accogliere la «parole pure née de l'esprit qu'aucune bouche humaine n'a proférée»³⁹⁹:

Est-ce langage d'un homme ou de quelque bête?
Car nous ne reconnaissons plus avec toi, ces choses que nous t'avons apportées.

³⁹¹ *Ivi*, p. 93.

³⁹² *Ivi*, p. 91.

³⁹³ *Ivi*, pp. 91-92.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 92.

³⁹⁵ «Afin que tu accroisses de tes runes la quantité de ces choses que nous ne comprenons pas?» *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

Mais tu retournes et brouilles tout dans le ressac de tes vers entremêlés, tu reprends et retournes et emportes tout avec toi en triomphe, joie et douleur confondues, dans la retraite et la rentrée et la rude ascension de ton rire!⁴⁰⁰

Nella seconda strofa prende la parola la «gardienne»⁴⁰¹, la quale difende e chiarifica la reclusione del poeta, manifestazione dell'approfondimento e della ricerca spirituali traducesi in una doppia «clôture»⁴⁰². *In primis*, il matrimonio, l'equivalente della «clôture pour un moine»⁴⁰³, il sacramento che fa «une seule chair de nous deux»⁴⁰⁴, a cui si aggiunge una terza persona, «le battement de notre triple cœur»⁴⁰⁵. Col matrimonio il poeta si allontana dalla libertà in vista della necessità reciproca della coppia, in cui «celle-là seule est nécessaire à qui tu es nécessaire»⁴⁰⁶. Alcuni versetti lasciano trasparire un certo malessere del poeta, che si riscontra in particolare nella sobria descrizione della vita coniugale dei novelli sposi – «la poutre de notre maison n'est pas de cèdre, les boiseries de notre chambre ne sont pas de cyprès»⁴⁰⁷–, assolutamente agli antipodi con la rappresentazione entusiastica raccontata nel Cantico dei Cantici, dove invece «le travi della nostra casa sono i cedri, / nostro soffitto sono i cipressi»⁴⁰⁸. La seconda «clôture», invece, riguarda lo sviluppo della vita interiore del poeta, in contrasto con il suo passato, incentrato sulla ricerca esteriore dei propri doveri (rinviando alla *Troisième Ode* per quanto riguarda il ritratto del poeta raffigurato negli anni della sua gioventù):

Et que tu n'as plus à chercher ton devoir au dehors, mais que tu portes avec toi ta nécessité,
Non plus de tes bras seulement, ni de ton esprit seulement, mais à mon âme la nécessité de ton âme.⁴⁰⁹

Il poeta si ritrova non più a dire, ma a domandare⁴¹⁰, interrogandosi perennemente sul dovere poetico a cui si è ingaggiato. Il senso del suo lavoro si legge nella risposta indirizzata agli accusatori:

⁴⁰⁰ *Ivi*, pp. 92-93.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 93.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 94.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 93.

⁴⁰⁸ Ct 1, 16.

⁴⁰⁹ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 93.

⁴¹⁰ «Et qu'aurait-il à donner qui a à demander encore?» *Ivi*, p. 94.

De connaître Dieu dans sa fixité et d'acquérir la vérité par l'attention et chaque chose qui est toutes les autres en la recréant avec son nom intelligible dans ma pensée.⁴¹¹

Nel versetto «je sais que je suis ici avec Dieu»⁴¹² si riprende un concetto già presente ne *L'Esprit et l'Eau*, ovvero la desiderata compagnia di Dio, la quale consente al poeta di liberarsi dal giogo altrui e dalle vane preoccupazioni del pianto e del riso, insensibile ad ogni biasimo o lode⁴¹³. La quarta strofa annuncia la gioia infinita scaturente dall'impegno spirituale e poetico della conoscenza del cosmo, l'«énergie divine de l'esprit qui ouvre les yeux»⁴¹⁴; un immenso giubilo che surclassa ogni forma di gioia temporale, dalla «joie de l'enfant qui se réveille au premier jour de ses vacances»⁴¹⁵, al «gémissement de l'amant qui obtient le corps bestial entre ses bras de la bien-aimée après le long combat»⁴¹⁶, fino alla «gloire humaine»⁴¹⁷ e al «juste laurier dont vous ceignez les temps des conquérants et des Césars»⁴¹⁸. L'esaltazione dirompente permette al poeta di pronunciare una lunga preghiera a Dio, che si dirama dalla quinta alla settima strofa:

O mon Dieu, qui avez fait toutes choses donnables, donnez-moi un désir à la mesure de votre miséricorde!

Afin qu'à mon tour à ceux-là qui peuvent le recevoir je donne en moi cela qui à moi-même est donné.⁴¹⁹

Ricordiamo che il poeta aveva espresso il proprio desiderio di conoscere Dio attraverso le sue opere; lo stesso desiderio si ripete nella quinta strofa, dove si paragona a san Pietro, a cui l'angelo mostrò «dans un linge tous les fruits et les animaux de la création, afin qu'il en fit librement usage»⁴²⁰. Il poeta può esercitare la sua conoscenza su due livelli: un livello orizzontale, con un movimento che si dirige sullo stesso piano da una creatura all'altra, dove tutte le «figures de la nature» sono necessarie per comprendere «toutes les autres»⁴²¹; ed un livello verticale, in quanto, rapportandosi e derivando da Dio, ogni creatura è immagine della Sua perfezione. Intessuto di rapporti geometrici, l'universo,

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ «Et je n'ai aucun souci de vous faire rire ou pleurer, ni que vous aimiez ou non ma parole, mais aucune louange ou blâme de vous n'en altère la pudicité» *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 95.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ivi*, p. 96.

⁴²¹ *Ibid.*

colto in tutta la sua immensità, non procura al poeta la benché minima preoccupazione, dal momento che si tratta pur sempre di un Claudel intriso di tomismo:

Est-ce qu'aucune de vos créatures peut vous échapper? mais vous les tenez captives par des règles aussi sévères que celle d'un cœur pénitent et avec une loi ascétique.

Et vous qui connaissez le nombre de nos cheveux, est-ce que vous ignorez celui de vos étoiles?

Tout l'espace est rempli des bases de votre géométrie, il est occupé avec un calcul éclatant pareil aux computations de l'Apocalypse.

Vous avez posé chaque astre milliaire en son point, pareil aux lampes d'or qui gardent votre sépulture à Jérusalem.⁴²²

Claudiel constata nell'opera *Art Poétique* come la forza «géométrisante»⁴²³ sia onnipresente, dentro di lui e fuori di lui, in quanto è parte di un insieme omogeneo, dove la realtà, designata *in primis* da un punto, implica la possibilità di concepirne «une seconde identique, et cela indéfiniment»⁴²⁴:

Ce pouvoir *continu*, actualisé ou non, est désigné par la *ligne*. Le point unique nous fournit l'idée d'initiation et de départ. Un second point nous fournit l'idée de direction. Une série de points interdépendants et s'engendrant l'un de l'autre de telle sorte qu'on ne puisse arriver au dernier sans passer par tous les autres, nous fournit l'idée de la droite, de la parallèle et de la perpendiculaire. Une série de points, tous séparés par un nombre égal d'unités d'un point de départ unique, nous fournit l'idée du cercle et de la courbe. Un nombre d'unités en croissance proportionnelle nous fournit l'idée de l'angle. L'expérience ne fait que nous fournir, pour ainsi dire, le papier et l'encre, le moyen de représenter ces idées, le champ sur qui projeter l'ombre de notre unité.⁴²⁵

Pertanto il mondo, costituito dai rapporti invisibili dell'aritmetica e della geometria, è l'espressione della Volontà divina e creatrice di cui il poeta tesse l'elogio; «mieux que le vieux Lucrèce»⁴²⁶ egli può finalmente dire:

Vous n'êtes plus, ô terreurs de la nuit!⁴²⁷

Nella strofa seguente il poeta si mette in rapporto ai suoi «frères qui sont tous les hommes, pareils à ma femme et à mon enfant»⁴²⁸, sotto il segno della misericordia,

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., p. 71.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 70.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 97.

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ *Ibid.*

definita «une passion comme la science»⁴²⁹, o meglio «la science de votre visage au fond de ce cœur que vous avez fait»⁴³⁰. Nella teologia cristiana la misericordia, che si manifesta tra gli uomini sotto forma di compassione – un sentimento esclusivamente interiore –, è un attributo di Dio. Alcuni esempi si riscontrano nei Vangeli: «il Signore aveva esaltato in lei (Elisabetta) la sua misericordia»⁴³¹; «beati i misericordiosi, perché troveranno misericordia»⁴³²; Bartimeo, il cieco di Gerico, grida «Figlio di Davide, Gesù, abbi pietà di me!»⁴³³. La misericordia è molto presente nella riflessione poetica di Claudel; in particolare, nel dramma *L'Annonce faite à Marie* (1912), un testo in cui si affronta il tema del miracolo, inteso come rivelazione della grazia divina. Il personaggio di Violaine è intriso profondamente di misericordia, come denota l'introduzione al testo in traduzione italiana di Luigi Giussani:

La stessa amorosità, con cui costruisce l'ordine assegnatole tutti i giorni, la trasporta, la spinge a condividere quella presenza affascinante e dolorosa. Ma quella presenza porta un male terribile, la lebbra, così che nel gesto di carità con cui Violaine bacia Pietro di Craon sulla bocca, per pietà, per compassione e condivisione del dolore, la lebbra passa a lei.⁴³⁴

Attraverso la misericordia si è più inclini ad avvicinarsi al prossimo: il poeta non desidera perdere la memoria dei suoi fratelli⁴³⁵ ma, assimilando il concetto di misericordia nella sua attività poetica, prega Dio affinché egli possa produrla «de la meilleure substance de mon cœur comme une moisson qui va poussant de toutes parts où il y a de la terre»⁴³⁶, ove ciascuno dona quello che può, «l'un le pain, et l'autre la semence du pain»⁴³⁷. Tuttavia al poeta è stato fatto il dono della parola, ovvero la realtà spirituale assimilabile direttamente dall'*esprit*: al di sopra di ogni necessità materiale, come il pane e l'acqua, la parola è «reçue plus complètement que le pain et l'eau, et l'âme soluble dans l'âme»⁴³⁸. Il discorso poetico procede sullo stesso tono anche nella strofa successiva, dove il poeta si considera alla stregua di un «semeur»⁴³⁹:

⁴²⁹ *Ivi*, p. 98.

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ Lc 1, 58.

⁴³² Mt 5, 7.

⁴³³ Mc 10, 47.

⁴³⁴ P. Claudel, *L'Annuncio a Maria*, L. Giussani (a cura di), Milano, Bur, 2014 (1912), p. 8.

⁴³⁵ «Ne permettez point que parmi ce peuple barbare dont je n'entends point la langue, / Je perde mémoire de mes frères» P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 97.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 98.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ *Ibid.*

Faites que je sois entre les hommes comme une personne sans visage et ma
 Parole sur eux sans aucun son comme un semeur de silence, comme un semeur de ténèbres,
 comme un semeur d'églises,
 Comme un semeur de la mesure de Dieu.
 Comme une petite graine dont on ne sait ce que c'est
 Et qui jetée dans une bonne terre en recueille toutes les énergies et produit une plante
 spécifiée,
 Complète avec ses racines et tout,
 Ainsi le mot dans l'esprit.⁴⁴⁰

La parola, una volta pervenuta nell'*esprit*, rassomiglia alla semenza lanciata sul terreno fruttuoso e propizio; la pianta generatasi dalla terra costituirà per gli uomini l'apertura alla realtà divina. D'altro canto il dovere del poeta, come esplicitato nell'*Argument*, è quello di riunire ogni cosa in Dio e di contemplare la «Maison fermée où tout est tourné vers l'intérieur et chaque chose vers les autres suivant l'ordre de Dieu»⁴⁴¹. Bisogna creare pertanto uno spazio interiore, un'abitazione, per far sì che Dio possa penetrare profondamente nel cuore del poeta; rammentando quel giorno d'inverno nella cattedrale di Notre-Dame di Parigi, il poeta ricorda il proprio incontro con Dio, illuminato dalla sola fede, «tout seul, tout en bas, éclairant la face du grand Christ de bronze avec un cierge de 25 centimes»⁴⁴². In silenzio il poeta contempla Dio, «comme un homme qui préfère son ami»⁴⁴³, respingendo tutte le maree della scienza e della ragione. Lo spazio a cui il poeta giunge rientra sempre all'interno dell'ordine geometrico del cosmo, poiché egli stesso è «fermé»⁴⁴⁴, finito, «à l'imitation de l'Univers que Dieu a créé inépuisable et fini»⁴⁴⁵. Nel poeta coesistono il rapporto e la proporzione e, malgrado una cifra o un numero possa essere cambiato, non è possibile cambiare «le rapport de deux chiffres»⁴⁴⁶, l'unica certezza. Arricchitosi delle armonie geometriche e perennemente alimentato da esse, l'*esprit* del poeta si presenta come l'inesauribile vaso della vedova di Sarepta, presente nell'episodio narrato nel primo Libro dei Re; a poco a poco ogni cosa apre a nuovi significati, o forse, semplicemente alzando il velo, si scopre la verità. L'io lirico immagina tutto ciò poeticamente:

⁴⁴⁰ *Ivi*, pp. 98-99.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 91.

⁴⁴² *Ivi*, p. 99.

⁴⁴³ *Ibid.*

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 91.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ivi*, p. 100.

Comme le Japonais qui à mesure qu'il boit voit se découvrir peu à peu le grand paysage
natal peint sur la concavité du bol,
Et le Fuji neigeux sur le bord qui s'élève à mesure que la liqueur s'abaisse,
Et l'horizon complet avec le breuvage épuisé.
Poète, j'ai trouvé le mètre. Je mesure l'univers avec son image que je constitue.⁴⁴⁷

Riassumendo, fino a questo punto sono stati analizzati: la costituzione ontologica finita del poeta e della sua poetica; la gioia spirituale o l'esultanza per l'impegno e la responsabilità poetici; la misericordia, ossia la motivazione che spinge il poeta ad intraprendere il suo dovere; la parola attraverso la quale si compie la creazione poetica; la direzione (verticale e orizzontale) e la struttura geometrica dell'atto di Creazione; ed infine, la grande riconoscenza nei confronti di Dio. Mentre nella *Troisième Ode* era predominante il concetto dell'*espérance* (citata una volta sola nell'ode), una delle tre virtù teologali, in quest'ode si celebrano le quattro virtù cardinali, le quali concernono in particolare l'anima in rapporto a sé e agli altri: la *Prudentia*, che dirige le altre virtù con regola e misura (per questo, essa è anche detta *auriga virtutum*); la *Iustitia*, la rettitudine etico-religiosa dell'uomo, l'atto e il dono di Dio, come si legge nel Vangelo di Matteo⁴⁴⁸; la *Fortitudo*, che permette di perseverare con fermezza nel cammino di perfezione; e la *Temperantia*, ossia la moderazione, la padronanza dei desideri per mezzo della volontà. La nona strofa si apre con un'apostrofe ai cieli («O cieux»⁴⁴⁹) affinché essi gli permettano di riconoscere i quattro punti cardinali, «le Nord et le Couchant, le Midi et l'Est»⁴⁵⁰, allegorie delle quattro virtù cardinali. Le virtù cardinali, definite le «Quatre Assises, les Quatre grandes Extérieures»⁴⁵¹, sono rappresentate nella loro immobilità, al contrario delle muse, perennemente in movimento. D'altro canto è proprio con l'avanzare dell'età che il poeta comincia a comprendere e a riconoscere l'importanza intrinseca delle virtù, le «Quatre Vertus cardinales orientées avec une céleste rectitude»⁴⁵²:

[...] la Prudence,
La Force, la Tempérance, qui est celle-là entre les trois autres,
La Justice.
Elles sont pareilles à la statue de Rome ou de la mère Cybèle, à travers le soleil ou le brouillard je vois éternellement à leur place ces quatre faces formidables.⁴⁵³

⁴⁴⁷ *Ivi*, pp. 100-101.

⁴⁴⁸ Mt 6, 33.

⁴⁴⁹ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 101.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

Il poeta canta le virtù, dedicando a ciascuna di esse una strofa (a parte la Fortezza e la Temperanza che saranno raggruppate insieme). La prima è la Prudenza, l'*auriga virtutum* posizionata a nord dell'anima del poeta, «comme la proue intelligente qui conduit tout le bateau»⁴⁵⁴: il cammino a cui essa si rivolge è sempre dritto in avanti, lo sguardo mai rivolto di lato o all'indietro, «car c'est en avant que nous allions, et les choses qui sont de côté, et en arrière elles sont en arrière»⁴⁵⁵. Come guidando a tutta velocità nella notte, lo sguardo è concentrato interamente sulla «petite lampe blanche au fond de la vallée»⁴⁵⁶, la direzione ed il polo a cui né le nuvole né la neve né il gelo possono costituire alcuna forma di ostacolo. La fortezza si posiziona a sud, «où il n'y a plus de murailles»⁴⁵⁷, raffigurata seduta «sur le roc inébranlable»⁴⁵⁸, nell'atto di schiacciare ai suoi piedi il calamaro e il coccodrillo, il viso oscurato dal fumo della guerra e gli occhi simili a quelli di un lebbroso, ma con la mano destra che regge un fulmine, mentre l'altra strangola un serpente: essa, simile a una pietra inespugnabile, oppone resistenza alle forze ostili che le soffiano contro, come i «vents mauvais»⁴⁵⁹, il monzone estivo, o il «vent mouillé du Sud-Ouest qui souffle sur Paris à l'époque du carnaval»⁴⁶⁰. La Temperanza guarda invece all'Oriente, aprendo le porte del sole: essa ha la funzione di mediatrice, ponendosi come barriera tra l'uomo e la città, tra l'uomo e la terra e tra il desiderio e il bene. È la misura creatrice, colei che costituisce la regola della vita, «la pince aux sources de la vie qui maintient l'exacte tension»⁴⁶¹. Infine la Giustizia, ad Occidente, che considera la «terminaison de toutes choses et le jour quand il se consomme dans la couleur de la flamme et du sang»⁴⁶², assolvendo e regolando i conti, come presiedendo a dei «mystérieux commerces»⁴⁶³. La natura è vana senza il poeta, dal momento che essa acquisisce senso e valore solo attraverso l'*esprit* che la consacra e che la sacrifica. Sembra una contraddizione: la natura di per sé sacra necessita dell'atto sacralizzante del poeta. Tuttavia il poeta riconosce che la sua funzione sarà solo quella di nutrire le anime del purgatorio:

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 102.

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

⁴⁶⁰ *Ivi*, p. 103.

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² *Ivi*, p. 104.

⁴⁶³ *Ibid.*

– D'autre part je sais que toute chose est bénie en elle-même et que je suis béni en elle.⁴⁶⁴

L'ultima strofa s'incentra sull'azione unificatrice della chiesa, una visione che comincia dall'aurora del nuovo secolo, un canto simile a quello che Orazio rivolse «à des chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles quand Auguste fonda Rome pour la seconde fois»⁴⁶⁵. Nell'*Art Poétique* l'ultimo trattato riguarda lo sviluppo della chiesa (s'intitola infatti: *Développement de l'Église*): uno scorcio interessante che dal tempio classico immerso nel «profond bois sacré»⁴⁶⁶ e protetto dall'albero che è l'«expression de l'Attente dans le témoignage»⁴⁶⁷, a poco a poco penetra nelle diverse sfaccettature della chiesa cristiana che ha assimilato e assorbito il bosco mistico, «adaptant intérieurement à la congrégation humaine ses avenues et son coeur»⁴⁶⁸. Si nota lo sviluppo nel corso del tempo delle costruzioni architettoniche religiose e dei loro significati simbolici, come negli esempi offerti dalla chiesa di Notre-Dame-la-Grande a Poitiers, di Saint-Ouen e di Saint-Maclou a Rouen; in questo processo si è giunti fino al tempo in cui si considera la chiesa non più che un «oratoire anonyme, une partie banale, mobilière, comme un confessionnal ou un prie-dieu du matériel de la dévotion»⁴⁶⁹, passando a una dimensione prettamente esteriore, come dimostra in particolare la basilica del Sacré-Cœur a Parigi, risultato dell'idea odierna della chiesa, in cui è possibile osservare «un Dieu toujours visible, un peuple toujours présent; l'exaltation du pain, l'ostension du coeur secret»⁴⁷⁰. Secondo la concezione del poeta, la rinnovata autorità della chiesa cattolica attraversa spiritualmente tutto l'universo («Je vois devant moi l'Église catholique qui est de tout l'univers!»⁴⁷¹). In questo modo l'uomo può sperimentare e padroneggiare il cosmo:

O capture! ô pêche miraculeuse! ô million d'étoiles prises aux mailles de notre filet,
[...]
Et nous considérons Vos étoiles au ciel
Paisiblement comme des brebis pleines et comme des ouailles paissantes,
Aussi nombreuses que la postérité d'Abraham.⁴⁷²

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 105

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., p. 197.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 198.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 215.

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 221.

⁴⁷¹ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 105.

⁴⁷² *Ivi*, p. 106.

L'avverbio «paisiblement» dimostra come il poeta non sia più spaventato dal «désert farouche et inconnu»⁴⁷³ dell'universo, definito così nell'*Argument*; ora lo pervade un sentimento di serenità, in cui «tout nous est fraternel»⁴⁷⁴. Tra i terrori ed i «monstres des vieilles cartes»⁴⁷⁵ che si dissipano vi è quello della morte:

Tout est à moi, catholique, et je ne suis privé d'aucun de vous. La mort au lieu de vous obscurcir
Vous dégage comme une planète qui commence son éternelle orbite,
Parcourant des aires égales en des temps égaux,
Selon l'ellipse dont le soleil que nous voyons reporte un seul des foyers.⁴⁷⁶

La morte, considerata come una liberazione, è la privazione totale a favore della sostanza spirituale dell'anima:

Heureuses âmes, nous ne voyons plus de vous que cette quantité
De la gloire de Dieu que vous reflétez, suspendues dans l'extase de la parfaite pauvreté,
comparable à la raréfaction de l'espace astronomique!⁴⁷⁷

Attraverso la morte il poeta intuisce la sua prossimità a Dio; in particolare, la parola gli permette di mettersi al servizio dei morti: ecco che nell'ultima scena si evoca la partecipazione dei defunti all'Eucaristia, nel momento in cui «les trompettes se taisent»⁴⁷⁸ ed il poeta compie il suo impegno spirituale, offrendo loro una «nourriture meilleure que des baguettes d'encens et du vin chaud et de la viande dans des bols pour ces bouches étroites»⁴⁷⁹. Per mezzo della preghiera e della parola poetica, quindi, si dissolve la barriera che separa i vivi dai morti, e l'annientamento fisico perde ogni carattere terrificante e misterioso; l'Eucaristia, a questo punto, permette ai morti di valicare il confine con la speranza della resurrezione:

Mais déjà l'Ange aux paupières baissés se dirige vers le peuple défunt avec le vase d'or
qu'il a pris sur l'autel,
Tout rempli des prémices de la moisson terrestre,
La custode seulement et non point la coupe, car nous ne goûterons point de ce fruit de la vigne avant que nous le buvions nouveau dans le Royaume de Dieu.⁴⁸⁰

⁴⁷³ *Ivi*, p. 91.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 106.

