
L'Annonce faite à Marie

Annamaria Cascetta



1. L'apertura simbolica di una arcaica vicenda familiare

Cosa ha che fare con la narrazione evangelica della Annunciazione di Maria e della Passione e Resurrezione di Gesù la vicenda familiare e paesana di Violaine, Pierre de Craon, Anne Vercors, Mara e Jacques, ambientata in una contrada della Francia settentrionale, nel Medioevo? Una vicenda di gelosie e risentimenti, di promesse di bellezza, agiatezza, felicità, amore, infrante da un tragico destino?

È quello che si saranno chiesti e si chiederanno tante volte i lettori dell'opera più famosa di Paul Claudel: *L'Annonce faite à Marie* e gli spettatori di tutto il mondo che nei decenni l'hanno vista interpretata da eccellenti interpreti¹.

Al contesto letterario e teatrale del simbolismo francese guarda Claudel negli anni della ideazione e della composizione dell'opera e contemporaneamente vive nella tensione filosofica e religiosa che, dopo il ritrovamento della fede, lo induce sempre di più a leggere la realtà nella chiave dell'immaginazione simbolica, per la quale il massimo di determinazione concreta apre al massimo di universalità attraverso la relazione e la domanda sul senso².

La vicenda acquista così una emblematicità che trascende i limiti di una storia di famiglia sullo sfondo di una crisi del potere politico ed ecclesiastico francesi. In questa sporgenza recupera anche l'antica suggestione della tragedia greca, di cui negli anni Novanta non per nulla Claudel traduce Eschilo.

Lungo questo filo maturano i ripetuti ritorni del poeta sull'opera e le tre redazioni e edizioni³ e si rielaborano due momenti chiave dell'*Annonce*: il III atto, scena 3, con il "miracolo" del ritorno alla vita della bambina e il IV atto con il ritorno del Padre e la morte di Violaine.

¹ A. Beretta, *Paul Claudel et la mise en scène: autour de "L'annonce faite à Marie"*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2000; M. Kučera, *La mise en scène des pièces de Paul Claudel en France et dans le monde (1912-2012)*, Olomouc, 2013 (v. Pdf nel sito della Société Paul Claudel).

² Per questo problema di estetica filosofica, rimando al libro fondamentale di V. Melchiorre, *L'immaginazione simbolica. Saggio di antropologia filosofica*, Il Mulino, Bologna 1972; V. Melchiorre, *Sul concetto di rappresentazione*, in Id. *Essere e parola*, Vita e Pensiero, Milano 1982, 1993⁴

³ In P. Claudel, *Théâtre, édition