⁴⁷⁶ *Ivi*, pp. 105-106.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 107.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 108.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 110.

II. *La Cantate à trois voix*

La Cantate à trois voix è successiva alle *Cinq Grandes Odes*: essa nasce in Europa, tra il 1911 e il 1912, quando Claudel svolge l'incarico di console a Praga, Francoforte ed Amburgo. Il poema, ben diverso dalle *Cinq Grandes Odes* – in particolare per l'impiego della rima e di versi più regolari –, è un'opera fluttuante; si potrebbe definire col termine francese *flou*, in quanto nella sua «brume d'or»⁴⁸¹ non si percepisce nulla di solido e determinato, ma tutto è «flottant et vaporeux»⁴⁸². Le tre voci dialoganti – Laeta, Fausta e Beata – oscillano alternativamente nell'intreccio di un arabesco in cui vige «une sorte de liberté, presque de gratuité, presque d'hésitation et de flexibilité qui font penser au tremblement d'une herbe dans le vent»⁴⁸³. Storicamente, il termine “cantata” appare per la prima volta sul frontespizio di un florilegio di monodie profane, pubblicato a Venezia nel 1620: *Cantade et Arie a voce sola con basso continuo* di Alessandro Grandi, compositore di musiche sacre nominato nello stesso anno vice-maestro di cappella di Monteverdi nella Basilica di San Marco a Venezia. Inizialmente le prime cantate, a cui si applicava il principio della variazione strofica, non erano molto dissimili dalle arie; tuttavia, a poco a poco assunsero maggiore scorrevolezza e respiro, con la linea vocale sempre più varia e arricchita, fino a quando fu introdotta la separazione tra aria e recitativo – la prima un crogiolo d'effusioni espressive, il secondo un momento narrativo o esplicativo –, che divenne un elemento strutturale della cantata, e poi anche della musica operistica italiana, fino al XIX secolo⁴⁸⁴. Dramma, lirismo e musica hanno permesso che l'opera *La Cantate à trois voix* fosse messa in scena come *pièce* teatrale; solo le cantate successive di Claudel verranno musicate, come *Pan et Syrinx*, il *Cantique du Rhône*, la *Cantate de la paix* e la *Cantate de la guerre* di Darius Milhaud, e il *Cantique de l'espérance* di Paul Hindemith. Le voci dialoganti appartengono a tre donne, ciascuna delle quali porta in sé una separazione. In ordine di comparsa: Laeta, che celebra il promesso sposo, Fausta, l'esiliata, e infine Beata, vedova. Alle repliche brevi s'intersecano i cosiddetti *Cantiques*, caratterizzati dall'impiego di versetti più ampi, nei quali si canta il profumo, il suo simbolismo, e i sentimenti cangianti della gioia, della speranza e dell'amore. L'attesa divina è ancora il tema dominante: tutta l'opera può essere

⁴⁸¹ J. Tonquédec, *L'Œuvre de Paul Claudel*, op. cit., p. 106.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ Claudel-Rivière, *Correspondance*, op. cit., p. 253.

⁴⁸⁴ R. Allorto, *Nuova Storia della Musica*, Milano, Ricordi, 2005, pp. 162-163.

letta seguendo la trasfigurazione degli oggetti in chiave religiosa. Pertanto, come vedremo, la vigna, il grano, la rosa, assumeranno una precisa connotazione non solo sul piano poetico-sensoriale, ma anche sul piano teologico, accompagnando il lettore ad una comprensione totalizzante del significato del cosmo. *La Cantate à trois voix* si apre col sospiro di Laeta:

Cette heure qui est entre le printemps et l'été...⁴⁸⁵

L'«heure qui est entre» è l'ora che segna una rottura, una divisione, o semplicemente la conversione, durante la quale il tempo s'arresta per favorire il momento contemplativo: l'ora suona e il poeta si sveglia. Nell'*Art Poétique* è presente un saggio intitolato *De l'heure*, in cui l'ora costituisce la divisione della durata assoluta della vita, dalla nascita alla morte, portando in sé il principio dell'inizio e della fine. L'uomo può marcare solo la propria ora, percependo in se stesso il «mouvement même dont les horizons successifs qui s'élargissent autour de lui sont les reporters circonférents»⁴⁸⁶; così, il cielo e la terra, il sole e la luna, sono il risultato del battito del suo cuore, definito la «palpitation héréditaire déléguée à ce vase de la vie»⁴⁸⁷. L'ora marca definitivamente la posizione delle cose, nel giorno e nell'anno. Dopo aver indicato «Juin» e «Midi»⁴⁸⁸ (l'«heure qui est entre»), l'«aiguille recommence une course indifférente»⁴⁸⁹, annunciando «Minuit»⁴⁹⁰; tuttavia, pur conservando delle somiglianze, giugno e mezzanotte non sono mai lo stesso giugno o la stessa mezzanotte. Nel dramma *Partage de Midi*, scritto nel 1905 e modificato successivamente nel 1948 e nel 1949, Claudel concentra il primo atto nel momento dell'*heure de midi*, durante la quale quattro personaggi s'incontrano su un piroscafo in mare verso l'Estremo Oriente. Mesa, nel quale si riconosce l'autore, rompe l'incantesimo tra l'ora e il luogo (rappresentazioni dello spazio-tempo), finendo per attraversare *midi*. Claudel, in questo caso, preferisce impiegare l'*heure de midi*, in quanto rappresenta l'istante stesso del *partage*, ovvero la cosiddetta *heure frontière* tra lo spazio e il tempo, risolvendo l'azione scenica in una sospensione tra due mondi. Si rende necessario compiere una scelta: Mesa rivolge a Dio un *cantique* con il quale s'appresta a lasciare il mondo, compiendo, insieme a Ysé, il sacrificio che permette ai due amanti di realizzare

⁴⁸⁵ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 127.

⁴⁸⁶ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., p. 48.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 49.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 47.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*

compiutamente il loro amore in senso trasfigurato e sacramentale, all'ombra del *partage de minuit*⁴⁹¹. Dunque, l'«heure qui est entre» è *Midi* o *Minuit*, che non è «ni le jour, ni la nuit»⁴⁹²; a Læta si uniscono le compagne Fausta e Beata, lasciando sospeso il discorso sul tempo:

FAUSTA

Entre ce soir et demain l'heure seule qui est laissée...

BEATA

Sommeil sans aucun sommeil avant que ne renaisse le soleil...

LÆTA

Nuit sans aucune nuit...

FAUSTA

Pleine d'oiseaux mystérieux sans cesse et du chant qu'on entend quand il est fini...

LÆTA

... De feuilles et d'un faible cri, et de mots tout bas, et du bruit...

FAUSTA

De l'eau lointaine qui tombe et du vent qui fuit!⁴⁹³

Nelle ultime evocazioni si può leggere un richiamo a Rimbaud, in particolare alla quarta prosa di *Enfance* tratta dalle *Illuminations*, in cui si avverte un'atmosfera assolutamente onirica, dove «les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant»⁴⁹⁴. Riportando il discorso sul piano prettamente teologico, i versi potrebbero fare riferimento anche ad un'immagine della croce, la stessa che verrà in seguito descritta da Jammes nell'opera *Le crucifix du poète* (1935), in cui la croce, sebbene sia collocata in un'atmosfera di desolazione e di distruzione – le foglie, il canto

⁴⁹¹ P. Claudel, *Partage de midi*, Parigi, Mercure de France, 1948.

⁴⁹² P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, p. 135.

⁴⁹³ *Ivi*, pp. 127-128.

⁴⁹⁴ A. Rimbaud, *Tutte le poesie*, L. Mazza (a cura di), Roma, Newton, 1996, p. 278.

degli uccelli e il vento sono ormai perduti per sempre –, si erge in qualità di asse portante della Chiesa⁴⁹⁵. Come viene detto in *Connaissance de l'Est*, solo nell'immobilità e nel silenzio della natura, mentre «l'oiseau dort, l'arbre s'endort dans l'ombre qui l'atteint, le soleil au niveau du sol le couvre d'un rayon égal, le jour est fini, l'année est consommée»⁴⁹⁶, il poeta può operare l'*escalade*: è proprio nei paesaggi orientali – il suo primo viaggio in Estremo Oriente si colloca verso la fine del XIX secolo – che egli ritrova la propria coscienza e dimensione spirituale; immerso nel silenzio profondo della natura, giungendo sulla vetta della montagna, egli ascolta «le bruit volubile et perdu des eaux qui descendent vers la terre»⁴⁹⁷. La fascinazione per l'Oriente lo seduce a tal punto da considerare il paesaggio un invito alla *rêverie*; i giardini chiusi della Cina e del Giappone si prestano a questo incantamento, in cui l'impiego della pietra⁴⁹⁸, materiale inorganico, conduce al ritrovamento della natura essenziale degli elementi. Nell'armonia del paesaggio «le silence est profond comme dans un carrefour de forêt l'hiver»⁴⁹⁹, e la reclusione (come quella dei giardini chiusi) apre alla contemplazione, in cui il poeta unisce «dans la contemplation de son esprit une ligne et l'autre»⁵⁰⁰; in questo modo, l'immagine ambigua della *rêverie*, illusione e prestigio, lo accompagna alle soglie della Gerusalemme celeste:

La lumière du soleil est un agent de vie et de création, et notre vision participe à son énergie. Mais la splendeur de la lune est pareille à la considération de la pensée. Dépouillée de ton et de chaleur, c'est elle seule qui m'est proposée et la création tout entière se peint en noir dans son éclatante étendue.⁵⁰¹

Dal pensiero, dal sogno e dall'illusione, scaturiscono anche i versi di *La Cantate à trois voix*, in cui si osserva l'alternarsi di voci dal tono dolceamaro, dove la tenerezza di Læta fa da contraltare alla tristezza e alla malinconia delle sue compagne:

BEATA

Ciel tout pur sans nulle souillure, Azur que la large lune emplit!

⁴⁹⁵ F. Jammes, *Le crucifix du poète*, Parigi, Éditions Lethielleux, 1935.

⁴⁹⁶ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 67.

⁴⁹⁷ *Ivi*, p. 71.

⁴⁹⁸ «De même qu'un paysage n'est pas constitué par de l'herbe et par la couleur des feuillages, mais par l'accord de ses lignes et le mouvement de ses terrains, les Chinois *construisent* leurs jardins à la lettre, avec des pierres» *Ivi*, p. 41.

⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 42.

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 66.

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 83.

LÆTA

Heure sereine!

FAUSTA

Tristesse et peine...

LÆTA

Larmes vaines! tristesse et peine qui est vaine...

FAUSTA

Larmes en vain, peine vaine...⁵⁰²

Claudèl afferma, in *Connaissance de l'Est*, che dalla beatitudine e dall'amarezza – dalla cui unione nasce l'atto della creazione – deriva la «tristesse de l'eau»⁵⁰³: come dal cielo cade la pioggia, così dalle palpebre deborda una «larme identique»⁵⁰⁴. Le acque sono copiose, così come le lacrime; entrambe hanno un'origine perpetua – un «chœur liquide de voix abondantes ou grêles»⁵⁰⁵ – nella quale si possono cogliere le sfumature della sofferenza, offuscante l'immagine della luna⁵⁰⁶. Tuttavia l'acqua ha anche un potere rigeneratore; essa è la sorgente eterna da cui attingere, come scrive Jammes ne *Le crucifix du poète*. Nel dolore è presente anche le «grand Été qui commence»⁵⁰⁷, poiché «la douleur est l'été et dans la fleur de la vie l'épanouissement de la mort»⁵⁰⁸. Questo momento solenne e oscuro deve essere testimoniato, come avverte Læta, rimembrando il celebre episodio di Filomela e Procne raccontato nel libro VI dei *Metamorphoseon libri* di Ovidio:

Chante, raconte, appelle, oiseau, Philomèle!⁵⁰⁹

⁵⁰² P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 128.

⁵⁰³ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 96.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ «Et bien qu'à la mienne suffise l'éclat de cette goutte unique qui de très haut dans la vasque s'abat sur l'image de la lune, je n'aurai pas en vain pour maints après-midi appris à connaître ta retraite, val chagrin» *Ivi*, p. 97.

⁵⁰⁷ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 128.

⁵⁰⁸ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 96.

⁵⁰⁹ *Ivi*, p. 130.

La speranza è sigillata dal «signe continuel de ce sapin sur le ciel»⁵¹⁰: l'abete è una pianta sempreverde, un punto di raccordo tra il cielo e la terra. L'«heure qui n'est qu'une fois»⁵¹¹ è il momento irripetibile da cui tutto dipende: l'ora totale, creatrice, «le mot suprême de l'année»⁵¹² proprio della terra che desidera e del cielo onnipresente e onnisciente – due aspetti peculiari appartenenti alla divinità⁵¹³. Nell'ora attesa la felicità sostituisce il rimpianto: «le seul bonheur»⁵¹⁴ dimora sulla terra, attingendo ai motivi precedenti del vento e dell'acqua, non più percepiti in lontananza («Je n'entends que le vent tout bas et l'eau qui pleure!»⁵¹⁵), e della notte che s'appropinqua («Et le long météore tout à coup qui éclate et qui tombe en cendres!»); «Le ciel un instant épanoui...»; «Ne nous montre que la nuit»; «Cerne Iô qui est aveugle et noire»⁵¹⁶). Le tre donne, adagate nella loro posa seduta e semidistesa, si svelano, adornate di vesti solenni «d'où dépasse la pointe d'un pied doré»⁵¹⁷. Esse sospirano i propri desideri presenti, passati e futuri:

FAUSTA

Celui que j'aime...

LÆTA

... Celui que j'épouse demain
M'aimera-t-il toujours de même ?

FAUSTA

Celui que j'aime,
Celui qui m'a quittée et qui est au loin
Va-t-il revenir demain?

BEATA

Celui que j'aime
N'est plus, demain vers moi ne le ramènera jamais plus.⁵¹⁸

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 129.

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² *Ivi*, p. 131.

⁵¹³ «Et de ce ciel autour de nous omniprésent / Qui palpète, qui sait tout, et qui attend?» *Ibid.*

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 132.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 133.

⁵¹⁸ *Ivi*, pp. 133-134.

Si osserva che il discorso sulla felicità proviene da Beata, colei che ha subito il grande lutto: attendendo «le grand Été qui commence»⁵¹⁹, essa colloca le proprie riflessioni nell'ora che non è né il giorno né la notte, ma che si colloca tra il giorno e la notte, ovvero a *Midi*. Tuttavia, Læta e Fausta – i cui desideri, pur lontani, sono ancora ben presenti – s'interrogano su quale illusione di virtù sia possibile riporre la felicità, dacché il tempo, fuggendo, le rende delle «pauvres femmes»⁵²⁰, fragili e vulnerabili, soggette al lesto scorrere degli anni. Nelle tre donne si compiono il pensiero e l'esperienza del poeta, coronando egli, grazie ai ragionamenti di Beata che ripone la felicità nelle «choses éternelles»⁵²¹, la propria riflessione teologica. Læta e Fausta invitano Beata a cantare questo momento irripetibile e oscuro, definito «suprême et le plus aigu»⁵²²:

LÆTA

Laisse-moi et chante!
 Que j'entende seulement dans le clair de lune une voix de femme éclatante,
 Puissante et grave, persuasive et suave,
 Avec la mienne en même temps en silence qui la devance et qui invente
 Et tout bas lui donne l'octave!

FAUSTA

Et ces deux voix de tes sœurs prêtes à se lever
 Sous la tienne, explique-leur pourquoi
 Le bonheur
 Est de cette heure même
 Où celui que notre cœur aime nous manque.⁵²³

Claudèl nel 1947 scrive un dialogo in cui, cogliendo l'ispirazione dalle sue visite quotidiane alla chiesa Saint-Honoré d'Eylau di Parigi, comprende di trovarsi non più in un edificio religioso, ma in un vero e proprio «récepteur neutre, anonyme, incapable d'affectation»⁵²⁴; egli è «nulle part», e più specificamente, «hors du monde», ovvero «autre part»⁵²⁵. Nel dialogo entra in scena l'organo, emettendo una nota, il *Fa*, «la plus

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 128.

⁵²⁰ *Ivi*, p. 135.

⁵²¹ *Ivi*, p. 136.

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ivi*, pp. 136-137.

⁵²⁴ J. Samson, *Paul Claudel, Poète-Musicien*, Milieu du Monde, 1947, p. 12.

⁵²⁵ *Ivi*, p. 13.

basse, la plus fondamentale»⁵²⁶, costituente il fondamento di tutto l'edificio sonoro; l'organista sovrappone al *Fa*, che non sussiste più nella memoria – l'organo, a differenza degli altri strumenti, ha la capacità «de prolonger indéfiniment une note dans la durée»⁵²⁷ –, un'altra nota, la «note moyenne par excellence»⁵²⁸, ossia il *La*, a cui a sua volta si aggiunge il *Do*, salendo vertiginosamente sulla sommità della scala e dischiudendo il ventaglio «à toutes les possibilités dans l'ascension jusqu'au vertige»⁵²⁹. Tuttavia, quando l'organo s'interrompe, il *Fa* insonoro – la sillaba di adorazione, «le plus gros de ses tuyaux»⁵³⁰ – continua a vibrare, a «vaquer à son devoir de confession»⁵³¹. L'ascensione puramente intellettuale si verifica anche ne *La Cantate à trois voix*: Beata, Fausta e Læta hanno la stessa essenza delle tre note emesse dall'organo, *Fa*, *La* e *Do*. Le voci di Fausta e Læta si elevano a partire dalla voce di Beata – nell'ordine delle canne dell'organo, la principale – che innalza, come l'uccello prigioniero della gabbia nel *Dialogue*, il *Cantique de la Rose*, l'atto di adorazione a Maria, il momento sacro che si estende nel tempo, prolungando metaforicamente il suo *Fa*:

BEATA

Je dirai, puisque tu le veux,
 La rose, Qu'est-ce que la rose? O rose!
 Eh quoi! lorsque nous respirons cette odeur qui fait vivre les dieux,
 N'arriverons-nous qu'à ce petit cœur insubstant
 Qui, dès qu'on le saisit entre ses doigts, s'effeuille et fond,
 Comme d'une chair sur elle-même toute en son propre baiser
 Mille fois resserrée et repliée?⁵³²

La rosa si schiude con l'effusione di un profumo eccellente, come il mondo s'apre «sous la lumière insistante»⁵³³: le rose sono il simbolo delle preghiere rivolte a Maria, da cui si osserva l'usanza medievale di porre una corona di rose sulle statue della Vergine. Pertanto, il fiore acquisisce un significato religioso, in cui le spine riflettono simbolicamente la sofferenza divina, e l'effluvio che scaturisce dal fiore è il respiro eterno di Dio. Tuttavia, è il profumo a difendere la rosa, non le sue spine. Chiudendo gli occhi

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*

⁵³⁰ *Ivi*, p. 16.

⁵³¹ *Ivi*, p. 13.

⁵³² P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 137.

⁵³³ P. Claudel, *Corona benignitatis Anni Dei*, Parigi, Nouvelle Revue Française, 1915, p. 70.

l'olezzo ci avvolge; riaprendoli, la rosa svanisce insieme alla sua fragranza. Alla rosa Claudel dedica innumerevoli *phrases* nell'opera *Cent phrases pour éventails* (1927), in cui si ravvisa senza dubbio l'attenzione e la predilezione del poeta per questo fiore: «Seul la rose / est / assez fragile / pour exprimer / l'Éternité», o «La rose / n'est / que / la forme un instant tout / haut de ce que le cœur / tout bas appelle ses / délices»⁵³⁴, rappresentano solo alcuni esempi per comprendere la realtà segreta ivi racchiusa. Beata tesse l'elogio della rosa, una parola perfetta «en une circonférence ineffable»⁵³⁵, che avvolge e nasconde coi suoi petali l'«éternelle essence»⁵³⁶ e l'istante stesso dell'eternità: la sua natura effimera ci consente di respirare per un solo attimo l'ineffabile profumo, e di coglierne l'essenza, poiché «plus une chose meurt, plus elle arrive au bout d'elle-même»⁵³⁷. L'istante dell'eternità si colloca tra la primavera e l'estate, «fragile, extrême et suspendu»⁵³⁸; il fulcro dell'esistenza consiste nel morire e nell'«être consommé»⁵³⁹, allo stesso modo della rosa, così fragile che in un lampo si sgretola e svanisce tra le dita.

Et la rose fleurit vaguement: un seul soir,
 Et de chaque tige le complexe papillon à l'aile d'elle-même prisonnière a fui!
 Mais toi, mon âme, dis: Je ne suis pas née en vain et celui qui est appelé à me cueillir existe!
 Ah, qu'il reste un peu à l'écart! je le veux, qu'il reste encore un peu de temps à l'écart!
 Puisque où serait la foi, s'il était là? où serait le temps? où le risque? où serait le désir? et
 comment devenir pleinement, s'il était là, une rose?⁵⁴⁰

Non soltanto ornamento decorativo, la rosa rappresenta l'immagine della *plénitude* e della sua perfetta realizzazione. Aprendo gli occhi la rosa scompare, e la farfalla fugge dallo stelo: il suo svanire permette la nascita, mentre dall'inverno mortale e dalla primavera incerta, seguendo le linee geometriche del tempo, la notte si dilegua:

Tels l'un sous l'autre les pétales de la fleur sacrée,
 D'un tel art insérés qu'on n'y trouve rien qui commence et aucune fin.
 [...]
 Où manque la rose, le fruit ne fait pas défaut.
 Où cesse le baiser, le chant jaillit!⁵⁴¹

⁵³⁴ P. Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Parigi, Gallimard, 1996.

⁵³⁵ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 138.

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 139.

⁵⁴¹ *Ibid.*

Il cielo risplende e il canto scaturisce dal paradiso di delizie «où Dieu d'abord nous a placés»⁵⁴²: nel *Dialogue* di Claudel si pone l'interrogativo se la religione non abbia per scopo quello d'incatenare la nostra anima «hors du monde»⁵⁴³. La risposta, lapidaria, è tratta dal titolo di un *poème en prose* – da *Le Spleen de Paris* di Baudelaire: *Anywhere out of the World*. L'idea di essere *nulle part* permea anche il *Cantique de la Rose*, scaturito dalla voce di Beata; Fausta s'interroga su quante donne abbiano emesso lo stesso canto nel luogo

LÆTA

D'où l'on découvre l'*Alba Via* et le vaste creux...

FAUSTA

... Où s'embranchent six vallées comme les rais sur le moyeu;

LÆTA

Dix routes blanches, phosphorescentes, qui reparaissent et se nouent et disparaissent et serpentent...

FAUSTA

... Cent villages aux vieux noms latins, Artemare, Virieu, Biollaz, Maximieu, Chandossin...⁵⁴⁴

Si perviene in un luogo situato tra due promontori «qui barrent l'aurore et le soir»⁵⁴⁵, ombreggiandosi e tingendosi di colore l'uno con l'altro, «comme deux bœufs accouplés qui se lèchent l'un à l'autre l'encolure»⁵⁴⁶. A questo punto riprende un altro intermezzo, il *Cantique du Rhône*, recitato da Læta; immaginiamo una nave nera, trascinata dal vento, che improvvisamente, giungendo a destinazione, si gira e si adagia sul fianco, e dalla quale un uomo balza a terra per raggiungere la patria «à travers l'immense plage de sable éblouissant»⁵⁴⁷, così impetuosamente che le «vierges qui le regardent du haut de la colline voient deux nuages de poussière tour à tour s'élever sous ses sandales»⁵⁴⁸. Quest'uomo,

⁵⁴² *Ivi*, p. 140.

⁵⁴³ J. Samson, *Paul Claudel, Poète-Musicien*, op. cit., p. 18.

⁵⁴⁴ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 140.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p. 140.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 140.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 141.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

il primo della sua truppa equestre, appare tutto glorioso, «le plus grand et le plus beau, vêtu d'armes qui jettent l'éclair»⁵⁴⁹. Læta contempla il ritorno del suo fidanzato, interrogandosi sul significato della rosa e della vita:

Car à quoi sert d'être une femme sinon pour être cueillie?
Et cette rose sinon pour être dévorée? Et d'être jamais née
Sinon pour être à un autre et la proie d'un puissant lion?⁵⁵⁰

Mentre Beata loda la rosa, Læta tesse l'elogio dell'uomo libero, «imprenable» e «inattendu», più specificamente «le mâle, le maître, le premier, l'animateur», «l'homme qui a reçu de Dieu même origine et ne relève que de lui seul»⁵⁵¹. L'uomo discende direttamente dal cielo, e il fiume lo traghetta sulla terra; l'Europa «exfoliée»⁵⁵² e la terra «jusqu'aux suprêmes glaciers du ciel»⁵⁵³ s'aprono come i petali di una rosa devastata: il Rodano è inesauroibilmente nutrito «des mamelles glacées de l'Altitude et des glandes gorgées de la morasse»⁵⁵⁴, il cui principale affluente di destra, la «lente»⁵⁵⁵ Saône, s'affretta ad incontrare. Il Rodano, bevitore della terra, risucchia la rosa e tutto ciò che incontra nel suo cammino,

Car à quoi servent les pieds sinon à se joindre à la course qui les entraîne? et le cœur
Sinon à compter le temps et attendre la seconde imminente?
Et la voix, sinon à joindre la voix qui a commencé avant elle?
Et la vie, sinon à être donnée? et la femme, sinon à être une femme entre les bras d'un
homme?⁵⁵⁶

La luna, «boniface et vermeille»⁵⁵⁷ – il cui riflesso sullo specchio del mare è simile al lampo «entre le ciel et la terre»⁵⁵⁸ –, e il sonno, un ponte «entre la mort et la vie»⁵⁵⁹, preludono all'ora di *minuit*, l'ora della fine e dell'inizio; la durata della vita concerne una divisione, che marca l'ora e segna il movimento «dont les horizons successifs qui s'élargissent autour de lui sont les reporteurs circonférents»⁵⁶⁰. Sotto il lampo misterioso,

⁵⁴⁹ *Ivi*, p. 142.

⁵⁵⁰ *Ivi*, p. 143.

⁵⁵¹ *Ibid.*

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ *Ivi*, p. 144.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 145.

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ *Ivi*, p. 146.

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., p. 48.

segno imperscrutabile, tra il giorno e la notte e tra la morte e la vita, «après tant de jours mauvais»⁵⁶¹, si leva il paradiso ritrovato, l'«Eden ancien»⁵⁶², la «Terre de Gessen»⁵⁶³, o Gerusalemme, da cui scaturisce il *Cantique de la Vigne* pronunciato da Læta. Essa canta la vigna, simbolo nell'Antico Testamento del popolo d'Israele: nel Libro del Profeta Isaia ricordiamo il cantico per la vigna⁵⁶⁴, prediletta e curata da Dio – il vignaiuolo che «vi aveva costruito in mezzo una torre / e scavato anche un tino» –, e successivamente saccheggjata, demolita e calpestata, a causa del tradimento del popolo d'Israele, che non aveva osservato la Sua volontà. L'immagine della vigna ricorre anche nei Salmi, in particolare nel Salmo 79 (80), in cui si narra la decisione divina di divellere la vite (simbolo d'Israele), per trapiantarla all'ombra del Tempio di Gerusalemme.

La vigne, fille du déluge, et signe mystérieux de notre salut!
 Ah, s'il méprise la grappe, il ne fallait pas planter la vigne, et qui méprise la calice, il ne fallait pas planter la joie!
 Qui donc a inventé de mettre le soleil dans notre verre comme si c'était de l'eau qui tient toute ensemble,
 Exprimant cette grappe qui s'en est de longs mois gorgée?
 Qui donc a inventé de mettre le feu dans notre verre, le feu même et ce jaune-et-rouge qu'on remue dans le four avec un crochet de fer
 Et la braise du patient tison?⁵⁶⁵

Ogni cosa, come l'acqua, il fuoco, il calore del sole, il sapore del sangue, e il colore della rosa, si congiunge tramite l'intervento divino; dalla medesima coppa s'attinge affinché si liberi l'anima «à la fois l'eau qui dissout et le feu qui dévore»⁵⁶⁶, cogliendo l'essenza del momento eterno. Læta invita la paziente e riflessiva Fausta ad intervenire nel discorso: mentre il *Cantique de la Vigne* si rivolge al rigoglio della terra, con l'immagine della vigna simboleggiante il popolo benedetto da Dio, nel *Cantique du Peuple divisé* si celebra il frumento, «couleur de lune avant que ce soit du soleil et d'argent / Avant qu'il ait la ressemblance de l'or»⁵⁶⁷. L'esilio di Fausta si riscontra nei seguenti versi:

⁵⁶¹ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 147.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ *Ivi*, p. 148.

⁵⁶⁴ Is 5, 1-7.

⁵⁶⁵ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 151.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ *Ivi*, p. 153.

Commence Dimanche!
Et l'attente ne se distingue plus du matin
Où celui que j'aime revient,
Peut-être.⁵⁶⁸

Il frumento simboleggia pertanto la speranza: la spiga dorata che racchiude all'interno i suoi chicchi permette d'intravedere una sorta di risveglio. Esso acquisisce *in primis* il colore bianco della luna, poiché «la splendeur de la lune est pareille à la considération de la pensée»⁵⁶⁹, proiettando, all'annuncio del mattino, l'immagine riflessa del mondo. Fausta cerca la libertà nella prigionia, e la sua condizione di esule permette di volgere le riflessioni sul concetto della patria:

Ah, qui ne parle de liberté? mais pour comprendre ce que c'est,
Il faut avoir été captif, et hors-la-loi, et avoir fui!
Et me voici comme un oiseau blessé, tombé de la horde migratrice, qui fait son nid dans la basse-cour sous une charrette!
... Et exilé pour comprendre la patrie!
Ah, qui me rendra la patrie, et cette mer de blé obscurément, plus paisible que la soie, qui déferlait à mes pieds dans la nuit de juillet vague à vague!⁵⁷⁰

Fausta rispecchia la condizione del poeta, sospeso in un limbo tra la terra e il cielo, forse un po' straniero sulla terra. Probabilmente l'immagine dello straniero e della prigionia ne *La Cantate à trois voix* è tratta da due opere di Baudelaire, *Le Spleen de Paris* e *Les Fleurs du mal*. Come si evince dal carteggio con Rivière, Claudel ammira profondamente la poesia di Baudelaire, da lui considerato il più grande poeta francese⁵⁷¹: ne *L'étranger* (*Le Spleen de Paris*) risaltano la solitudine, il disprezzo del materialismo, la *quête* della bellezza, l'assenza della patria, la passione per il viaggio e le nuvole, simbolo dell'erranza (in un passaggio successivo, vedremo Fausta, tutta sognante, ad indicare alle sue compagne «le nuage qui passe»⁵⁷²); ne *L'Albatros*, invece, il volo dell'albatro – grande uccello marino – s'arresta nel momento della cattura da parte dei marinai, che lo tormentano e lo scherniscono. Tuttavia, si tratta più nello specifico dell'immagine della prigionia nella libertà, che potrebbe trovare qualche chiarimento prendendo in considerazione un'altra opera di Claudel, una farsa per marionette intitolata

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 154.

⁵⁶⁹ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 83.

⁵⁷⁰ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 155.

⁵⁷¹ «Il n'y a pas eu de plus grand poète français que Baudelaire» Claudel-Rivière, *Correspondance*, op. cit., p. 223.

⁵⁷² P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 166.

L'Ours et la Lune (1919), musicata da Milhaud per tre voci che declamano con l'accompagnamento di un tamburo: nella *Scène Première* si sviluppa il dialogo in cui la Luna trasporta il Prigioniero (la scena si svolge nell'infermeria di un campo di prigionia in Germania) nel paese dei sogni per mostrargli la camera dei suoi nipotini a Hostiaz:

Ne sens-tu pas que tu es libre et que tu n'as plus aucun poids? Ne sens-tu pas que tu peux maintenant voler au-dessus du sol sans y toucher par le moyen de cette force que tu émets? Oublie ton existence une seconde et tu te retrouveras de l'autre côté de toutes les murailles. Tu voles sans autres ailes que ta volonté. C'est moi qui ait fait cela. Le son qui n'est point né pour l'ouïe de ma cithare est tel.

Le corps n'est plus l'instrument de ta servitude, non plus le geôlier, mais l'agile serviteur de ton âme, et la forme au dehors qui lui est la plus convenable, et sa réalisation sur tous les points de l'espace où tu veux, successif ou simultané.

Comme ma face qui est ce coin unique au centre du ciel et créatrice en même temps sur tous les points de la terre où il y a miroir, de pièces.⁵⁷³

Dopo varie peripezie, in cui appaiono personaggi come l'orso in *peluche* Brelebrun – un finanziere disonesto rifugiatosi nell'America del Sud dopo aver portato alla rovina i suoi azionisti, tra i quali ricordiamo Jean, il Prigioniero francese –, un tale nominato *Le Chœur*, armato di una sorta di *coupe-papier* per rendere più snello il dialogo, Paul, l'aviatore mutilato di cui la Luna è invaghita, e Rhôdo, innamorata di Jean, la *pièce* termina col sorgere dell'aurora ed il conseguente risveglio del Prigioniero, che comprende di essere indissolubilmente legato alla vita sulla terra, la cosiddetta «*captivité éternelle*»:

Qu'il est laid! qu'il est vieux! qu'il est triste!

Ne le réveille pas, déesse.

Ah, c'est un si pauvre homme! c'est si bon de dormir et c'est si dur de se réveiller

Et de retrouver cette captivité éternelle!

Et de rouvrir les yeux, et de reprendre son âme et son corps, et toutes ces choses horribles et ennuyeuses!

Ah, que s'il faut se réveiller, du moins que le souvenir de ces choses qu'il a vues une seconde avant le réveil ne s'efface pas,

Ou la joie seule, si elles s'effacent, dont elles étaient le signe mystérieux :

La limite de la terre au milieu d'un abîme de lumière aussi mince que le bord d'une coupe, tenu comme un fil de harpe tendu,

Une île battue par l'écume, une plage au pied de montagnes sombres toute jonchée de grandes palmes desséchées...⁵⁷⁴

⁵⁷³ P. Claudel, *L'Ours et la Lune*, Parigi, Nouvelle Revue Française, 1919, p. 12.

⁵⁷⁴ *Ivi*, pp. 66-67.

Anche nell'Antico Testamento ritroviamo le vicissitudini di un popolo diviso, ovvero il popolo d'Israele: l'ingresso nella terra promessa sotto la guida di Giosuè, la conquista del paese, le numerose infedeltà al Signore, la monarchia, le invasioni da parte degli Assiri e dei Babilonesi, le deportazioni in Mesopotamia (il periodo della cosiddetta "cattività" babilonese), fino al ritorno in patria e alla ricostruzione delle mura e del Tempio a Gerusalemme. Tuttavia, nel *Cantique du Peuple divisé* si fa riferimento ad un preciso contesto storico, ovvero alla situazione polacca dopo la terza spartizione del 1795, quando la Polonia cessa di esistere come stato indipendente, occupata e suddivisa fra le tre potenze vicine, ossia la Russia, l'Austria e la Germania:

Au centre de trois peuples il y a un peuple submergé.
Dieu l'a voulu ainsi afin qu'entre l'Est et l'Ouest, entre l'hérésie et le schisme, là où l'Europe s'arrache en trois morceaux,
Il y ait un sacrifice perpétuel et un peuple selon son cœur:
Et le nom même de la Pologne n'est pas retrouvé sur la carte.⁵⁷⁵

Dall'esperienza intima con Rosalie Ścibor-Rylska, l'amante d'origine polacca, Claudel scandaglia a fondo il tema dell'esilio e della lontananza: non è mai la natura a interporre delle frontiere, né la nascita di un re, ma «c'est l'homme seul qui le limite de tous côtés»⁵⁷⁶. Metaforicamente, ritornando all'immagine del frumento – inteso come frutto della terra feconda – le invasioni hanno impedito alla messe, quando soffia il vento, d'«onduler d'un bout à l'autre»⁵⁷⁷, mentre il mare resta prigioniero «de ses racines»⁵⁷⁸. Fausta confida nell'*espérance*, nella volontà comune di questi tre paesi che desiderano «à la ressemblance de trois Églises»⁵⁷⁹, un solo popolo «dans les trois Vertus, / Dans la Foi, et la Charité, et l'Espérance, hors de tout espoir humain».⁵⁸⁰

Et la dernière fois que j'ai bu mon mari (avant qu'une mission sans espoir l'appelât ailleurs).

[...]

Et l'on ne voyait dans la nuit que le point rouge d'une cigarette aux lèvres de deux ou trois.
(Tous sont morts.)

Et éclairant le beau col nu à la petite oreille soudain l'éclair d'un diamant

Comme une grosse goutte sous d'épais cheveux noirs empruntée à des eaux immatérielles.

Et l'on n'entendait rien que dans les avenues immenses le roulement sourd d'un équipage,

⁵⁷⁵ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 157.

⁵⁷⁶ *Ivi*, p. 156.

⁵⁷⁷ *Ivi*, p. 157.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

Et le dialogue bien loin, aux deux extrémités de ce jardin, d'orchestres opposés,
Dont le vent faible étrangement tour à tour unissait et divisait les cuivres.⁵⁸¹

L'unico riparo al tempo, «qui est court»⁵⁸² e «qui passe l'amour»⁵⁸³, è la cosiddetta «Chambre Intérieure»⁵⁸⁴, il cui cantico è pronunciato sempre da Fausta, con la «patience du cœur qui veille»⁵⁸⁵. Né la sorte né la distanza impediscono a Fausta d'incunarsi nella «Chambre Intérieure», in cui ogni cosa, volgendosi all'interno, racchiude in sé un significato religioso. La luce interiore permette alla messe di tingersi d'oro: Fausta è la guardiana della mietitura e dei frutti della terra, raffigurata concretamente tenendo «la huche, et le moulin, et le pressoir»⁵⁸⁶. Essa pone l'ordine amministrando i beni del suo sposo, non essendoci alcuna «molle complaisance»⁵⁸⁷ ad unirli, bensì la forza «qui attache la pierre à sa base et la nécessité pure et simple sans aucune douceur»⁵⁸⁸. Fausta attende, difendendo senza tregua la porta fatale della camera – la parte dell'anima più riservata –, la cui apertura non permette ritorno se lo sposo desidera che «la moisson devienne de l'or»⁵⁸⁹. Riprendendo il motivo della tristezza e della pena vana, si attende il mattino, ascoltando il primo soffio «sur l'aile du vent qui se lève»⁵⁹⁰ e quel rumore appena distinto, la sillaba lunga e breve, del fiume. Nella calma della notte, Læta si sovviene del lago di Costanza⁵⁹¹ e delle acque che «dans le feuillage des hôtels et des hôpitaux s'amortissent en trois replis paresseusement l'un sur l'autre plus gras que la feuille de menthe»⁵⁹². Læta, Fausta e Beata volgono lo sguardo alla nuvola che passa e che vola, enorme e leggera, «dans le courant de l'air fantastique»⁵⁹³, simile a «un chou monstrueux et à un trône, / Tout radieux et imprégné de la splendeur lunaire»⁵⁹⁴. Dietro la nuvola ne segue un'altra e poi un'altra ancora: comincia così la grande processione di *Minuit*. Læta, ancora col pensiero rivolto alla Germania, ricorda trasognata nel *Cantique des Chars Errants* le barche colme di fieno, sullo specchio delle acque rilucenti del Reno. L'origine indoeuropea del nome del fiume trova conferma nel greco antico: ῥέω significa

⁵⁸¹ *Ivi*, p. 158.

⁵⁸² *Ibid.*

⁵⁸³ *Ivi*, p. 159.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

⁵⁸⁵ *Ivi*, p. 160.

⁵⁸⁶ *Ivi*, p. 161.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ *Ivi*, p. 162.

⁵⁹⁰ *Ivi*, p. 164.

⁵⁹¹ «Le bienheureux lac appelé *Bodensee*» *Ivi*, p. 166.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ivi*, p. 167.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

“scorrere”, “fluire”⁵⁹⁵. Il Reno trascina con sé tutto un mondo illusorio e navigabile, dove il primo carro con un grido impercettibile si fonde «dans la lune magique»⁵⁹⁶. La processione dei carri prosegue silenziosamente:

Ces blocs de la neige céleste qui de tout le volume de la vie promènent les simulacres
amalgamés
Défilent en solennelle ordonnance.
Pendant le jour, comme une cire a pris l’empreinte de nos villes, et de nos cultures, et des
âmes humaines, pénétrant par la bouche,
Et nous voyons, la nuit venue, tout cela, chancelant, fumant, bousculé, en marche au-dessus
de nous comme des montagnes et le ciel en est parsemé!⁵⁹⁷

Nel sogno ci troviamo nelle profondità del mare, come il subacqueo che scorge l’ombra della barca avanzare sopra di lui: «c’est ainsi que ces ombres de la vie sur nous font une ombre à leur tour»⁵⁹⁸. Le ombre sono quelle degli annegati in fondo al mare, che non avranno più la possibilità di raggiungere la terra dei vivi, non potendo attraversare le acque magnetiche o rompere l’incanto, malgrado l’estenuante fatica simile a quella di Latona che, nel momento del parto, si aggrappò con tutte le sue forze alla palma di Delo⁵⁹⁹. Le ombre seguono i carri, come l’ancora la sua nave. La processione è permeata da un’aura assolutamente religiosa, da cui si dipana il *Cantique de l’Or*, rimembrando che l’oro è il colore della messe ed il primo metallo menzionato nella Bibbia, incorruttibile e prezioso, come la città santa Gerusalemme, fatta «di oro puro, simile a terso e cristallo»⁶⁰⁰. Nella notte la terra diviene come l’oro, ma di colore bianco «avec des taches de sang»⁶⁰¹: tutto è pronto, maturo, e allo stesso tempo vano. Non vi è più la primavera, né la freschezza della rosa, né l’«éclat vermeil de la Pentecôte»⁶⁰²: come il cielo che al principio è di colore rosso, sfumando successivamente nel viola, nel blu, nel verde, e che infine si tinge dell’oro «inaltérable»⁶⁰³, così anche i misteri religiosi acquisiscono precise tonalità variopinte – alla stregua dei paramenti sacri – fino a culminare nell’oro, segno incontrovertibile dell’azione di Dio:

⁵⁹⁵ F. Montanari, *Vocabolario della Lingua Greca*, op. cit., p. 1883.

⁵⁹⁶ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 167.

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 168.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*

⁶⁰⁰ Ap 21, 18.

⁶⁰¹ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 170.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ *Ivi*, p. 171.

Et voici le jour bientôt de la femme qui est montée vers Dieu, revêtue d'une grande moisson, la moisson qui ruisselle de ses épaules,
Et dans le moment qu'elle passe à son Époux et à son Père
Ce qui était comme de l'or devient comme de la neige!⁶⁰⁴

Nel moto circolare ogni cosa si riproduce in infinite variazioni, e «l'aurore d'un jour nouveau bientôt paraîtra là-haut dans le ciel éteint»⁶⁰⁵; il fiore diviene frutto, mentre l'estate non ha mai fine, poiché in ogni ciclo in cui avviene il passaggio dell'immortalità la vita rimane sempre la stessa. Tuttavia, Fausta si oppone a questo processo permanente, nel quale ogni forma⁶⁰⁶ è una variazione del cerchio: stanca della vita e della sua perenne condizione d'esule, Fausta vorrebbe solamente la fenditura di tale cerchio, fuggendo dalle «éternelles frontières» a cui è stata condannata⁶⁰⁷:

Regarde cette immense rançon dans la nuit et tout ce peuple, candidat de la faux, que j'ai tiré de rien!
Regarde et vois ces choses qui ne finiront plus!
Regarde, et à travers les arbres du jardin, vois de tous côtés qui luit vaguement la moisson blanche et toute cette immortalité autour de nous, couleur de jour!⁶⁰⁸

La sofferenza dell'esilio è talmente gravosa che Fausta si lambicca costantemente, interrogandosi se la «déception terrestre»⁶⁰⁹ sia l'immagine «d'une autre plus parfaite»⁶¹⁰:

Je veux, j'en veux une autre plus exquise!
Crois-tu qu'on puisse ainsi me satisfaire?
Et sache que je ne veux pas même de ta présence,
Si elle doit m'arrêter sur moi-même!
Et de ta complaisance, si elle est une limite
A ma fuite hors de cette personne détestée!
Et si le désir devait cesser avec Dieu,
Ah, je l'envierais à l'Enfer!⁶¹¹

⁶⁰⁴ *Ibid.*

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ La cui accezione trova chiarimento nell'*Art Poétique*: per forma s'intende non solo il perimetro d'una certa figura, ma anche la chiusura che essa stabilisce, la «constitution d'un certain milieu, en tant qu'obéissant dans toutes ses parties au rythme qui les compose» P. Claudel, *Art poétique*, op. cit., p. 96.

⁶⁰⁷ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 175.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

⁶⁰⁹ *Ivi*, p. 176.

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ *Ibid.*

I versi del *Cantique du Cœur dur* s'incentrano sul tema dell'avanzare «au rebours»⁶¹² del tempo, mentre la terra risorge, «la même, et cependant nouvelle»⁶¹³, e gli anni scorrono attorno a noi alla stregua di un torrente, «toujours coulant et se hâtant pour revenir sur nous de l'horizon»⁶¹⁴:

Que l'année avec ses saisons,
Ses semailles et ses moissons,
Passe, nous ne passons pas.
Au rebours du courant,
Nous demeurons fixes,
Rectifiant sans cesse la position,
Le cap sur ce phare caché.⁶¹⁵

Il *Cantique des Parfumes*, invece, si schiude con le parole annuncianti la resurrezione della carne:

Voici le soleil bientôt qui apparaît pour se faire rendre témoignage que la chair est morte et que l'esprit vit.⁶¹⁶

Come si legge nella Prima Lettera ai Corinzi, «se a causa di un uomo venne la morte, a causa di un uomo verrà anche la resurrezione dei morti; e come tutti muoiono in Adamo, così tutti riceveranno la vita in Cristo»⁶¹⁷. Più pertinente la Lettera ai Romani, poiché in essa si prendono in considerazione, nell'ascesa all'amore indefettibile del Signore, la vita dello Spirito, la sicurezza di essere figli di Dio, e la certezza della gloria futura:

Quelli infatti che vivono secondo la carne, pensano alle cose della carne; quelli invece che vivono secondo lo Spirito, alle cose dello Spirito. Ma i desideri della carne portano alla morte, mentre i desideri dello Spirito portano alla vita e alla pace. [...] Voi però non siete sotto il dominio della carne, ma dello Spirito, dal momento che lo Spirito di Dio abita in voi. [...] E se lo Spirito di colui che ha resuscitato Gesù dai morti abita in voi, colui che ha risuscitato Cristo dai morti darà la vita anche ai vostri corpi mortali per mezzo del suo Spirito che abita in voi.⁶¹⁸

⁶¹² *Ivi*, p. 178.

⁶¹³ *Ivi*, p. 179.

⁶¹⁴ *Ivi*, p. 178.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ivi*, p. 180.

⁶¹⁷ 1Cor 15, 21-22.

⁶¹⁸ Rm 8, 5-11.

Se nel *Cantique de la Rose* Beata canta l'essenza eterna e l'inesauribile odore della rosa, nel *Cantique des Parfumes* essa accoglie il profumo della creatura, aprendo e liberando l'effluvio delle rose bianche e rosse, dei gelsomini e dei gerani, in un unico bouquet «confusément une fois encore composé»⁶¹⁹, dove tuttavia ogni voce si distingue nitidamente, come nelle sezioni di un coro⁶²⁰. Ne *Le Fleurs du mal* Baudelaire dedica la poesia *Parfum exotique* al profumo, inteso tuttavia – a differenza del *Cantique* di Claudel, assolutamente intriso di religione – come risveglio dei sensi, accompagnando il poeta «vers de charmants climats», mentre l'essenza «des verts tamariniers»⁶²¹, spandendosi nell'aria, s'amalgama al canto dei marinai; anche nella poesia *La Chevelure* il profumo «chargé de nonchaloir»⁶²² rappresenta l'estasi grazie alla quale il poeta, ebbro innamorato, può lanciarsi nel «noir océan où l'autre est enfermé»⁶²³; allo stesso modo, nel *poème en prose* intitolato *Un hémisphère dans une chevelure* (tratto da *Le Spleen de Paris*) la capigliatura è «tout un rêve, plein de voilures et de mâtures», che contiene «de grands mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine»⁶²⁴. In Claudel, l'attitudine sensoriale di Baudelaire si volge in una direzione prettamente cristiana, trovando un preciso riscontro nel *Cantico dei Cantici*, dove l'amore dell'uomo e della donna si trasfigura nell'amore di Dio e di Israele, e dove la restaurazione di Israele è rappresentata nell'immagine di una riconciliazione coniugale. Probabilmente l'ispirazione iniziale di questi canti è quella di un libro volto a scandagliare le tracce dell'amore umano; un'interpretazione religiosa successiva se ne è impadronita come di un simbolo dell'amore di Dio e del suo popolo. Così, nel giardino della sposa i germogli sono «un giardino di melagrane, / con i frutti più squisiti, / alberi di cipro con nardo, / nardo e zafferano, cannella e cinnamomo / con ogni specie d'alberi da incenso; / mirra e aloe / con tutti i migliori aromi»⁶²⁵. Negli aromi e nei profumi s'incentra pertanto la dimensione del sacro; sin dall'antichità, nei testi letterari greci e latini, la divinità è correlata al profumo, come nel primo libro dell'*Eneide* di Virgilio, quando Enea, in esplorazione notturna nei boschi, incontra Venere sotto le spoglie di una vergine che gli

⁶¹⁹ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 180.

⁶²⁰ Ricordiamo l'analoga immagine suggestiva del *Dialogue* di Claudel citato all'inizio dell'analisi relativa a *La Cantate à trois voix*, in cui nell'amalgama delle voci dell'organo, il *Fa*, il *La* e il *Do* risultano perfettamente distinguibili, malgrado siano sovrapposti gli uni agli altri.

⁶²¹ C. Baudelaire, *I fiori del male*, L. de Nardis (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1982, p. 44.

⁶²² *Ivi*, p. 46.

⁶²³ *Ibid.*

⁶²⁴ C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, F. Rella (a cura di), Milano, Feltrinelli, 2012, p. 82.

⁶²⁵ Ct 4, 13-14.

rivela di trovarsi nel territorio africano governato da Didone e che, per porre fine alla mestizia del giovane, affranto soprattutto dalla propria condizione di esule, gli annuncia il ritorno dei compagni dispersi, manifestandogli successivamente nella sua vera essenza divina: «Dixit et avertens rosea cervice refulsit / ambrosiaequae comae divinum vertice odorem / spiravere; pedes vestis defluxit ad imos, / et vera incessu patuit dea»⁶²⁶. Attingendo ancora al repertorio latino, si può prendere in considerazione anche il quarto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui leggiamo la vicenda della dea Afrodite che, per vendicarsi del Sole che aveva rivelato il suo adulterio, decide di farlo innamorare di Leucotoe, successivamente sepolta per punizione dal padre Orcamo, re delle città achemenie, nonostante Leucotoe avesse proclamato a gran voce la violenza subita; il dio Sole, cercando invano di intervenire sulla volontà di Orcamo, decide infine di cospargere il corpo dell'amata con aromi divini, grazie ai quali, dalla zolla di terra, prende vita la prima pianta dell'incenso: «Ille quidem gelidos radorum viribus artus / si queat in vivum temptat revocare calorem, / sed quoniam tantis fatum conatibus obstat, / nectare odorato sparsit corpusque locumque / multaue praequestus “tanges tamen aethera” dixit. / Protinus inbutum caelesti nectare corpus / delicuit terramque suo madefecit odore, / virgaque per glaebas sensim radicibus actis / turea surrexit tumulumque cacumine rupit»⁶²⁷.

O sacrifice solennel! cavité de l'encensoir! suspens de toute la création avant que le soleil ait paru, qui fume vers lui en silence!
 Offrande de la mort qui commence!
 Tout ce qui a fait son fruit penche vers la terre, mais l'esprit envoyé par Dieu revient vers lui dans l'odeur de ce qu'il a consumé!⁶²⁸

Beata ritiene necessaria la morte del suo amato, dimodoché il loro amore non sia più soggetto alla morte, rendendo possibile il processo della resurrezione della carne:

Et celui qui croit qu'il est jeune et fort,
 Qu'il dise si l'odeur de ces flammes d'or qui fondent parmi de terribles roses et les calices blancs de ces lys de la mort, pareils à mille trompettes,
 Est la seule chose dont il ait communication.
 Et bientôt lui-même ce trophée d'un seul moment,
 Va se dénouer, la mort se perd dans la vie,
 Et la fleur blanche du printemps de toutes parts s'évanouit dans le feuillage

⁶²⁶ Virgilio, *Eneide* 1, 402-405.

⁶²⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, op. cit., p. 204.

⁶²⁸ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 181.

Comme une mer qui résorbe son écume.⁶²⁹

Nella transizione tra la notte e il giorno, appare la «vie transversale à la mort»⁶³⁰: prima dell'avvento dell'aurora, Fausta, Læta e Beata non sono ancora separate, e si è ancora in tempo per udire una «naïve petite étoile tendrement qui dit: Ne m'oubliez pas!»⁶³¹.

A présent c'est le moment de la lutte entre la lumière et l'ombre et ce monde solide tressaille et semble saisi d'ivresse!

Tout remue et chancelle et se transforme et semble danser,

Et sur les plaines chatoyantes se peignent des images démesurées.⁶³²

Il *Cantique de l'Ombre*, conducendoci lentamente verso la fine della processione, apre a una nuova prospettiva: ciò che costituisce l'individualità visibile di ogni cosa ne è una qualità originale e autentica, come il colore della rosa non è inferiore alla proprietà del suo profumo. La lotta della luce e dell'ombra si rispecchia nello spettacolo dell'arcobaleno, in cui «le jaune occupe le centre de l'iris et le pénètre jusqu'à ces frontières latérales qui, seules, l'excluent au fur qu'elles s'obscurcissent»⁶³³. Nell'arcobaleno scorgiamo il fascio più immediato di luce, mentre gli altri colori ne rappresentano l'immagine, o meglio, la metafora «aux deux termes équilibrés»⁶³⁴. Nell'*offrande* della morte, in cui è più «malaisé pour l'âme que pour le corps de mourir et de trouver sa fin»⁶³⁵, Beata lentamente si congeda dalla terra, come il suo amato, all'ombra della «Création qui reprend contact avec elle-même»⁶³⁶: è l'immensa processione «autour de nous qui se remet en ordre avant qu'à pleins bords elle recommence à passer»⁶³⁷. Nel Libro di Daniele si legge: «Svela cose profonde e occulte / e sa quel che è celato nelle tenebre / e presso di lui è la luce»⁶³⁸. Allo stesso modo Beata decide di varcare l'eterna frontiera del giorno e della notte, accomiatandosi finalmente dal suo amato:

⁶²⁹ *Ivi*, p. 182.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 184.

⁶³¹ *Ivi*, p. 185.

⁶³² *Ivi*, p. 186.

⁶³³ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 131.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ *Ivi*, p. 187.

⁶³⁶ *Ivi*, p. 186.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ Dn 2, 22.

Et je répondais: «Qu'importe le jour? Éteins cette lumière!
Éteins promptement cette lumière qui ne me permet de voir que ton visage!». ⁶³⁹

⁶³⁹ P. Claudel, *La Cantate à trois voix*, op. cit., p. 188.

III. *La Messe là-bas*

Finora abbiamo osservato come l'opera di Claudel costituisca un grande monumento del cattolicesimo: un cammino verso la Verità, verso l'ignoto e l'impenetrabile; un sentire in comunione con l'universo, nei confronti di tutto ciò che è tangibile come la terra e l'acqua; un orientamento dello spirito che giunge a scandagliare gli abissi della coscienza e le altezze del cielo, dal particolare al generale, dal materiale allo spirituale; una composizione che, alla maniera di una fuga musicale, imprime direzione e senso all'intendimento del poeta. *La Messe là-bas*⁶⁴⁰, poema scritto a Rio de Janeiro tra maggio e dicembre del 1917 (l'anno in cui Claudel si occupò, in qualità di ambasciatore diplomatico, degli affari di Francia in Brasile), la cui architettura interna è riconducibile alla celebrazione liturgica tridentina⁶⁴¹, che accompagna il lettore al portale della Chiesa, dove l'anima è abbacinata dal «premier rayon du soleil sur la corne du Corcovado»⁶⁴². Ecco i grandiosi paesaggi del Brasile che si dipanano nelle sfumature di un sogno che apre alla Creazione: il mare, l'oceano e la montagna sono il palco e il fondale di una scenografia in perenne trasformazione⁶⁴³, o meglio, essi sono «toutes choses dont on dit qu'elles passent, un chaos de feuilles et de fougères dans le soleil»⁶⁴⁴; d'altro canto è proprio la natura del nascere e del morire di queste «pauvres choses»⁶⁴⁵ a rendere la testimonianza di Dio che è *ici e là*⁶⁴⁶. *Ici e là-bas* sono due pronomi deittici che ricorrono frequentemente nelle pagine del poema, in particolare nell'*Introït*, e indicano rispettivamente lo spazio fisico del poeta che è *qui*, in Brasile, e che è stato *laggiù*, in Europa: *ici*, a Rio de Janeiro, Claudel giunge col pensiero *là-bas*, all'Europa e alla Grande Guerra⁶⁴⁷: a poco a poco, nel susseguirsi di queste meditazioni, la mente del poeta penetra

⁶⁴⁰ P. Claudel, *La Messe là-bas*, Parigi, Gallimard, 1941.

⁶⁴¹ *La Messe là-bas* si scandisce come una messa: *Introït, Kyrie eleïson, Gloria, Lectures, Credo, Offertoire, Préface, Consécration, Pater Noster, Communion, Ita Missa est, Le Pain béni, In Principium erat Verbum*. P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit.

⁶⁴² P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 7.

⁶⁴³ «La montagne qui fait un fond noir éternel» *Ivi*, p. 8.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 11.

⁶⁴⁵ *Ivi*, p. 13.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

⁶⁴⁷ «A nous cette grande Coopérative, la guerre, pour détruire toute autre chose que Dieu!» P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 14.

Il tema della guerra ricorre nel poema come un *Leitmotiv*: nel *Kyrie*, come dominio imperante dell'uomo nel mondo, nell'*Offertoire*, dove emergono lo strazio e la sofferenza tramite l'uso efficace dell'aggettivo dimostrativo per evidenziare la presenza dei corpi e del sangue («ce corps» e «ce sang» P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 62, e nel *Pater Noster*, in cui si affronta la dichiarazione di guerra della Germania alla Francia. In generale, nell'immagine del Padre che invia il Figlio e gli uomini al sacrificio.

in quel giardino misterioso e ineffabile dove ogni cosa esiste in silenzio⁶⁴⁸ e dove si accoglie la presenza di Dio. In queste riflessioni si percepisce l'eco lontana di François-René de Chateaubriand, uno dei più grandi precursori del romanticismo francese, che, nel *Livre V del Génie du Christianisme*⁶⁴⁹, ragionando sull'esistenza di Dio e l'immortalità dell'anima, scrive che «ce n'est qu'après avoir suivi la foi ici-bas qu'on peut l'accompagner à ces tabernacles où elle s'envole en quittant la terre»⁶⁵⁰: così, dalla terra il poeta si eleva spiritualmente per toccare le impenetrabili altezze del cielo e raggiungere l'altare di Dio. Pertanto, la ricerca della Verità spinge l'uomo in una direzione verticale, verso il regno dei cieli, con un movimento che procede dal basso all'alto. La fede di Claudel incomincia dalle bellezze profane e visibili; a poco a poco le cose lasciano il poeta e il poeta a sua volta le lascia, perché è solo spogliandosi delle materialità che si può entrare «dans les conseils de l'Amour»⁶⁵¹ ed essere accolti sull'altare di Dio. Interiorità ed esteriorità s'avviluppano tacitamente, dipinte nell'immagine di una farfalla che si posa all'improvviso sulla rosa, silenziosa come il pennello di un pittore⁶⁵²: la vita è un cammino ineluttabile nel quale il compito dell'uomo è «de ne pas rester immobile»⁶⁵³. Il cammino dell'uomo ha un preciso punto di partenza e segue una direzione, «du lit à la table, de la table à l'atelier, de l'amant à l'épouse et du berceau à la tombe»⁶⁵⁴. In esso è dunque conaturato il rapporto con una distanza, verso un obiettivo o una direzione:

L'Église catholique elle-même, cette solidification du carrefour, elle n'est pas autre chose qu'un chemin, de la porte jusqu'à l'autel et du parvis jusqu'à la pointe du clocher. Et l'autel lui-même n'est qu'une étroite plate-forme, surmontée de cierges aigus et de flammes d'où la matière prend l'essor pour se transporter dans la catégorie du divin.⁶⁵⁵

Come procedendo lungo la navata di una chiesa, Claudel, subito dopo l'*Introït*, invoca per tre volte il *Kyrie eleïson*, seguito a sua volta dal *Christe eleïson*: il *Kyrie* è il principio

⁶⁴⁸ «Ce jardin mystérieux à Votre image et ces choses qui existent en silence» P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 14.

⁶⁴⁹ F. R. Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo*, G. Girgenti e S. Faraoni (a cura di), Milano, Bompiani, 2008.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p. 192.

⁶⁵¹ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 20.

⁶⁵² « Pour ignorer que c'est bien, ce papillon sur la rose tout à coup, muet comme le pinceau du peintre!» *Ivi*, p. 15.

⁶⁵³ P. Claudel, *Le Chemin dans l'Art*, in *L'Œil écoute*, op. cit., p. 134.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

da cui tutto comincia, «fin à qui tout aboutit»⁶⁵⁶ e «présence à qui tout consonne»⁶⁵⁷; *Christe* è il Figlio, «l’Energie, le Verbe et la seconde Personne»⁶⁵⁸, «l’Hypostase en qui se rejoint ce qui expie et ce qui pardonne»⁶⁵⁹, e «Jésus qui êtes mort sur la croix pour le salut de tous les hommes»⁶⁶⁰. Risuonando il *Kyrie eleïson* per altre tre volte come un fulmine che squarcia il cielo, la funzione prosegue col canto solenne del *Gloria*, una lode a Cristo, acclamato e glorificato in tutto il suo splendore: come nell’*Introït* il poeta fu colto dal raggio di sole sul corno del Corcovado, così nel *Gloria* egli è sia abbagliato dalla luce troppo intensa che lo rende cieco, sia frastornato dalla campana che risuona talmente forte da condurlo alla sordità. Nel *Gloria*, come nel cammino dell’uomo, si rammentano la sofferenza, la guerra perpetua, l’umiliazione, il desiderio e la morte, che lacerano quotidianamente l’esistenza umana. È un inno dolceamaro che accoglie in sé le iniquità dell’uomo e la consapevolezza di un riscatto possibile solo rendendo grazie e gloria a Dio. In questa sezione, a nostro avviso, è insito un concetto di cui Claudel si avvale nella sua opera *Art Poétique*, cioè il tempo, che assume una valenza fondamentale: il tempo è un «mouvement universel»⁶⁶¹, laddove l’universo è una «machine à marquer le temps»⁶⁶². Nei primi anni del Novecento Hermann Minkowski, matematico lituano naturalizzato tedesco, decifrò il tempo come quarta dimensione dello spaziotempo, un concetto introdotto dalla relatività ristretta, in cui lo spazio e il tempo sono due versioni, osservate da angolazioni diverse, di una stessa entità. Lo spaziotempo si compone, quindi, di quattro dimensioni: lunghezza, larghezza, profondità (riguardanti lo spazio), e il tempo. Solamente nel loro connubio inestricabile, spazio e tempo permettono di afferrare il *sens* dell’universo. Il *sens* è una parola chiave nella poetica di Claudel: permette di indagare nei recessi della vita e di porre sempre un interrogativo sulle questioni che fanno tribolare l’esistenza dell’uomo. Secondo Claudel è possibile indagare il *sens de la vie* attraverso il tempo, che altro non è che il movimento da un punto⁶⁶³. Tempo e movimento sono dunque inscindibili. Nell’*Art Poétique* il tempo si caratterizza di un doppio movimento,

⁶⁵⁶ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 23.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ivi*, p. 24.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., p. 8.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ «Où seule ne peut se dissoudre cette dernière question: mais, enfin, le sens de ce sens de la vie que nous appelons le temps, quel, donc, est-il? Tout mouvement, nous l’avons dit, est d’un point, et non par vers un point. [...] Le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d’être afin de n’être plus. Il est l’*Invitation à mourir* [...]» *Ivi*, pp. 56-57.

l'«impulsion extérieure»⁶⁶⁴ e la «tendance au retour»⁶⁶⁵, una sorta di fisarmonica da cui scaturiscono i rapporti dell'uomo con le cose e le infinite tensioni armoniche tra le cose stesse. È proprio nel tempo che si ritrova la linfa della nascita e della morte, rappresentabili romanticamente «sous la forme de deux fantômes voilés, aux bouts de notre carrière: l'un produit l'inconcevable moment de notre vie, que l'autre s'empresse de dévorer»⁶⁶⁶. Connessa al tempo della vita è la durata, l'estensione nel tempo. La conoscenza del proprio rapporto con le cose e delle cose tra loro sottostà al rapporto della loro simultaneità, la «Cause Harmonique ou mouvement qui règle l'assemblage des êtres à tel moment de la durée»⁶⁶⁷. Tempo e simultaneità sono, inoltre, due concetti che rimandano inevitabilmente al testo di Henri Bergson, *Durée et Simultanéité*⁶⁶⁸, pubblicato nel 1922 presso Félix Alcan, in cui, opponendosi alla teoria della relatività ristretta di Albert Einstein, il filosofo francese indica l'analisi filosofica come la sola capace di

déterminer ce qui est temps vécu ou capable d'être vécu, temps effectivement mesuré, et ce qui est temps simplement représenté à la pensée, temps qui s'évanouirait à l'instant même où un observateur en chair et en os se transporterait sur les lieux pour le mesurer effectivement.⁶⁶⁹

Il tempo della vita assume una valenza qualitativa, non più quantitativa, in cui i momenti si compenetrano e si sommano l'uno con l'altro; una valenza psicologica, in quanto è solo nella propria coscienza che si sviluppa il concetto di durata e della sua relativa organizzazione, mentre al di fuori di sé, nello spazio, vige la simultaneità, nella quale tutte le azioni passate sono annullate; e una valenza memoriale, poiché ogni cosa acquisisce significato in virtù dell'organizzazione della durata. Nell'*Art Poétique*, pertanto, il tempo è l'invito alla morte e il *sens* della vita. La direzione di un corso d'acqua che non è altro che lo scorrere del pensiero e delle attività dell'uomo: secondo un'immagine efficace del poeta, il tempo è l'«horloge total»⁶⁷⁰ scandito dal *mouvement*⁶⁷¹, dal *régulateur*⁶⁷² che ne permette la suddivisione uguale in tutte le sue

⁶⁶⁴ *Ivi*, p. 8.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ F. R. Chateaubriand, *Genio del Cristianesimo*, op. cit., p. 28.

⁶⁶⁷ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., p. 9.

⁶⁶⁸ H. Bergson, *Durée et Simultanéité*, Parigi, Félix Alcan, 1923.

⁶⁶⁹ *Ivi*, pp. 271-272.

⁶⁷⁰ P. Claudel, *Art Poétique*, p. 34.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.*

minime frazioni, e dall'«*inscripteur*»⁶⁷³, quella ruota che ne definisce il giro, la rivoluzione. Tuttavia è doveroso sottolineare come questa concezione non rientri affatto nella visione romantica di Chateaubriand, il quale pone l'attenzione invece sul fatto che il tempo, preso nella più piccola delle sue frazioni, divenga un *tout complet*:

[...] un *tout complet*, qui comprend tout, et dans lequel toutes choses se modifient, depuis la mort d'un insect jusqu'à la naissance d'un monde: chaque minute est en soi une petite éternité. Réunissez donc en un même moment, par la pensée, les plus beaux accidents de la nature; supposez que vous voyez à la fois toutes les heures du jour et toutes les saisons, un matin de printemps et un matin d'automne, une nuit semée d'étoiles et une nuit couverte de nuages, des prairies émaillées de fleurs, des forêts dépouillées par les frimas, des champs dorés par les moissons: vous aurez alors une idée juste du spectacle de l'univers. Tandis que vous admirez ce soleil qui se plonge sous les voûtes de l'occident, un autre observateur le regarde sortir des régions de l'aurore. Par quelle inconcevable magie ce vieil astre qui s'endort fatigué et brûlant dans la poudre du soir est-il en ce moment même ce jeune astre qui s'éveille humide de rosée dans les voiles blanchissant de l'aube?⁶⁷⁴

Claudiel considera la natura come opera di Dio: esente dalle dolcezze di Chateaubriand, essa possiede un proprio valore e riconosce all'uomo il solo ruolo d'interprete delle sue meraviglie. Attraverso le *Lectures* Claudiel conduce il lettore in uno spazio concreto quale è l'immensa cattedrale di Notre-Dame di Parigi: «était-ce à Notre-Dame jadis à la sombre messe de sept heures»⁶⁷⁵. Sembra evocare quella lontana notte del 1886, in cui durante la Messa di Natale, sulle note del Magnificat, Sainte-Geneviève, la patrona di Parigi, «bénit sa ville dans le brouillard, qui s'éveille au cri jaune des remorqueurs»⁶⁷⁶. Segue una lista di città e paesi: Boston, la Cina, Praga con le sue chiese in stile rococò, Francoforte e Amburgo, «où la pluie claque aux vitres»⁶⁷⁷. Tale enumerazione costituisce un legame con la realtà terrena, un rapporto che l'io spirituale di Claudiel persiste a mantenere. Il lezionario sull'ambone contiene tutti i segreti della vita e della morte e attende solo di essere aperto sul luogo segnato. Così Claudiel penetra nei misteri del cattolicesimo con «les yeux du prêtre qui descendent»⁶⁷⁸ e «ces lèvres lumineuses qui bougent»⁶⁷⁹.

⁶⁷³ *Ibid.*

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 35.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 36.

⁶⁷⁸ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 37.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

Il *Credo* è il fulcro di *La Messe là-bas*, in cui si manifesta poeticamente la fede di Claudel: egli si mette in presenza di Dio, come il comandante di una nave da guerra «qui a pris son poste dans le blockhaus»⁶⁸⁰. Rialzato rispetto al livello del suolo, il poeta percepisce ogni cosa che è attorno a lui e sotto di lui. Così, con l'orecchio teso alla percezione sensoriale e con l'intelligenza rivolta ad ogni forma di sapere, egli pone tutto il suo essere nella cosiddetta professione di fede. Al di là di ogni sensazione e di ogni conoscenza, l'uomo, come il comandante della nave, accetta di difendersi non contro la morte, ma contro la vita: quale gioia ne deriverebbe dalla possibilità (e inevitabilità) di abbandonare tutte le cose che si sono amate! Esse non permetterebbero di passare oltre, verso la Verità, e la felicità di averle possedute è incomparabile di fronte all'opportunità di congedarle per sempre. Attraverso le preghiere, Claudel si addentra in quei misteri che hanno in sé un'aria di familiarità: come i misteri tra gli sposi, o come i segreti non detti tra una madre e un figlio, essi sono assolutamente reali, come reali sono le preghiere di

Un père de qui sont complètement ses fils, des enfants qui sont complètement à leur père.
De frère sous le même toit ensemble, une mère admirable et charmante,
(Et comment parlerai-je de Marie jamais sans que des larmes montent à ma face pénitente?)
Du pain qui est vraiment du pain et qui nourrit,
De l'eau véritablement qui lave, du feu véritablement qui chauffe, qui éclaire et qui détruit,
Des fautes qui sont vraiment péchés et dont nous sommes un peu là pour répondre,
Un Dieu qui s'est fait un homme pour nous et qui est capable d'écouter et de répondre.⁶⁸¹

Claudel dispiega un profluvio di versi per culminare sulle vette del Paradiso: ai suoi occhi non siamo altro che una grande orchestra che adora e che supplica Dio, invisibilmente. Il tono umile, a tratti invocatorio, ricorda per certi aspetti la poesia *Prière pour aller au Paradis avec les ânes*⁶⁸² di Francis Jammes, del quale Claudel fu rivelatore della fede cristiana⁶⁸³. Tratta dalla raccolta *Le Deuil de Primevères*, scritta a trentatré anni nel 1901, la poesia di Jammes si volge intimamente al raccoglimento divino: tutte le creature, compresi gli asini – simbolo della gente offesa e degli emarginati –, sono ammesse nella dimora del cielo, a godere dei suoi «ruisseaux touffus»⁶⁸⁴ e delle sue «cerises lisses comme la chair qui rit des jeunes filles»⁶⁸⁵; un Paradiso pieno di stelle dove

⁶⁸⁰ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 39.

⁶⁸¹ *Ivi*, pp. 43-44.

⁶⁸² F. Jammes, *Le Deuil des Primevères*, Parigi, Mercure de France, 1920, pp. 185-187.

⁶⁸³ F. Jammes, *Les Caprices du Poète*, Parigi, Plon-Nourrit, 1923, pp. 198-199.

⁶⁸⁴ F. Jammes, *Le Deuil des Primevères*, op. cit., p. 18.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

s'invitano gli uomini a spogliarsi delle tenebre e a rivestirsi delle armi della luce. Nella Prima Lettera ai Corinzi si legge a proposito di Cristo risorto come fondamento della fede, ed è proprio qui che risiede il nucleo del discorso: «se Cristo non è resuscitato, allora è vana la nostra predicazione, ed è vana anche la vostra fede»⁶⁸⁶, risultando noi tutti, di conseguenza, «falsi testimoni di Dio, perché contro Dio abbiamo testimoniato che egli ha resuscitato Cristo, mentre non lo ha resuscitato, se è vero che i morti non risorgono»⁶⁸⁷. La metafora della semina⁶⁸⁸ sottintende che tutti saranno «trasformati»⁶⁸⁹ e che i corpi mortali si rivestiranno di immortalità. Claudel s'inchina dinanzi alle meraviglie del creato, dove tutti i cammini «étranges et bénis»⁶⁹⁰ conducono alla soglia del cielo; così, con l'orecchio teso alla preghiera, il poeta ripone la sua fede nel Signore, appoggiandosi a tutte quelle cose che «ne sont là que pour aboutir à notre consentement gratuit comme la grâce, tel qu'un pacte conclu d'homme à homme»⁶⁹¹. Il sacerdote, dopo il *Credo*, si rivolge ai fedeli:

Le Seigneur est avec vous, mes frères! Mes frères, êtes-vous avec moi?⁶⁹²

Non soltanto la patena e il calice col vino: tutto il popolo è raccolto nelle mani del sacerdote, perché ognuno è parte del corpo di Cristo e delle sue membra. Ritornando alla Prima Lettera ai Corinzi, si osserva come il corpo sia composto di molte membra, ciascuna delle quali, anche la più debole e insignificante, riveste un ruolo importante nella sua funzione anatomica: come il piede e l'occhio si prendono cura l'uno dell'altro, così la mano conserva la sua utilità solo in relazione con le altre componenti organiche. Il pane e il vino vengono presentati dal sacerdote con una «profonde gravité»⁶⁹³: è il momento più alto dell'eucaristia, in cui il pane e il vino diventano il Corpo e il Sangue di Cristo, quel corpo e quel sangue offerti da Gesù stesso sulla croce. L'eucaristia è affrontata in quattro passi nel Nuovo Testamento: oltre alla già citata Prima Lettera ai Corinzi⁶⁹⁴, si

⁶⁸⁶ 1Cor 15, 14.

⁶⁸⁷ 1Cor 15, 15.

⁶⁸⁸ «Ciò che tu semini non prende vita, se prima non muore; e quello che semini non è il corpo che nascerà, ma un semplice chicco, di grano per esempio o di altro genere» 1Co 15, 36-37.

⁶⁸⁹ 1Cor 15, 51.

⁶⁹⁰ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 46.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Ivi*, p. 48.

⁶⁹³ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 51.

⁶⁹⁴ 1Cor 11, 24-25.

riscontra la sua istituzione nel Vangelo di Matteo⁶⁹⁵, nel Vangelo di Marco⁶⁹⁶ e nel Vangelo di Luca⁶⁹⁷.

Il y a un homme qui a reçu sa tâche le matin et qui ne fait plus qu'un avec elle!
Médecin, poète, soldat, laboureur et bâtisseur de maisons,
Il offre à Dieu, entouré de cette œuvre de toutes parts sous lui peu à peu qui s'exhausse
comme un autel,
Une chose qui porte son nom.⁶⁹⁸

Solamente l'altare rende sacra l'offerta: «chi giura per l'altare, giura per l'altare e per quanto vi sta sopra»⁶⁹⁹, e allo stesso modo «chi giura per il cielo, giura per il trono di Dio e per Colui che vi è assiso»⁷⁰⁰. Claudel rifugge ogni apparenza, in quanto solo nell'Amore egli ritrova la sua dimora, il suo desiderio della Verità. È la lezione dell'Antico Testamento, quando il Signore, inviando Samuele a Betlemme da Iesse il Betlemmita per scegliere un re tra i suoi figli, disse: «non guardare al suo aspetto né all'imponenza della sua statura. Io l'ho scartato, perché io non guardo ciò che guarda l'uomo. L'uomo guarda l'apparenza, il Signore guarda il cuore»⁷⁰¹. Anche nel Nuovo Testamento si proferisce a proposito di «opere buone»⁷⁰² e di «adornare l'interno del vostro cuore con un'anima incorruttibile piena di mitezza e di pace»⁷⁰³. L'*Offertoire* termina poi con il tema straziante della guerra, dove l'unica speranza, tra i corpi e il sangue dei soldati di Francia – che rinviano al Corpo e al Sangue di Cristo – consiste nel rendere a Dio le cose che ci ha donato. Soprattutto nello smarrimento e nel fragore della guerra si scorgono i segni della Sua presenza. Come dice la parabola nel Vangelo di Luca:

Guardate il fico e tutte le piante; quando già germogliano, guardandoli capite da voi stessi che ormai l'estate è vicina. Così pure, quando voi vedrete accadere queste cose, sappiate che il regno di Dio è vicino.⁷⁰⁴

⁶⁹⁵ Mt 26, 26-28.

⁶⁹⁶ Mc 14, 22-24.

⁶⁹⁷ Lc 22, 19-20.

⁶⁹⁸ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., 57.

⁶⁹⁹ Mt 23, 20.

⁷⁰⁰ Mt 23, 22.

⁷⁰¹ 1Sam 16, 7.

⁷⁰² 1Tm 2, 10.

⁷⁰³ 1Pt 3, 4.

⁷⁰⁴ Lc 21, 29-31.

Nella *Préface* Claudel volge lo sguardo al cielo: non solo la Fede, ma anche lo Spirito e gli Angeli si uniscono al canto dell'Alleluia⁷⁰⁵, un tripudio di gioia che timidamente apre all'aurora della consacrazione. La consacrazione a Dio è un momento intensissimo, poiché avviene grazie alla capacità dello Spirito di comprendere Dio. Nella *Consécration* si avverte, sin dai primi versi, la figura pregnante di Arthur Rimbaud. Come abbiamo osservato all'inizio del lavoro, Claudel considera Rimbaud come un riferimento essenziale per il suo sviluppo artistico e religioso. Le *Illuminations*⁷⁰⁶, in cui si avverte fortemente il dono della chiarezza di Rimbaud, permettono al lettore di addentrarsi consapevolmente nella *Consécration* di Claudel. Nel testo *Aube*⁷⁰⁷, il contatto intimo tra l'uomo e la natura si concretizza nell'immagine dell'inseguimento dell'Alba⁷⁰⁸; tuttavia il poeta (Rimbaud), nel momento in cui riesce ad acciuffarla, percepisce a malapena il suo «immense corps»⁷⁰⁹, avvolto dai «voiles amassés»⁷¹⁰. Si tratta di un risveglio simbolico, accostabile al risveglio di Claudel che, attraverso la realtà delle cose e le «paroles païennes»⁷¹¹, scorge le delizie del Paradiso. Non rifuggendo dalla possibilità di sperimentare dapprima gli abissi infernali, Claudel trae la propria linfa dalla dolcezza delle stelle e del cielo, che rendono nelle oscure voragini degli spiragli di luce e di speranza. Claudel, attraverso Rimbaud, delinea il percorso da compiere per la consacrazione, anche se, come sappiamo, la lettura cristiana che ci offre è prettamente personale:

Furieux esprit contre la cage, plein de cris et de blasphèmes,
C'est par un autre chemin que nous armerons nos pieds vers Jérusalem.

Tu ne te trompais pas quand tu dévorais les choses ainsi, poète sans le pouvoir du prêtre,
«Ceci est», voici l'une d'elles tout à coup qui est capable de servir de voile à l'Etre.⁷¹²

⁷⁰⁵ «Et si la Foi encore ne suffit pas à libérer ce corps déjà altéré d'une autre balance, Si, cette gloire qui emplit l'âme, la chair opaque encore suffit à lui opposer résistance, Il y a l'esprit trois fois libre déjà qui répète le mot trois fois saint, Il y a, à tous les Anges mêlée, la voix qui chante Alleluia dans le matin, Il y a ces larmes solennelles qui coulent, il y a cette face qui se tourne passionnément vers l'Aurore! Il y a ces bras qui suffisent à peine à soulever cet immense vêtement d'or!» P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 64.

⁷⁰⁶A. Rimbaud, *Tutte le poesie*, op. cit. *Illuminations*, di cui oltre la data di composizione non è certo nemmeno il titolo, si compone di quarantadue testi: due di essi, *Marine* e *Mouvement*, costituiscono i primi esempi francesi di verso libero, mentre i testi rimanenti sono dei *poème en prose*.

⁷⁰⁷ *Ivi*, pp. 310-311.

⁷⁰⁸ «A la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais» *Ivi*, p. 310.

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 67.

⁷¹² *Ivi*, p. 69.

La Verità si svela attraverso la Parola: la Parola divina che permette ai morti di resuscitare, la Parola che è «l’homme tout entier»⁷¹³, e la Parola che è essa stessa rivelazione e consacrazione. Nel *Pater Noster* ritorna, incombente, il motivo della Grande Guerra: un breve interludio poetico in cui si percepisce un senso di amarezza, di nostalgia e di disperazione, che intercorre tra un uomo «déjà vieux»⁷¹⁴ e una donna «encore jeune»⁷¹⁵: essi, «couchés ensemble pour la dernière fois dans leur lit»⁷¹⁶, sono colti nell’atto di congedarsi per sempre, «car l’Allemagne nous a déclaré la guerre et c’est demain que partent les territoriaux»⁷¹⁷. Negli anni della Prima Guerra Mondiale, Claudel si dedica, oltre a *La Messe là-bas*, al lavoro poetico *Corona benignitatis anni dei*⁷¹⁸ e ai *Trois poèmes de guerre*⁷¹⁹. In particolare, nei *Trois poèmes de guerre* egli si sofferma a riflettere sulla condizione dei soldati, «tous pareils comme des pommes»⁷²⁰: nella vita all’interno del rango «il n’y a plus des hommes»⁷²¹, «plus de père ni de mère, plus d’âge»⁷²². Essi non possiedono altro che un numero per contraddistinguersi:

Plus rien que le camarade qui sait ce qu’il a à
faire avec moi, pas trop tard et pas trop tôt.

Plus rien derrière moi que le deuxième échelon,
avec moi que le travail à faire,
Plus rien devant moi que ma livraison à opérer
dans l’assourdissement et le tonnerre!⁷²³

Claudel si fa portavoce del grido disperato di tutte le donne di Francia: l’unica speranza è che il Signore prenda «la place de l’homme qui nous était nécessaire»⁷²⁴, ossia «la place

⁷¹³ *Ivi*, p. 70.

⁷¹⁴ *Ivi.*, p. 81.

⁷¹⁵ *Ibid.*

⁷¹⁶ *Ibid.*

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ P. Claudel, *Corona benignitatis Anni Dei*, op. cit.

⁷¹⁹ P. Claudel, *Trois poèmes de guerre*, Parigi, Nouvelle Revue Française, 1915.

⁷²⁰ *Ivi*, p. 10.

⁷²¹ *Ibid.*

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Ibid.*

⁷²⁴ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 84.

jusque dans le détail de celui sur la terre qui nous est ôté»⁷²⁵. Prima di tutti, la donna ha conosciuto e desiderato ardentamente il Signore:

Mais qui connaît mieux le Père que la femme que jadis il a désirée ?
C'est elle qui l'a connu avant tous et elle était avec son cœur la première dans le conseil de donner la vie.
Sans elle il n'aurait pu être le Père et ceux-là n'auraient pu être ses fils.
Eux n'ont connu que sa bénédiction, mais elle a connu ses caresses.
Ils n'ont connu que sa force, mais elle a connu sa faiblesse.⁷²⁶

A questo punto Claudel perviene alla *Communion*, immergendoci in un'atmosfera intrisa di sacralità, dove il deserto⁷²⁷, la notte⁷²⁸ e la morte⁷²⁹ rappresentano la cornice dell'«anéantissement»⁷³⁰ dell'anima in ginocchio, raffigurata come una donna «qui se voile et qui adore»⁷³¹. Durante l'Eucaristia il sacerdote offre il pane e il vino a Dio:

Le pain que je te donne à manger est-il pur et le vin que je suis est-il fort?
De quoi te servirais-tu pour séparer ta personne de la mienne?
Quelle est la partie de ton être où je ne sois et qui ne m'appartienne?⁷³²

Il poeta, in questa azione sacrificale, ritrova le chiavi dell'«existence»⁷³³ e il segreto della «naissance»⁷³⁴. L'anima comprende che «le bonheur»⁷³⁵ è l'unico dovere da adempiere sin dalla nascita: come una donna «dont les vœux sont accomplis»⁷³⁶ e che «tend avidement l'oreille»⁷³⁷, essa «pleure»⁷³⁸. Sotto le sue vesti, l'anima «serre sa plaque d'identité»⁷³⁹, si alza e se ne va: *Ite Missa est*. Il poeta, a questo punto, penetra nella nuova opera creatasi, come l'«abeille qui ne sait rien, mais qui a à la fois le sentiment de la fleur

⁷²⁵ *Ibid.*

⁷²⁶ *Ivi*, p. 85.

⁷²⁷ «Ah, ce serait le désert, – et l'on ne me donnera pas de plus grand désert que cette ville» *Ivi*, p. 87

⁷²⁸ «Ah, ce serait la nuit, – et il n'y a pas de plus grande nuit que le conseil en nous et l'autorité / Qui veut que nous fermions enfin les yeux à toutes les choses créées» *Ivi*, p. 87-88.

⁷²⁹ «Ah, ce serait la mort – mais déjà ce sont les cierges et les fleurs, / Et le linceul, et le tombeau béant que garde l'Ange exterminateur» *Ivi*, p. 88.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Ivi*, p. 92.

⁷³³ *Ivi*, p. 93.

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ *Ivi*, p. 96.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ivi*, p. 97.

⁷³⁹ *Ibid.*

et celui de l'hexagone»⁷⁴⁰. L'immagine sarà ripresa da Claudel in una poesia successiva del 1925, intitolata *Abeille*⁷⁴¹, in cui le api, come i pensieri, hanno la capacità di ricavare dai fiori il miele e la cera, la loro intrinseca linfa poetica. L'anima, «enrichie»⁷⁴² e «dépouillée»⁷⁴³, paragonata al gelsomino, accoglie l'ape, «visiteuse transparente»⁷⁴⁴, se ne diletta, e si lascia ispirare. Claudel è un appassionato lettore di Virgilio⁷⁴⁵ (nell'*Eneide*⁷⁴⁶ e nelle *Georgiche*⁷⁴⁷ l'ape appare come origine della vita) e della Bibbia⁷⁴⁸: il piccolo insetto compare infatti molte volte nell'Antico Testamento⁷⁴⁹ come produttore di miele⁷⁵⁰. Nel libro dei Giudici si parla di uno «sciame d'api»⁷⁵¹: Sansone, sceso a Timna per prendere in moglie una figlia dei Filistei che a quel tempo dominavano Israele, vide un leone venirgli incontro ruggendo. Investito dallo spirito del Signore, egli squarciò a mani nude il leone, dalla cui carcassa, dopo qualche tempo, si formarono uno sciame d'api e il miele. Sansone prese il miele, lo mangiò, e lo offrì ai suoi genitori, senza rivelarne la provenienza. Al banchetto di nozze propose l'indovinello «Dal divoratore è uscito il cibo e dal forte è uscito il dolce»⁷⁵² agli invitati della sposa, da risolvere in sette giorni, al termine dei quali, in caso di risoluzione, egli decise di offrirgli trenta tuniche e trenta vesti. Risolto l'enigma dai Filistei, grazie ad un'astuzia della moglie, Sansone capì di essere stato raggirato: così, ad Ascalon, egli uccise trenta uomini e prese le loro vesti per donarle agli invitati della sposa e, in seguito, lasciò la moglie al compagno che gli aveva fatto da amico di nozze. Tuttavia l'immagine dell'ape si ritrova anche nell'opera *Connaissance de l'Est*: «et notre perquisition commence avec le jour, nous nous

⁷⁴⁰ *Ivi*, p. 100.

⁷⁴¹ P. Claudel, *Poésies*, Parigi, Gallimard, 1970.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ Per quanto riguarda la lettura di Virgilio, ci rivolgiamo alla lettura delle *Cinq Grandes Odes*, in particolare alla *Première Ode*, intitolata *Les Muses*. P. Claudel, *Cinq grandes odes*, op. cit., pp. 17-33

⁷⁴⁶ «Huius apes summum densae (mirabile dictu), / stridore ingenti liquidum trans aethera vectae, / obsedere apicem, et pedibus per mutua nexis / examen subitum ramo frondente pependit» Virgilio, *Eneide*, 7, 64-67.

⁷⁴⁷ «Protinus aërii mellis caelestia dona / exsequar» Virgilio, *Georgiche*, 4, 1-2. Il libro IV delle *Georgiche* è interamente dedicato alla pratica dell'apicoltura.

⁷⁴⁸ La lettura scrupolosa della Bibbia si evince dall'*opera omnia* di Claudel. Per delle attestazioni concrete si può fare riferimento al carteggio con Jacques Rivière. Claudel possedeva l'edizione di Fillion, come si legge nella lettera inviata da Claudel a Rivière dalla città di Tien-Tsin, il 25 maggio del 1907: «Il est essentiel en effet que vous la lisiez d'un bout à l'autre. La seule édition que je connaisse est celle de Fillion, elle n'est pas fameuse, mais au moins elle est orthodoxe. Si sot et si impatientant que soit le commentaire, du moins il permet une première intelligence du texte qui, seul, s'aborderait difficilement. Malheureusement cela fait dix gros volumes, mais on pourra vous les prêter». Claudel-Rivière, *Correspondance*, op. cit., pp. 51-52.

⁷⁴⁹ Dal libro dei Giudici, Gdc 14, 14, e dal libro del Siracide (*Ecclesiastico*), Sir 11, 3.

Nel libro del Siracide si legge: «L'ape è piccola tra gli esseri alati, ma il suo prodotto ha il primato fra i dolci sapori» Sir 11, 3.

⁷⁵¹ Gdc 14, 8.

⁷⁵² Gdc 14, 14.

engageons au couloir infini de la rue Chinoise, tranchée obscure et mouillée dans une odeur d'intestin au milieu d'un peuple mélangé avec sa demeure comme l'abeille avec sa cire et son miel»⁷⁵³ L'abeille tornerà protagonista in un *haiku* della raccolta *Cent phrases pour éventails*, composta tra il 1926 e il 1927 a Tokyo: «Cette abeille qui se meurt d'amour au centre de la rose si tu la touchais quelle piqûre!»⁷⁵⁴. Si osserva inoltre che il primo dicembre del 1919 fu pubblicata nella *Nouvelle Revue Française* una poesia, *L'abeille*, del poeta Paul Valéry (1871-1945), successivamente raccolta in *Charmes ou Poèmes par Paul Valéry* (1922). Intorno al 1920 Valéry scrive *L'abeille spirituelle*, apparsa nel 1959 presso Les Bibliophiles de Paris (*Douze poèmes*), a cura di Octave Nadal e Jean Cocteau. Le *abeilles* sono le parole che pungono lo spirito del poeta e che gli ronzano intorno: «Où te poser bourdon de l'absolu / Instant toujours détaché de toi-même? / Tout ce qu'il touche est sûrement élu / Indivisible angoisse du poème»⁷⁵⁵. D'ora in avanti la terra è pronta ad essere coltivata:

C'est cela qui en toi devient idée pour, les autres, la cueillir, et la voix, et le propos de ce qu'on va faire.
Sens, égal de l'arbre qui dure et de la moisson qui dort,
Un monde à l'intérieur de ta pensée jaunir dans le même souffle d'or!⁷⁵⁶

Le *Pain bénit* richiama l'uscita dei fedeli dalla chiesa: si avverte un'atmosfera di gioia, in cui gli uccelli in massa svolazzano e gridano, e l'allodola canta «éperdument dans la plaine»⁷⁵⁷. Il bambino del coro, sceso dall'altare, immerge le mani nel cestello pieno di pane: prima dell'atto, come se non fosse ancora stato toccato il frutto proibito⁷⁵⁸, egli conosce per la prima volta «cet étrange sentiment fait d'expérience préalable et de langueur et d'ennui»⁷⁵⁹. Sullo sfondo di una folla in tumulto, il bambino avverte nitidamente le cose attorno a lui, «l'amour, ou tout simplement le plaisir / Sa charge, chez la plupart, de transformer, et de faire semblant de satisfaire, et de détruire»⁷⁶⁰, e prepara il suo cuore ad accogliere il pezzo di pane. Infine Claudel, nella sezione finale *In Principio*

⁷⁵³ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 99.

⁷⁵⁴ P. Claudel, *Cent phrases pour éventails*, Parigi, Gallimard, 1996.

⁷⁵⁵ P. Valéry, *Opere poetiche*, a cura di Giancarlo Pontiggia, Parma, Ugo Guanda Editore, 2012, p. 440.

⁷⁵⁶ P. Claudel, *La Messe là-bas*, op. cit., p. 101-102.

⁷⁵⁷ *Ivi*, p. 106.

⁷⁵⁸ «Avant que, comme Adam dans le Paradis Terrestre, il ait mis ce fruit qu'on lui apporte solennellement dans sa bouche et l'ait mangé» *Ivi*, p. 104.

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ *Ivi*, p. 105.

erat Verbum, riprende dei passi dal Vangelo di Giovanni⁷⁶¹, contemplando la Creazione, ossia l'azione del Verbo, della Parola creatrice di Dio. Il poeta a questo punto accetta la nuova vita:

Là où la terre n'existe plus, là d'où vient ce mouvement sur la forêt,
D'une rive du monde jusqu'à l'autre il n'y a de chemin pour moi qu'à travers la Paix,
Cette Paix que le vent sans jamais en émouvoir la source ne cesse d'interroger avec mystère
ou avec furie!⁷⁶²

Osservando l'oceano, la valle e il mare, ascoltando «le souffle impatient du monde»⁷⁶³, il poeta riflette sul destino dell'universo e ritrova il riposo tanto desiderato: «E il Verbo si fece carne / e venne ad abitare in mezzo a noi; / e noi vedemmo la sua gloria, / gloria come unigenito del Padre, / pieno di grazia e di verità»⁷⁶⁴. Sempre a Rio de Janeiro, nel 1918, Claudel compone *L'architecte*⁷⁶⁵, un poema scritto in memoria dell'architetto Louis Jean Sainte-Marie Perrin (1835-1917), il quale portò a termine, sul progetto di Pierre-Marie Bossan, il lavoro della basilica di Notre-Dame de Fourvière a Lyon, la sua città natale. Claudel dispiega un elogio dell'architetto, la cui arte, con elementi semplici come la terra e la pietra, consiste nell'edificare qualcosa di necessario e permanente, una dimora per le generazioni successive. Innalzata sulla sommità della collina di Fourvière, la basilica di Notre-Dame, terminata nel 1884, domina tutto il paesaggio⁷⁶⁶: in cima al campanile si staglia la Vergine Maria, «suprême»⁷⁶⁷ e «réservée»⁷⁶⁸, verso la quale si rivolge il pensiero di Claudel, pieno di un rispetto e di un'ammirazione immensi. Nella basilica si intersecano i rapporti e le proporzioni, «nombres qui sont trop parfaits pour qu'ils soient exprimés par un chiffre»⁷⁶⁹: ordine e disposizione al cospetto della Verità, affinché ogni pietra partecipi, nella sua più piccola unità, alla bellezza e al sacrificio⁷⁷⁰. La pietra non è solo pietra, ma anche un sostrato sopra cui si amalgamano altri fini e

⁷⁶¹ «Et pacifiait la Création déchaînée en lui faisant du haut de la poupe lecture de l'Évangile de saint Jean» *Ivi*, pp. 107-108.

⁷⁶² *Ivi*, pp. 109-110.

⁷⁶³ *Ivi*, p. 110.

⁷⁶⁴ Gv 1, 14.

⁷⁶⁵ P. Claudel, *Poésies*, op. cit., pp. 86-99.

⁷⁶⁶ «Tel sur sa colline posté, à l'entrée de ce qu'on appelle le Val-Romain, / Hostel, dont la tour pointue entre les châtaigniers ronds et les grands séquoias américains / Domine tout ce paysage que fait le Rhône jusqu'aux glaciers savoyards» *Ivi*, p. 87.

⁷⁶⁷ *Ivi*, p. 90.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ivi*, p. 95.

⁷⁷⁰ «Le désir de la Beauté chez un homme est aussi profond que celui de la Justice» *Ivi*, p. 96.

creazioni: essa diviene un muro, una colonna, una porta, una finestra attraverso la quale penetrano il raggio di sole e il mattino. Come le ultime pagine di *La Messe là-bas*, anche *L'architecte* si conclude con un atto di unione, in sottile accordo, tra la natura e l'*esprit*, mentre un senso di pace aleggia dentro e intorno alla basilica di Sainte-Marie Perrin:

Le père de l'église s'émeut et connaît un peu de la joie de Notre-Dame!
Il est donc vrai que Dieu était en moi puisqu'il en sort!
Il a suffi pour qu'il s'y peigne de ce mur et de ce peu d'or!
Il a suffi que je finisse pour qu'il commence!
Et puisque c'est vrai, la voici, cette cathédrale pour vous accueillir que j'ai faite sans le savoir, comme une rose dans son innocence,
Il y a donc quelque chose en moi qui ne cessait pas d'être capable de cette ineffable enfance!⁷⁷¹

⁷⁷¹ *Ivi*, p. 99.

IV. Stile poetico di Claudel

1. *Vers libre e verset*

«L'alexandrin passe pour le type du vers français classique»⁷⁷²: impiegato come strumento narrativo dai cosiddetti «vieux chroniqueurs»⁷⁷³, l'alexandrino si presenta inizialmente come un gruppo di dodici sillabe, suddiviso in due emistichi di sei sillabe ciascuno, «impitoyablement coupé après la sixième»⁷⁷⁴. Fino al secolo XVII ciascuno dei suoi emistichi non ammette che due accenti: quello della cesura e quello della rima. Successivamente, i poeti s'ingegnano a trovare un modo per poter variare la rima all'interno dell'emistichio: «au lieu de deux mesures, l'alexandrin en aura quatre: deux fixes, deux libres»⁷⁷⁵. In seguito, «les Romantiques [...] pratiqueront un vers à trois coupes»⁷⁷⁶ – Hugo è maestro in questo –, senza marcare più l'emistichio: a questo punto, si osserva senz'altro una più grande libertà «à l'intérieur de l'élément arithmétisé»⁷⁷⁷, volendo liberare l'emistichio dal ferreo giogo della rima. Voltaire parlava già dell'«esclavage de la rime»⁷⁷⁸, scrivendo che «on est obligé de chercher une pensée pour la rime parce qu'on ne peut trouver une rime pour exprimer ce qu'on pense»⁷⁷⁹. Proseguendo lo studio di Samson sulla tradizione storica del verso si legge:

Ils sont tous d'accord pour pousser la charge contre la rime et l'égalité des hémistiches où ils ne voient que source de fatigue et d'ennui. Dès le début du XIXème siècle, François d'Eschernay aspire à une prose nombreuse et mesurée: «une prose dont les éléments variés sont ou doivent être une suite de petits et de grands vers d'inégale mesure, sans rime, entremêlés de quelques vers durs et dissonants». Tel sera, quatre-vingts ans plus tard, le vers symboliste. Puis passent sur la brèche, entre Fabre d'Olivet et Ch. Renouvier, de nombreux défenseurs d'une prosodie renouvelée qui accorderait à l'accent, à la quantité, aux rapports des sons entre eux prépondérance sur la numération. Enfin, viennent les théoriciens du Symbolisme. Il suffit de nommer La Grasserie, Gourmont, Kahn, Retté, De

⁷⁷² J. Samson, *Paul Claudel, Poète-Musicien*, op. cit., p. 23.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ *Ivi*, p. 27.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

Souza, Ghil, Ghéon, André Spire pour évoquer à la mémoire du lecteur des livres et des articles qui revendiquent la liberté du vers français relativement au chiffre.⁷⁸⁰

Parallelamente alla poesia, anche nella prosa si opera un'evoluzione stilistica, a tal punto che si osservano all'interno della frase un'attenzione ed una preoccupazione maggiori per quanto riguarda l'aspetto stilistico e musicale. Un esempio rilevante è rappresentato da Jacques Bénigne Bossuet, grande autore di sermoni, che sviluppa dei veri e propri movimenti sinfonici, «exploitant avec une divination harmonique étonnante les ressources sonores de la langue: intensité, durée, timbre»⁷⁸¹:

Même quand il descend de la chaire, quand il abandonne les claviers des grands orgues, même en la prière intime, en la méditation écrite pour être lue dans le recueillement de la chambre ou de l'oratoire, même quand il vient à l'expression familière, réaliste, il reste au milieu de ses mots tel un chef d'orchestre préoccupé de faire sonner son ensemble, et le nombre de sa phrase garde impitoyablement quelque chose d'oratoire. Eloquence de poète. Poésie d'orateur. Eloquence, poésie où la musique s'avère comme un besoin naturel, une nécessité.⁷⁸²

Samson prosegue lo studio e le osservazioni riguardanti la tradizione prosastica citando Fénelon (pseudonimo di François de Salignac de La Mothe-Fénelon), che nella frase incatena il ritmo a qualcosa di più discreto ed attenuato, seducendo il lettore con un linguaggio dove ogni dettaglio è portatore di un'intenzione melodica; Chateaubriand, che vi aggiunge «les cuivres étincelants»⁷⁸³; e infine Lamartine, che nel suo *Cours familier de littérature* sostiene che Platone, Tacito, Fénelon, Bossuet, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre e Chateaubriand hanno scritto delle pagine così commoventi, armoniose e piene di colore, come i versificatori dei tempi precedenti. Mentre nella poesia, con una lucidità critica sempre più acuta, si perviene ai ritmi impari e alle sottili dissonanze grazie a Verlaine, nella prosa si approfondisce la forza del canto: prosa e poesia divengono a questo punto due strumenti che tendono a fondersi fino a formare un tutt'uno, ovvero «à n'en plus faire qu'un»⁷⁸⁴. È proprio in questo preciso momento, tra Otto e Novecento, a prendere il sopravvento il verso libero, «qui n'est point un bâtard mais un instrument nouveau»⁷⁸⁵, per

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ *Ivi*, p. 28.

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ *Ivi*, p. 30.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

cui le grandi opere di Claudel non sono altro che «l'aboutissement normal d'un effort séculaire»⁷⁸⁶. Il poeta adotta il verso libero ai fini sostanzialmente ritmici:

On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue. Il y a des coupures, il y a intervention du néant. La pensée bat comme la cervelle et le cœur. Notre appareil à penser en état de chargement ne débite pas une ligne ininterrompue, il fournit par éclairs, secousses, une masse disjointe d'idées, images, souvenirs, notions, concepts, puis se détend avant que l'esprit se réalise à l'état de conscience dans un nouvel acte. Sur cette matière première l'écrivain éclairé par sa raison et son goût est guidé par un but plus ou moins distinctement perçu travaille, mais il est impossible de donner une image exacte des allures de la pensée si l'on ne tient pas compte du blanc et de l'intermittence. Tel est le vers essentiel et primordial, l'élément premier du langage, antérieur aux mots eux-mêmes: une idée isolée par du blanc. Avant le mot une certaine intensité, qualité et proportion de tension spirituelle.⁷⁸⁷

Affinché sia possibile esprimere la tensione spirituale, necessaria al raggiungimento della comprensione divina, Claudel impiega frequentemente la forma del versetto. Traendo spunto dalla Bibbia, dalla sua melodia e dalle sue peculiari cadenze ritmiche, in particolare rivolgendosi alla lettura e allo studio della forma stilistica dei Salmi, il versetto di Claudel rientra nel dominio dell'invocazione e del linguaggio mistico. Apparentemente, sembrerebbe che esso sia impiegato in maniera quasi arbitraria; tuttavia il *blanc* del testo ne definisce il senso ed il ritmo. Si potrebbe quasi definire il versetto come un'idea isolata dal *blanc*. Nella storia della letteratura francese, s'individuano alcuni autori, oltre a Claudel, che nelle loro opere impiegano il versetto, tuttavia in modo assolutamente originale l'uno dall'altro: Charles Péguy nei suoi *Mystères*, Saint-John Perse in *Anabase*, *Exil*, *Pluies*, *Neiges* e *Vents*, Henry de Montherlant nelle *Olympiques*, e Jean Grosjean nell'*Apocalypse*. Essendo il versetto da loro adoperato in maniera prettamente personale, non sussiste una forma predefinita del suo impiego: esso infatti è utilizzato a seconda del linguaggio e, soprattutto, dei fini a cui l'opera è indirizzata. Il versetto di Claudel assume un ritmo cadenzato, grazie all'insieme di raggruppamenti sintattici crescenti e decrescenti (in particolare, a partire dalla *Deuxième Ode* delle *Cinq Grandes Odes*), che si accompagnano parallelamente al significato simbolico portante del pensiero religioso del poeta. La diversa lunghezza dei versetti, privi di regolarità metrica, dove la *coupure* individua o un'articolazione logica o una sospensione, è sempre incline alla *varietas*

⁷⁸⁶ *Ibid.*

⁷⁸⁷ P. Claudel, *Réflexions sur la poésie*, op. cit., pp. 7-8.

stilistica. Aggirandosi perennemente tra lingua scritta e lingua parlata, e tra verso regolare e prosa, Claudel instaura un rapporto specifico tra la parola e la frase:

Ce primat de la phrase sur le mot prend ensuite sa pleine signification dans la représentation claudélienne de l'histoire des formes: la phrase est à la prose ce que le vers est à la poésie. Dans les *Réflexions et Propositions*, les enjeux poétiques de la phrase sont aussi à situer par rapport au vers libre dont Claudel occulte totalement le rôle historique dans la redéfinition du partage entre prose et vers.⁷⁸⁸

D'altro canto Claudel celebra la frase, ovvero quel gesto imprevisto di un soggetto «contre la structure abstraite et mécanique du mètre qui prédétermine le discours»⁷⁸⁹, valorizzando il carattere cangiante della musicalità della frase rispetto alle forme prestabilite del verso. Claudel effettua nella sua poesia una sorta di stilizzazione della parola comune, laddove l'esito stilistico si verifica a partire dall'ascolto stesso della lingua, che mette «littéralement en scène avec la représentation d'un enfant, amateur délicat de langage, caché derrière une palissade et qui écoute la conversation de deux dames de la province ou de Paris»⁷⁹⁰. Nel versetto è possibile comunque ravvisare una tendenza a dissimulare l'alessandrino o a spezzare delle cadenze troppo marcate. Le dimensioni del versetto possono variare in funzione semantica, isolando un'idea o un movimento affettivo, ed oratoria, rilanciando il movimento lirico con anafore, echi e parallelismi. Come vedremo nel paragrafo successivo, l'*enjambement* costituisce un aspetto rilevante all'interno di questa estetica dell'inequale e dell'effetto spontaneo, catturando l'attenzione del lettore e, in particolare, generando innumerevoli e straordinari effetti che conducono alla soglia di una spiritualità ferventemente religiosa.

⁷⁸⁸ E. Kaës, *P. Claudel et la langue*, Parigi, Classiques Garnier, 2001, p. 284.

⁷⁸⁹ *Ivi*, p. 302.

⁷⁹⁰ *Ivi*, p. 303.

2. Il ritmo e la musica

Nel suo *Petit traité de poésie française* (1871) Théodore de Banville si sofferma sulla differenza che sussiste tra i suoni che produciamo nell'atto di parlare e nell'atto di cantare; pur essendo entrambe le azioni regolate dal ritmo, quest'ultimo si presenta variabile e complicato nel primo caso (nell'atto di parlare), semplice e regolare nel secondo (nell'atto di cantare):

Lorsque nous parlons, notre langage est réglé par un rythme compliqué et variable, dont le dessin ne se présente pas immédiatement à l'esprit avec netteté, et qui, pour être perçu, veut une grande application; lorsque nous chantons, au contraire, notre langage est réglé par un rythme d'un dessin net, régulier et facilement appréciable, afin de pouvoir s'unir à la musique, dont le rythme est également précis et souple.⁷⁹¹

Tali riflessioni costituiscono il punto di partenza per comprendere il linguaggio di Claudel, nella cui opera poetica il ritmo rappresenta uno degli elementi più importanti, volto a scandire in un libero equilibrio la misura e la cadenza, con l'intento di pervenire alla consacrazione della parola (e del Verbo). Per Claudel il senso della lingua s'identifica *in primis* con la lingua orale, un crogiolo in cui s'avviluppano tutte le «ressources expressives, rythmiques et phonologiques de l'idiome»⁷⁹², in cui la prosodia e il ritmo detengono un ruolo privilegiato: «le langage parlé est pour le poète à la fois visible et invisible»⁷⁹³, ed il cosiddetto parlare visibile e udibile s'inscrive nel disegno di una musica imprevedibile, una sorta di «puissance visuelle de la langue orale»⁷⁹⁴. La musica della lingua si coglie indipendentemente dal senso; come la lingua parlata è regolata dal ritmo, così lo è a maggior ragione la poesia (se pure in modo diverso) in quanto «tous les vers sont destinés à être chantés»⁷⁹⁵, esigendo l'«assemblage d'un certain nombre régulier de syllabes»⁷⁹⁶. Per Claudel la musica è una nozione complessa, rinviando sia alla parola come materia sonora, sia «au primat des accords sur les articulations logiques qu'aux mouvements intonatifs et aux rythmes profonds de la parole»⁷⁹⁷. Nella musica si predilige

⁷⁹¹ T. Banville, *Petit traité de poésie française*, Parigi, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 3.

⁷⁹² E. Kaës, *P. Claudel et la langue*, op.cit., p. 336.

⁷⁹³ *Ivi*, p. 335.

⁷⁹⁴ *Ibid.*

⁷⁹⁵ T. Banville, *Petit traité de poésie française*, op. cit., p. 3.

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 10.

⁷⁹⁷ E. Kaës, *P. Claudel et la langue*, op. cit., p. 336.

un connubio «d’accentuées et d’atones à quoi ils répondent [i musicisti], eux, par des longues et brèves librement mêlées»⁷⁹⁸. Joseph Samson (1888-1957), maestro di cappella della cattedrale di Dijon, nel suo testo *Paul Claudel, Poète-Musicien*, rileva due peculiarità relative al lavoro poetico di Claudel, ossia il ritmo e il timbro: «il semblerait que nulle oreille musicienne ne le puisse contester»⁷⁹⁹. Nella poesia di Claudel manca quel «ronron» tipico di un’epoca, dove la musica è inseparabile dalla «carrure»⁸⁰⁰; Samson riporta l’esempio di Mozart, il quale invece si sottomette «d’ordinaire aux cadres que lui impose son époque»⁸⁰¹, avvertendo che la musica può esistere anche «malgré la carrure»⁸⁰²:

Mozart lui-même a écrit des pages et des pages où les symétries numériques n’ont rien à voir: œuvres de pure prose, débordantes de musique. De Guillaume de Machaut à Maurice Ravel, on voit les maîtres pratiquer cette «prose», c’est-à-dire une musique non soumise à des périodicités d’origine orchestrale, à des cadres stricts, fixés d’avance. Pascal, Bossuet, Chateaubriand, grands musiciens, prennent place auprès d’eux. Les meilleurs musiciens de notre langue sont des prosateurs. La musique qu’ils nous offrent est la plus subtile; le lecteur n’y est pas béquillé; il ne trouve pas chez eux ces retours prévus, ces chutes attendues, ces habitudes rassurantes.⁸⁰³

Allo stesso modo il discorso si riproduce in poesia: abbiamo già osservato, nel paragrafo relativo al versetto, il percorso poetico tracciato da Samson dall’alessandrino al verso libero. Nelle *Cinq Grandes Odes* ciascun versetto è dotato di una «vie propre, unique, incomparable, absolue»⁸⁰⁴, libero da ogni ritmo prestabilito e durata fissa. D’altro canto il versetto ha la funzione di condurre liberamente il flusso interiore dell’*esprit* del poeta, non lasciando sfuggire, tuttavia, l’impiego del periodo ed il suo virtuosismo eloquente all’ininterrotto controllo sul testo da parte di Claudel. Si tratta di una sorta di “dittatura avventuriera”, come afferma Jean Grosjean nell’introduzione alle *Cinq Grandes Odes*:

Rarement poète a exercé sur son texte une autorité plus totale, plus théocratique: elle est sans appel comme sans programme. La tyrannie la plus minutieuse emporte syllabes et signes dans son mouvement à la fois sûr de lui et arbitraire, en tout cas perpétuellement

⁷⁹⁸ J. Samson, *Paul Claudel, Poète-Musicien*, op. cit., p. 47.

⁷⁹⁹ *Ivi*, p. 49.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ *Ibid.*

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 9.

imprévisible. C'est une dictature aventurière. Mais en même temps, les mots, les figures, les sons, les images, les idées et autres notabilités locales sont respectées selon leurs génies propres comme d'antiques puissances inamovibles. Mieux, elles semblent restaurées, elles retrouvent leur âme et leurs droits que d'autres, pourtant bien intentionnés, méconnaissent. Et chaque verset a son autonomie complète, insolite; aucune ressemblance entre eux.⁸⁰⁵

Nella *Première Ode* si osserva una grande libertà di versificazione: dall'impiego di brevi versetti come «S'ouvre, l'accès»⁸⁰⁶ o «Foncier, compact»⁸⁰⁷, si perviene al più lungo versetto dell'ode, comprendente ben quattro frasi esclamative, l'ultima delle quali legata in *enjambement* al versetto successivo («Point de touche qui ne comporte la mélodie tout entière! Abonde, timbre d'or, opime orchestre! Jaillis, parole virulente! Que le langage nouveau, comme un lac plein de sources»⁸⁰⁸). Di primo acchito si nota l'uso frequente degli *enjambements*, distribuiti in modo omogeneo nell'arco di tutta l'ode. L'*enjambement* può essere brusco e violento come nei versetti «Dont tu nourris en toi-même le rassemblement et la dissolution. Et ainsi / O poëte, je ne dirai point que tu reçois de la nature aucune leçon, c'est toi qui lui imposes ton ordre»⁸⁰⁹; tuttavia, in generale, gli *enjambements* tendono ad accumularsi in specifiche porzioni di testo, come nel caso dei versetti 30-31 e 31-32, 34-35 e 35-36, che evidenziano il momento concitato del violento fremito delle muse. Claudel rifletterà molto sull'impiego dell'*enjambement* in poesia, soffermandosi anche a considerare la tensione che si crea tra le parole:

On a souvent parlé de la couleur et de la saveur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur *tension*, de l'état de *tension* de l'esprit qui les profère, dont ils sont l'indice et l'index, de leur *chargement*.⁸¹⁰

Affinché si evidenzi questa tensione è necessario pertanto interrompere bruscamente una frase; così, come nel versetto citato poc'anzi («Dont tu nourris en toi-même le rassemblement et la dissolution. Et ainsi / O poëte, je ne dirai point que tu reçois de la nature aucune leçon, c'est toi qui lui imposes ton ordre»), l'attenzione del lettore si risveglia bruscamente sul «dernier mot prononcé, et avec lui toute la rame des vocables précédents qui y sont attelés, devient comme un poing qui heurte un mur et qui rayonne

⁸⁰⁵ *Ivi*, pp. 8-9.

⁸⁰⁶ *Ivi*, p. 19.

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. 30.

⁸⁰⁸ *Ivi*, p. 24.

⁸⁰⁹ *Ivi*, p. 29.

⁸¹⁰ P. Claudel, *Réflexions sur la poésie*, op. cit., p. 13.

de la douleur»⁸¹¹, portandoci attivamente a sostituire noi stessi la parola mancante. Tale impiego dell'*enjambement* si accompagna all'irregolarità del ritmo, conferendo all'ode un'aura di imprevedibilità e non concedendo al poeta, come invece egli vorrebbe, di soggiogare attraverso l'*esprit* la libertà ritmica all'interno di forme fisse e prestabilite. L'irregolarità si riscontra anche nel numero di strofe (per l'impiego del termine strofa ci rivoliamo all'analisi relativa alla *Quatrième Ode*), in tutto tredici, a sua volta contrassegnate da un numero diverso di versetti: da strofe di due versetti («Et d'abord, je t'ai reconnue, Thalie! / Du même côté j'ai reconnu Clio, j'ai reconnu Mnémosyne, je t'ai reconnue, Thalie!»⁸¹²), fino a strofe di circa ottanta versetti, come nel caso della nona strofa. L'irregolarità del ritmo della poesia di Claudel si rispecchia anche nella musica cangiante di Messiaen, da cui scaturisce la sua concezione di musica "non misurata". Si osserva come il compositore francese abbia una spiccata predilezione per i ritmi a numeri primi (5, 7, 13; ricordiamo che le strofe della *Première Ode* sono di numero tredici), che gli permette di sostituire le nozioni di "misura" e "tempo" con l'istituzione di un valore breve e delle sue libere moltiplicazioni (l'analogia con la moltiplicazione dei gruppi ritmici in Claudel si riscontra in particolare nella *Deuxième Ode*). Nello specifico, il fascino dei ritmi indiani, come il "râgavardhana" (teorizzato da Śārṅgadeva, musicologo indiano del tredicesimo secolo che ci ha lasciato una tavola di 120 Decītalas o ritmi indiani), spinge Messiaen all'elaborazione di nuove prospettive musicali d'aumentazione o diminuzione, per aggiunta o sottrazione del punto, fondate sulla costituzione dei cosiddetti valori aggiunti, ossia valori brevi, associati ad un ritmo qualunque, per mezzo di una nota, di una pausa, o di un punto⁸¹³. Da queste considerazioni si deduce che il più piccolo valore breve che si aggiunge ad un ritmo qualunque è in grado di trasformare l'equilibrio metrico preesistente, e che tutti i ritmi possono essere seguiti dalla loro aumentazione o diminuzione, creando così forme ben più complesse delle semplici ripetizioni classiche. Il fascino per la cultura indiana accomuna Messiaen e Claudel: ricordiamo l'opera di Claudel, *La Légende de Prakṛiti* (Prakṛiti in sanscrito significa "natura"⁸¹⁴), che simboleggia «le débordement de la vie, la jubilation enthousiaste de la terre féconde, le déchaînement des forces vitales dont rend compte ce fourmillement d'êtres vivants»⁸¹⁵. Quest'opera degli anni Trenta si lega in particolare alla *Deuxième*

⁸¹¹ *Ivi*, p. 14.

⁸¹² P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 18.

⁸¹³ O. Messiaen, *Technique de mon Langage musical*, op. cit.

⁸¹⁴ M. Coulson, *Complete Sanskrit*, Teach Yourself, 2011, p. 385.

⁸¹⁵ P. Claudel, *La Légende de Prakṛiti*, Parigi, Les Belles Lettres, 1972 (1934), p. 27.

Ode, in cui si ritrova l'idea di un mondo finito ma inesauribile, di cui il mare, grazie alle sue onde che si rinnovano perennemente, è il simbolo. Ne *L'Esprit et l'Eau* il ritmo è condizionato dal movimento stesso dell'ode: da dimensioni ridotte si procede costantemente verso una dilatazione dei periodi, fino al raggiungimento dell'illuminazione del poeta per opera dello Spirito Santo. Dall'apertura «Après le long silence fumant»⁸¹⁶ si passa al versetto «Après le grand silence civil de maints jours tout fumant de rumeurs et de fumées»⁸¹⁷, dove il ritmo si mantiene regolare fino all'evoluzione finale del discorso. Il terzo versetto manca dell'«après» iniziale che aveva caratterizzato i due versetti precedenti: osserviamo in maniera progressiva l'espansione dei versetti, a partire dal quarto, con «soudain» ripreso in anafora col versetto successivo, similmente ai primi due versetti d'apertura con «après»: il cielo improvvisamente si schiarisce – le anafore e i gruppi ritmici si moltiplicano («Soudain le coup sourd au cœur, soudain le mot donné, soudain le souffle de l'Esprit, le rapt sec, soudain la possession de l'Esprit»⁸¹⁸) –, ed il ritmo si fa più vivo sino alla «possession de l'Esprit». L'ottava strofa, collocata circa a metà ode (da v. 124 a v. 174, per un totale di 343 versetti), costituisce il momento culminante della rivelazione, in cui il poeta comprende di poter raggiungere Dio attraverso le Sue opere: si tratta della strofa più lunga, con i suoi cinquanta versetti. Se dalla prima strofa l'ampliamento dei versetti coincideva con la nascita dell'ode, da questo momento in poi esso coincide col momento culminante del suo sviluppo, ovvero con la rivelazione della verità divina. La *Troisième Ode* rappresenta una vera e propria *louange* a Dio; pertanto, col *Magnificat* si prefigurano sia una connessione perspicua con la musica, sia un rapporto più incisivo tra la poesia e la religione:

La louange est peut-être le plus grand moteur de la poésie, parce qu'elle est l'expression du besoin plus profond de l'âme, la voix de la joie et de la vie, le devoir de toute la création, celui en qui chaque créature a besoin de toutes les autres.⁸¹⁹

Musica, poesia e religione sono gli elementi inscindibili ed essenziali per il processo della Creazione: «la grande poésie depuis les hymnes védiques jusqu'au Cantique du Soleil de saint François est une louange»⁸²⁰. Nel *Magnificat* si dispiega un canto collettivo, in cui «les étoiles du Ciel, lisons-nous dans les Livres Saints, chantent

⁸¹⁶ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 34.

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ivi*, p. 35.

⁸¹⁹ P. Claudel, *Positions et Propositions*, op. cit., p. 17.

⁸²⁰ *Ibid.*

ensemble»⁸²¹. Tuttavia, la religione non apporta solo il canto, ma anche la parola, ossia il *sens*, dal momento che il mondo non rappresenta un'opera del Caso o delle cieche forze naturali che si cercano «à tâtons»⁸²²; anzi, esso ci parla del suo creatore, donandoci «les moyens de comprendre son œuvre ou en tout cas de l'interroger et de lui payer nos dettes»⁸²³, conducendoci «vers Lui par beaucoup de voies merveilleuses»⁸²⁴: un cattolico conosce «ce qui est blanc et ce qui est noir», ed è in grado di rispondere ad ogni questione «par oui ou par non, un oui très clair et un non très sonore»⁸²⁵. La certezza è un valore inestimabile per un poeta e per un artista, laddove lo scetticismo, il dubbio, l'esitazione costituiscono «le chancre mortel de l'art véritable»⁸²⁶. Secondo Claudel, non è detto che un buon cattolico sia anche un buon poeta, «parce que le talent poétique, l'inspiration poétique est, comme la prophétie, une grâce, une grâce gratuite»⁸²⁷: tuttavia, il poeta cattolico possiede l'immenso vantaggio della certezza rispetto ai suoi fratelli. Un'altra prerogativa della religione, prosegue Claudel, è il *drame*: con la rivelazione cristiana, «avec les immenses et énormes idées du Ciel et de l'Enfer qui sont autant au-dessus de notre compréhension que le ciel étoilé est au-dessus de nos têtes»⁸²⁸, le azioni umane, il destino umano, sono investiti di un valore assolutamente prodigioso; per mezzo di Cristo offriamo perennemente un sacrificio di lode a Dio:

Nous sommes comme les acteurs d'un drame très intéressant écrit par un auteur infiniment sage et bon où nous tenons un rôle essentiel, mais où il nous est impossible de connaître d'avance la moindre péripétie. [...] Le dernier acte, comme dit Pascal, est toujours sanglant, mais aussi il est toujours magnifique, car la Religion n'a pas seulement mis le drame dans la vie, elle a mis à son terme, dans la Mort, la forme la plus hante du drame, qui, pour tout vrai disciple de notre Divin Maître, est le *sacrifice*.⁸²⁹

La *Troisième Ode* si compone di 312 versetti divisi in sei lunghe strofe, ad eccezione della prima, costituita da un unico versetto che riprende l'*incipit* del cantico di Maria, «Mon âme magnifie le Seigneur»⁸³⁰. In apparenza, il *Magnificat* assume le caratteristiche formali delle odi precedenti, sia per l'irregolarità dell'ampiezza delle strofe, sia per le

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ivi*, p. 183.

⁸²⁴ *Ivi*, p. 183.

⁸²⁵ *Ibid.*

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ *Ivi*, p. 181.

⁸²⁸ *Ivi*, p. 184.

⁸²⁹ *Ivi*, pp. 184-185.

⁸³⁰ P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 53.

irregolarità metriche (del resto, l'*enjambement* rappresenta, anche in questo caso, una risorsa stilistica frequente). Tuttavia, si osserva la tendenza ad usufruire di forme stilistiche sempre più omogenee: ad eccezione del versetto iniziale e della quarta strofa, le altre strofe contano un numero di versetti che varia dai quaranta ai sessanta, una variazione numerica sicuramente meno significativa rispetto a quella riscontrata nell'*Esprit et l'Eau*. La presenza di forme reiterate (come «Soyez béni, mon Dieu, qui [...]»), escludendo il primo versetto e la seconda strofa, esplicita il disegno religioso del poema: l'azione della grazia di Dio a beneficio del poeta, accentuata ad introduzione di ogni strofa, consacra la regolarità della dimensione delle strofe, conferendo un aspetto di uniformità a tutta l'ode, abbandonando il gusto per l'irregolarità, così vivida nelle odi precedenti. Sembra che il poeta, coerentemente con la propria visione teologica, a poco a poco desideri conferire al suo poema, a partire dalla forma, una sorta di linearità, a discapito del caos ritmico che imperversava perspicuamente sin dalla prima ode dedicata alle muse. Il *Magnificat* si staglia come una sinfonia (Claudel, in una lettera a Jacques Rivière del 10 dicembre del 1910, aveva proprio rilevato il carattere orchestrale dei suoi poemi⁸³¹), in cui gli elementi principali, l'*enfant*, il *froid* e la *forêt* ci conducono dallo svelamento del canto liturgico a quello della celebrazione eucaristica, ossia del sacrificio (ed è qui che rientra l'azione del *drame*). In questo movimento lineare ed omogeneo – abbiamo rilevato infatti come l'omogeneità sia una caratteristica nuova e fondamentale nella struttura e nel significato di quest'ode – è possibile cogliere l'architettura della *Troisième Ode*: innanzitutto il primo versetto che rappresenta il nucleo centrale dell'ode, dove s'immette il canto del poeta nel cantico di Maria, costituendo un denso parallelismo; nella seconda strofa s'illustra invece il quadro narrativo, ossia la conversione al cattolicesimo da parte del poeta, il quale enuncia l'avvenimento in uno spazio presente (la Cattedrale di Notre-Dame), ma in un tempo passato (la giovinezza del poeta); la terza strofa s'incentra sull'execrazione degli idoli, ripresa anche nella strofa successiva; infine, Claudel sviluppa il motivo della nascita della figlia e il sopraggiungimento dell'età matura, giungendo allo svelamento della parola poetica e al momento culminante dei vespri.

Nella *Quatrième Ode* prende avvio la *disputatio* tra il poeta e la musa: il dialogo diviene la forma predominante a discapito del monologo che aveva dimorato presso le

⁸³¹ «Ce qui fait la nouveauté de ces poèmes, c'est que ce sont de véritables symphonies, se développant non pas en suite continue à la manière littéraire, mais orchestralement, par thèmes entrelacés et décomposés» Claudel-Rivière, *Correspondance*, op. cit., p. 226.

odi precedenti. In quest'ode, le strofe sono perfettamente suddivise e regolate dalla successione tripartita propria della tradizione pindarica: Strofa, Antistrofa ed Epodo. Si tratta di 274 versetti ripartiti in otto strofe, di lunghezza variabile (dai cinquanta versetti della seconda strofa si passa ai sedici versetti della quinta strofa; la terza strofa, in posizione centrale, conta un numero di versetti pari a trentasette); ad eccezione della prima, tutte le altre prendono l'appellativo di *Strophe*, alternandosi per tre volte all'*Antistrophe*, per finire con l'*Épode*. La *Quatrième Ode* assume un aspetto più compatto, formalmente prossimo al *Magnificat*, soprattutto in merito alla distribuzione e alla disposizione dei versetti. Si osserva che in quest'ode la musica è rigettata *in toto* dal poeta: «Que me parlez-vous de la musique?», «Je n'ai pas besoin de tout cet attirail qu'il lui faut»⁸³². Solamente le parole acquistano agli occhi del poeta una forza espressiva tale da stigmatizzare il greve «attirail» di un'orchestra. Pertanto, al poeta si confanno gli elementi squisitamente formali come il ritmo e la misura, due strumenti propri dell'arte della musa Euterpe, liberandoli dall'apparato sonoro della «trompette bouchée» e del «coup sourd sur la tonne orgiaque»⁸³³; solo attraverso la misura, come nei cori ditirambici, il poeta può librarsi verso Dio. Si osserva una consapevolezza prettamente religiosa del ritmo, che si pone al di sopra della musica, imprimendo solo alle parole la facoltà di organizzarsi ritmicamente all'interno del poema. Per quanto riguarda la struttura architettonica della *Cinquième Ode*, si distinguono invece quattro momenti salienti: la discussione tra il pubblico, il poeta e la sua sposa a proposito del «caractère fermé de son art et son insouciance des hommes qui l'entourent»⁸³⁴; il rapporto tra il poeta e l'universo, ossia il posto del poeta all'interno della Creazione; l'allegoria delle virtù; la Chiesa come unificatrice del cosmo. Sul piano stilistico e metrico, invece, non vi sono nuove e significative considerazioni da affrontare rispetto a quanto già osservato nelle odi precedenti.

⁸³² P. Claudel, *Cinq Grandes Odes*, op. cit., p. 75.

⁸³³ *Ibid.*

⁸³⁴ *Ivi*, p. 91.

3. La rima

Ne *La Cantate à trois voix* si rileva una peculiarità identificativa che la contraddistingue da *La Messe là-bas* e dalle *Cinq Grandes Odes*, ovvero l'impiego della rima. In questa sorta di contrappunto a più voci, si osservano sia l'utilizzo di un verso meno irregolare rispetto alle altre opere citate, sia la rima che per certi aspetti rimpiazza il versetto. D'altro canto è l'opera più musicale di Claudel: si potrebbe affermare che salendo di gradino in gradino, «du quotidien au permanent et à l'éternel, et de la suggestion balbutiante à la formule établie»⁸³⁵, il poeta abbia voluto incanalare, obbedendo ad uno schema geometrico di linee convergenti, la propria spiritualità in formule fisse, o comunque cadenzate:

Quand la fugue débute sur la portée et nous entraîne avec elle, imprimant direction et rythme à ce qui en nous tend l'oreille avec désir à cet ordre: En avant! en même temps que nous prenons le pas et que nous réalisons le dessin, nous voyons, nous sentons, nous devinons, où l'on nous conduit, et toute notre être par avance appréhende le programme auditif avec son ressort et ses reprises, ses conditions, ses renforts et ses obstacles.⁸³⁶

La rima, a suo avviso, stabilisce dei ripari e illumina lo spazio scritto; come un faro «à l'extrémité d'un promontoire qui répond à travers le blanc au feu d'un autre cap»⁸³⁷, essa ci permette di riconoscere il cammino percorso e la forma di un'isola pensata. La rima, prosegue Claudel, è «tout à fait à sa place dans les domaines les plus paisibles de la poésie épique ou narrative, ainsi que du tableau ou du médaillon»⁸³⁸. Anche in Messiaen la musicalità ha un ruolo fondamentale, soprattutto con la predominanza della melodia. Pertanto, il ritmo e l'armonia risulteranno maggiormente autentici nel momento in cui si asseconderà lo sviluppo melodico. In ragione di questa premessa, Messiaen passa in rassegna una serie di esempi musicali necessari allo sviluppo della sua melodia, raffinata e cangiante: tecnicamente, la quarta aumentata discendente, formule cromatiche con inversione, sesta maggiore discendente, imitazioni di canzoni popolari (con il piccolo *refrain* in onomatopee), contorni melodici derivanti dal canto gregoriano o dai ritmi indiani, e soprattutto il canto degli uccelli, nei quali il canto del merlo supera di gran lunga

⁸³⁵ P. Claudel, *Le Chemin dans l'Art*, in *L'Œil écoute*, op. cit., p. 141.

⁸³⁶ *Ibid.*

⁸³⁷ P. Claudel, *Réflexions sur la poésie*, op. cit., p. 82.

⁸³⁸ *Ibid.*

l'immaginazione umana⁸³⁹. Claudel ravvisa nel linguaggio parlato una qualità a sua volta «visible et audible»⁸⁴⁰, dove il cosiddetto “parlare visibile” s’inscrive in una musica imprevedibile e in «roulades d’oiseaux»⁸⁴¹ che conferiscono maggiore potenza visuale alla sonorità della frase. La musica della lingua si ascolta indipendentemente dal senso: il senso della lingua si definisce a sua volta come padronanza innata delle risorse espressive, ritmiche e fonologiche dell’idioma. Lo scorrere delle parole conferisce all’opera di Claudel uno stato di *enchantement* totale, in cui si privilegiano la prosodia e il ritmo a scapito della dimensione lessico-semantiche dello stile.

⁸³⁹ Tuttavia, non si tratta di un’imitazione pedissequa della natura, ma di una trascrizione e di un’interpretazione delle *fusées* e delle *roulades* emesse da questi volatili. O. Messiaen, *Technique de mon Langage musical*, op. cit., p. 38.

⁸⁴⁰ E. Kaës, *P. Claudel et la langue*, op. cit., p. 335.

⁸⁴¹ P. Claudel, *Réflexions et propositions*, op. cit., p. 29.

CONCLUSIONE

Al termine del lavoro di analisi sul linguaggio e la poetica di Claudel, è possibile tracciare un percorso, o, più precisamente, seguendo le teorie filosofico-letterarie sviluppate nell'*Art Poétique* (1907), il movimento da un punto che, attraverso l'arte del simbolismo, conduce verso le sorgenti e le risorse naturali del *langage*. La parola è per Claudel l'oggetto rivestito di una forma verbale: in quanto strumento intelligibile, la parola estende la propria azione anche verso tutto ciò che coinvolge il ritmo. L'organismo intero, infatti, partecipa sensibilmente alla sua condizione spirituale: il corpo è l'espressione ed il mezzo di comunicazione con l'esterno, che sottopone l'essere spirituale al ritmo, producendo in questo modo l'effetto di un orologio che batte perennemente, in sincronia col pensiero e il desiderio. All'interno vi è, secondo Claudel, una sorta di complesso ingranaggio, un laboratorio di filtri, compressor, un sistema di attività analitiche e selettive, costituenti la coscienza: il corpo è il testimone della durata, di tutto ciò che è stato immagazzinato e registrato. Rivolgendo la poesia all'uomo, Claudel non può privarla delle sue necessità corporali e spirituali: donando un immenso valore al gesto fisico, egli s'indirizza alla cosa creata cercando d'incorporarla al verso, seguendo l'accompagnamento incessante del ritmo e del movimento prodotto attraverso le parole. Si distinguono, pertanto, i due poteri della lingua: d'impressione e di espressione. D'impressione, nel senso che essa consegna all'oggetto «une pâte éminemment sensible»⁸⁴²; d'espressione, «en ce qu'elle s'avère parfaitement propre à restituer l'objet qu'elle a capté, à nous le rendre palpable»⁸⁴³. Claudel, che ha frequentato i *mardis* di Mallarmé, cerca di restituire la plenitudine e l'originalità del *sens* alle parole di tutti i giorni: da ciò si desume l'importanza conferita dal poeta al senso etimologico della parola, in cui si fa riferimento alla trasposizione sonora diretta del gesto spontaneo che, ancora prima della parola, esprime l'oggetto. La radice etimologica è la testimone della mutazione primitiva⁸⁴⁴: attraverso di essa, la parola rappresenta un «geste laryngo-buccal»⁸⁴⁵, trasferito in un *milieu* verbalizzante. Se la parola non è altro che l'oggetto che traspone nell'ordine *laryngo-buccal* il suo gesto essenziale, la frase non è che la trasposizione di un conglomerato di oggetti strettamente uniti: sul piano dell'esistenza il loro rapporto si traduce in un ritmico

⁸⁴² J. Samson, *Paul Claudel, Poète-Musicien*, op. cit., p. 85.

⁸⁴³ *Ibid.*

⁸⁴⁴ *Ivi*, p. 86.

⁸⁴⁵ *Ibid.*

scambio perpetuo; sul piano verbale essi non cessano di comunicare, essendo gli uni agli altri perfettamente aggregati.

Comme chacun d'eux, grammaticalement, implique les autres, rythmiquement ils forment un ensemble indissoluble. La phrase est un complexe de gestes élémentaires qui constituent un geste solidarisé.⁸⁴⁶

Dunque, per approdare all'esperienza del cosmo, Claudel parte da una considerazione di natura linguistica: la costituzione sonora del significante, in particolare quella della consonante, è in qualche modo collegata al significato della parola. Secondo l'idea del poeta, piegandoci di fronte al divenire, potremmo esperire le cose non da irrisolti schemi astratti, ma dalla loro durata. Nascendo ad ogni istante, noi «co-naissons» alla cosa. Non siamo pertanto situati su un punto immobile da cui possiamo contemplare i passanti: il flusso che li trascina, trascina noi stessi lungo lo stesso torrente. In questa concezione Claudel si avvicina al testo *Eureka*⁸⁴⁷ di Edgar Allan Poe (1809-1849): come rilevato da Fimiani, per la dipendenza dal proprio tempo e per il dibattito culturale dell'epoca l'*Art Poétique* deve al saggio dello scrittore statunitense la volontà di tracciare un «poema cosmogonico»⁸⁴⁸. Tuttavia nella loro visione cosmogonica vi è una differenza sostanziale: mentre per Poe «l'universo è casualmente nato dal nulla e vi ritorna per collasso interno», per Claudel «l'universo è creato dalla materia e ritorna a Dio secondo la sua intenzione e disegno divino»⁸⁴⁹ (in cui si coglie lo sviluppo di una lettura tomista da parte di Claudel alle pagine di Poe). L'arte di Claudel consiste proprio in tale concezione di fatti che caratterizzano la relazione delle cose e del linguaggio: ben lontana dall'essere una rivoluzione, essa si rivolge alla tradizione conforme alla natura delle cose, essendo l'intenzione del poeta quella di restaurare l'espressione spontanea. Dal giorno della sua conversione Claudel non ha potuto rifuggire alla tentazione di vedere una relazione tra i pensieri, i sentimenti e la forma. Se da una parte le risorse intime della prosodia ci sfuggono, dall'altra è possibile rintracciarne alcune grazie ai mezzi materiali di espressione che ci sono accessibili, fra i quali ricordiamo il ricorso al parallelismo, elaborato in particolare nei testi biblici della Saggezza (i Salmi, i Proverbi, l'Ecclesiaste). Parallelismo di sinonimia, di antitesi e di sintesi, di cui propone la seguente definizione:

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 89.

⁸⁴⁷ E. A. Poe, *Eureka: un poema in prosa*, P. Guglielmoni (a cura di), Milano, Bompiani, 2001 (1848).

⁸⁴⁸ F. Fimiani, *Poetica Mundi*, op. cit., p. 12.

⁸⁴⁹ *Ivi*, p. 23.

La règle du jeu est que le rythme de la phrase soit conditionné par le sens: une même pensée est réitérée en deux ou trois stiques (=vers) consécutifs; ou bien des pensées contradictoires y sont opposées; ou bien enfin le second membre achève le premier.⁸⁵⁰

Tramite i parallelismi ed il ritmo, di cui alcuni procedimenti (come la cesura o un verso lungo seguito da uno breve, principalmente per mettere in rilievo l'idea principale del discorso) permettono di variare e rinnovare l'armonia, Claudel attesta l'intenzione di soggiogare le condizioni dell'esistenza dell'elemento prosodico all'espressione dell'oggetto del pensiero. Osserviamo come l'elemento fondamentale di trasmissione poetica sia il versetto, derivato direttamente dalla tradizione biblica: tramite il versetto Claudel si adopera per isolare un'idea o un'immagine nel testo (funzione semantica), accordando l'enunciato al movimento che lo anima, con l'impiego di parallelismi, riprese anaforiche, echi (funzione oratoria). Dal *découpage* dei versetti si arriva alla cadenza ritmica, a un ordine che lo avvicina al verso: è il passaggio dell'enunciato sul piano poetico, arricchito di silenzi, *alinéas*, accenti alla fine dei versetti, e cadenzato da un tono sostenuto. Dal verso alla strofa, dal poema al dramma: in Claudel è sempre viva la volontà di creare un «insatiable désir de rythme»⁸⁵¹, passando dalla conoscenza alla coscienza, dall'impressione all'espressione, dalla sensazione al ritmo. Si tratta sempre dell'*esprit*, la cui competenza è quella di governare questi passaggi, di scegliere se accelerare o rallentare, di fornire l'impulso o la resilienza. Pur richiedendo nei suoi poemi la meditazione raccolta e silenziosa, Claudel invita anche alla loro declamazione. Solamente il canto, infatti, permette di associare la voce e l'anima, come ci propone l'attenta osservazione di Samson:

Si Jean-Sébastien Bach est le musicien-poète, comme le qualifie Albert Schweitzer, Paul Claudel est le poète-musicien, le plus parfait mélodiste, le plus subtil rythmeur, le plus puissant symphoniste, de notre langue. Dans son poème, l'art des sons déploie tous ses trésors organiques, l'instrumentation verbale toute sa magie.⁸⁵²

La natura dispiega il suo ruolo orchestrale, in cui ogni elemento detiene il proprio ruolo specifico all'interno dell'insieme organico:

Chaque arbre a sa personnalité, chaque bestiole son rôle, chaque voix sa place dans la symphonie; comme on dit que l'on *comprend* la musique, je comprends la nature, comme un récit bien détaillé qui ne serait fait que de noms propres; au fur de la marche et du jour, je

⁸⁵⁰ J. Samson, *Paul Claudel, Poète-Musicien*, op. cit., p. 90.

⁸⁵¹ *Ivi*, p. 104.

⁸⁵² *Ivi*, pp. 105-106.

m'avance parmi le développement de la doctrine. Jadis, j'ai découvert avec délice que toutes les choses existent dans un certain accord, et maintenant cette secrète parenté par qui la noirceur de ce pin épouse là-bas la claire verdure de ces érables, c'est mon regard seul qui l'avère, et, restituant le dessein antérieur, ma visite, je la nomme une révision.⁸⁵³

In questo modo, Claudel si conferisce il ruolo di poeta-ispettore della Creazione: la sua scrittura esprime l'itinerario epistemico all'interno dell'esperienza sensibile⁸⁵⁴, a tal punto che mondo e scrittura divengono due entità assolutamente interscambiabili. Sul piano meta-testuale s'innalza una sorta di macro-testualità ontologica e naturale, in cui l'«énonciation arborescente»⁸⁵⁵ del testo descrive l'arte poetica dell'universo, l'«art autochtone employé par tout ce qui naît»⁸⁵⁶. Non si tratterebbe dell'opera del caso, ma di un disegno imperscrutabile in cui le cose sussistono in un rapporto infinito con tutte le altre, in un'azione comune dove il poeta ha il suo preciso momento d'entrata e di uscita⁸⁵⁷. Claudel approda a una vera e propria «scienza della vita»⁸⁵⁸, in cui si pone il problema fondamentale dell'esistenza: immersa in una situazione altamente polifonica, la situazione si rivolge a un soggetto insieme individuale e universale.

Prendere atto e comprendere che «più vicini di stelle e pianeti, tutte le cose in movimento e viventi che ci circondano, ci danno segni altrettanto sicuri, ci danno la spiegazione sparpagliata di questa spinta interiore che fa la nostra vita». Ecco quanto argomenta Claudel [...] definendo anche un mutamento percettologico dell'osservazione e dell'idea stessa di orizzonte, non più il «cerchio minimo che ci si stringe addosso» ma linea vibratile e immaginaria del lontano.⁸⁵⁹

Per giungere alla conoscenza del concreto, alla solidarietà tra le cose e alla visione dell'unità del cosmo, Claudel si avvale, come abbiamo potuto riscontrare nelle analisi delle opere, di un impiego assiduo dell'espressione simbolica. È una sensibilità mitica e arcaica che potrebbe corrispondere a ciò che ha scritto Mircea Eliade negli *Aspects du mythe*:

Le Monde “parle” à l'homme et, pour comprendre ce langage, il suffit de connaître les mythes et de déchiffrer les symboles.⁸⁶⁰

⁸⁵³ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 109 (Le Promeneur).

⁸⁵⁴ F. Fimiani, *Poetica Mundi*, op. cit., p. 13.

⁸⁵⁵ P. Claudel, *Art Poétique*, op. cit., p. 50.

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 51.

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ F. Fimiani, *Poetica Mundi*, op. cit., p. 19.

⁸⁵⁹ *Ivi*, p. 21.

⁸⁶⁰ M. Eliade, *Aspects du mythe*, in «Folio Essais», Parigi, Gallimard, 1967, p. 177.

L'interesse del poeta convoglia verso una ricerca del simbolo essenziale e verso un rapporto tra il simbolo e la sua composizione. Claudel ammette di voler indagare questi aspetti reconditi del linguaggio con la stessa severità con cui si affrontano gli studi filologici: essendo la critica letteraria prima di tutto un'opera scientifica, bisogna che in essa tutte le affermazioni siano appoggiate da validi esempi. Un documento scritto deve essere studiato tramite procedimenti di investigazione razionale, con coscienza e serietà.⁸⁶¹ Ossessionato dalla morte, attratto dal cattolicesimo, dalla figura di San Tommaso, dalla poesia di Rimbaud e Mallarmé, Claudel individua gli aspetti simbolici del cosmo a partire innanzitutto dal suo viaggio in Estremo Oriente: *Connaissance de l'Est*, che ricorre frequentemente nell'analisi delle opere, è un *mélange* di simboli e dettagli realistici in cui si dispiega la dimensione metafisica di questa raccolta di poemi in prosa. Il poeta scova gli elementi necessari all'elaborazione di una forma astratta che diviene «un lieu de confusion de la cause spirituelle avec ses effets matériels de telle sorte qu'on peut nous la proposer, elle qui n'est qu'une imitation rationnelle des métaphores et allégories païennes»⁸⁶²: l'analogia e il sillogismo⁸⁶³. L'albero, simbolo del fervore mistico, può trasfigurarsi in *cocotier*, simbolo del martirio, e in *bananier*, simbolo della dimora di Dio. Il poeta indaga simultaneamente i simboli essenziali e il metodo intellettuale per ottenerli: nella *Proposition sur la Lumière*⁸⁶⁴ e in *Sur la Cerveille*⁸⁶⁵ sono formulati gli arcani della poesia di Claudel, in cui convogliano sia la sua sostanza intima sia la sua ragione d'essere. Il poeta e il metafisico giustappongono i loro sforzi, fornendosi reciprocamente gli elementi utili al lavoro «que, cessant de s'exprimer alternativement dans une même prose, l'un des deux se manifeste exclusivement sur une donnée de l'autre et nous tombons ou dans l'incohérence de *Rêves* ou dans les abstractions de *Proposition sur la Lumière* et de *Sur la Cerveille*»⁸⁶⁶. Claudel padroneggia una dottrina estetica nata da un lavoro costante e paziente di un'intelligenza applicata allo sforzo della realizzazione di risultati che egli ottiene conformemente alla sua concezione filosofica del simbolismo. Qui avviene lo sviluppo letterario di Claudel, dove, secondo le leggi immutabili dell'arte, la parte del metafisico svanisce nel ragionamento del poeta: «elle (la parte) disparaît, mais elle la supporte, car elle occupe, avec son obscurité, la place que l'inspiration devrait tenir lumineusement. Le

⁸⁶¹ L. Bordeur, *Les Corps-sphère clef de la symbolique claudélienne*, Montréal, Cosmos, 1971, p. 26.

⁸⁶² L. Richard-Mounet, *Paul Claudel*, op. cit., p. 68.

⁸⁶³ *Ivi*, p. 32.

⁸⁶⁴ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*, op. cit., p. 130.

⁸⁶⁵ *Ivi*, p. 136.

⁸⁶⁶ L. Richard-Mounet, *Paul Claudel*, op. cit., p. 80.

poème ne brille que d'un éclat matériel et réfléchi»⁸⁶⁷. Claudel fa della disposizione degli elementi letterari il solo oggetto della sua arte, coordinandoli secondo i loro rapporti armoniosi e non sulla base dei loro rapporti logici con l'idea da sviluppare. Il poeta si propone pertanto di ritrovare nella natura eterogenea degli elementi così raggruppati gli aspetti diversi dei simboli essenziali: la vita interiore dell'opera si forma dal lavoro intellettuale al quale l'autore si volge a forza di analogie e sillogismi. Claudel desidera penetrare, attraverso questi procedimenti intellettuali fortemente meditati, nel segreto dell'universo; il mistero della vita incosciente lo stupisce, a tal punto che si propone di figurarne e metterne in luce le oscure tendenze. I gesti liturgici, i simboli e le cerimonie solenni, possiedono per il poeta un senso misterioso: il suo *esprit* è totalmente intriso di un'essenza di cattolicesimo che si esprime nella più piccola occasione, donando una forte suggestione alle sue opere. Claudel rinnova i soggetti tratti dagli antichi autori cristiani, applicando alla sua ispirazione una sorta di esegesi creatrice: osserviamo la *trompette céleste* delle *Cinq Grandes Odes* (Sam 28 e Is 58) celante l'*esprit* contemplativo della gloria di Dio⁸⁶⁸; le *cymbales*, strumenti di giubilo, che coinvolgono l'anima attaccata al desiderio di Cristo (Sam 150); gli strumenti a corde, in particolare le corde del salterio, «des boyaux d'animaux, desséchés et réduits, mais sonnont joliment; elles représentent les pensées intérieures des justes desséchés par les veilles et les jeûnes, leurs méditations, faisant d'une manière atténuée retentir la bien douce mélodie d'une conscience pure»⁸⁶⁹. Tuttavia, gli strumenti più significativi nelle opere e nella vita di Claudel rimangono l'organo e il coro, che insieme costituiscono la rivelazione della sua fede cristiana:

L'orgue est l'instrument préposé au dégagement d'une atmosphère sonore. Il rend accessible à l'ouïe cette capacité qui nous entoure, il imprègne l'espace d'un son... Il donne expression à ce qui dure plutôt qu'à ce qui se passe... Il est cette exhalation de l'âme qui s'évapore, il est cette longue insistance sur une même pensée... Il donne l'espace, il ordonne les plans, il fait danser autour de lui les montagnes, il communique à toute une foule son branle gigantesque, il braie vers Dieu comme la terre et la mer de toute la force de ses poumons superposés.⁸⁷⁰

L'organo è per Claudel lo strumento delle anime attive e contemplative, dalle cui canne si può intendere la voce del predicatore; il coro, invece, rappresenta l'insieme di tutti coloro che cantano le lodi della fede e della carità, dove «les corps glorieux auront les organes

⁸⁶⁷ *Ivi*, p. 81.

⁸⁶⁸ J. Samson, *Paul Claudel, Poète-Musicien*, op. cit., p. 270-271.

⁸⁶⁹ *Ivi*, p. 272.

⁸⁷⁰ P. Claudel, *Un poète regarde la Croix*, op. cit., p. 179.

nécessaires pour entendre et pour parler»⁸⁷¹. Ricordiamo a questo punto l'opera già citata, *Les Corps glorieux*, titolo della raccolta organistica di Messiaen (compositore che si è messo spesso in confronto con Claudel per la presenza di un forte cristianesimo che quasi pone al di sopra dell'opera stessa), in cui si descrive in ogni brano la qualità dei corpi dei risorti, glorificati nell'eternità del Paradiso. Altri aspetti centrali nella poetica di Claudel e di Messiaen coinvolgono il problema del tempo e del ritmo, e del tempo e dell'eternità, per i quali si propone una distinzione già affrontata da Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae*: l'eternità coinvolge la simultaneità, mentre il tempo possiede un prima e un dopo. Partendo dal concetto di *durée vecue*, coniato da Bergson nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* del 1889, il tempo umano è assolutamente estraneo al concetto di eternità. La durata è pertanto l'esperienza vissuta delle fluttuazioni del tempo, a cui si contrappone il concetto di un tempo misurabile, astratto. A questi influssi si aggiunge la concezione relativistica dello spazio-tempo di Einstein: nella scoperta dell'assenza di un tempo unico e universale si ritrova l'immagine di un cosmo e di una natura in cui possono convivere tempi diversi, all'interno di una sorta di simbolismo musicale. L'associazione di fenomeni musicali disparati (come i neumi gregoriani, i ritmi indiani e i canti degli uccelli) e la compresenza di elementi tradizionali ed elementi innovativi, rimandano alla mentalità mistica, evidenti sia in Claudel sia in Messiaen. Il loro misticismo consiste in un approfondimento della fede che passa per la Scrittura e pone il mistero di Cristo al centro della propria esperienza. L'estetica e la poetica coinvolgono anche i fenomeni di sinestesia della ricerca sonora e visiva, perfettamente radicati nel terreno del simbolismo francese, rimandandoci al capostipite dei visionari, Arthur Rimbaud. Non è un caso che il rapporto tra Rimbaud e Claudel sia così profondo: solo la pratica liberatoria della veggenza è infatti in grado di farci trascendere il reale. Liberare lo spirito presuppone di liberare il linguaggio. Questa finalità accomuna la poesia di Claudel e la musica di Messiaen, opponendo al trionfo della città e all'occultamento del sacro un misticismo simbolistico e visionario, che approda alle soglie del sentimento di una natura archetipica.

⁸⁷¹ J. Samson, *Paul Claudel, Poète-Musicien*, op. cit., p. 274.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Paul Claudel

L'Annuncio a Maria, L. Giussani (a cura di), Milano, Bur, 2014 (1912)

Art Poétique, Parigi, Mercure de France, 1961

Cent phrases pour éventails, Parigi, Gallimard, 1996

Cinq Grandes Odes e La Cantate à trois voix, Parigi, Gallimard, 1966

Cinque grandi odi, A. Corsaro (a cura di), Alba, Edizioni Paoline, 1969 (1910)

Connaissance de l'Est, Parigi, Gallimard, 1974

Corona benignitatis Anni Dei, Parigi, Nouvelle Revue Française, 1915

Journal II, Parigi, Gallimard, Pléiade, 1969

La Légende de Prakriti, Parigi, Les Belles Lettres, 1972

La Messe là-bas, Parigi, Gallimard, 1941

L'Œil écoute, Parigi, Gallimard, 1946

Œuvres en prose, Parigi, Gallimard, Pléiade, 1965

L'Ours et la Lune, Parigi, Nouvelle Revue Française, 1919

Partage de midi, Parigi, Mercure de France, 1948

Poésies, Parigi, Gallimard, 1970

Positions et Propositions, Parigi, Gallimard, 1934

Réflexions sur la poésie, Parigi, Gallimard, 1963

Richard Wagner – Réverie d'un poète français, Michel Malicet (a cura di), Parigi, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1970

Corrispondenze

CLAUDEL-GIDE, *Correspondance 1899-1926*, Parigi, Gallimard, 1949

CLAUDEL-RIVIÈRE, *Correspondance 1907-1914*, Parigi, Plon-Nourrit, 1926

MILLET-GÉRARD, *Correspondances de Paul Claudel avec les Ecclésiastiques de son temps*, Tomo II, Parigi, Honoré-Champion, 2005

Opere letterarie

ARISTOTELE, *Poetica*, G. Paduano (a cura di), Bari, Editori Laterza, 2011

BAUDELAIRE Charles, *I fiori del male*, L. Nardis (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1982 (1857)

BAUDELAIRE, *Lo Spleen di Parigi*, F. Rella (a cura di), Milano, Feltrinelli, 2012 (1869)

JAMMES Francis, *Les Caprices du Poète*, Parigi, Plon-Nourrit, 1923

JAMMES, *Le crucifix du poète*, Parigi, Éditions Lethielleux, 1935

JAMMES, *Le Deuil des Primevères*, Parigi, Mercure de France, 1920

LAMARTINE Alphonse, *Méditations poétiques et Nouvelles méditations poétiques*, Parigi, Les Classiques de Poche, 2006

MANACORDA Guido, *L'Oro del Reno*, Firenze, Sansoni Editore, 1983

ORAZIO, *Opere*, T. Colamarino e D. Bo (a cura di), Torino, UTET, 2008

POE Edgar Allan, *Eureka: un poema in prosa*, P. Guglielmoni (a cura di), Milano, Bompiani, 2001 (1848)

RIMBAUD Arthur, *Tutte le poesie*, L. Mazza (a cura di), Newton, Roma, 1996

VALÉRY Paul, *Opere poetiche*, G. Pontiggia (a cura di), Parma, Guanda Editore, 2012

Testi critici

ANGELIER François, *Claudél ou la conversion sauvage*, Parigi, Salvator, 1998

BANVILLE Théodore, *Petit traité de poésie française*, Parigi, Bibliothèque Charpentier, 1891

BO Carlo, *Claudél di fronte a Dante*, in «Lingua e letteratura», n. 23, 1994.

BONA Dominique, *Camille et Paul*, Parigi, Grasset, 2006

BRODEUR Léo Arthur, *Les Corps-sphère clef de la symbolique claudélienne*, Montréal, Cosmos, 1971

D'AREZZO Marco, *Le prime opere teatrali di Paul Claudel (1890-1912)*, «Teatro e Storia», vol. 37, 2016

ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, «Folio Essais», Parigi, Gallimard, 1967

FIMIANI Filippo, *Poetica Mundi, Estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2001

KAËS Emmanuelle, *P. Claudel et la langue*, Parigi, Classiques Garnier, 2001

MESSIAEN Olivier, *Technique de mon Langage musical*, Parigi, Leduc, 1944

RICHARD-MOUNET Louis, *Paul Claudel*, Parigi, Editions Athéna, 1922

SAMSON Joseph, J. S., *Paul Claudel, Poète-Musicien*, Milieu du Monde, Ginevra, 1947

TONQUÉDEC Joseph, *L'Œuvre de Paul Claudel*, Parigi, Gabriel Beauchesne, 1917

Strumenti

ALLORTO Riccardo, *Nuova Storia della Musica*, Milano, Ricordi, 2005

LA BIBBIA, Gruppo Editoriale L'Espresso, da Edizioni PIEMME (1988), testo integrale C.E.I., 2005

COULSON Micheal, *Complete Sanskrit*, Teach Yourself, 2011

MONTANARI Franco, *Vocabolario della Lingua Greca*, Torino, Loescher Editore, 2004

Partiture

MESSIAEN Olivier, *Les Corps Glorieux*, Vol. 1 e 2, Parigi, Leduc, 1942

Sitografia

<https://www.canalacademie.com/ida2364-Claudel-etait-il-lecteur-de-Bergson.html>

<http://temporel.fr/Arthur-Rimbaud-La-marche-de-l>

<http://www.paul-claudel.net/bulletin/bulletin-de-la-societe-paul-claudel-n%C2%B0181>

<http://www.paul-claudel.net/ressources/au-fil-des-ventes>

<http://www.contreculture.org/AG%20Claudel.html>

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/sarcophage-des-muses>

<https://www.cnrtl.fr/definition/psi>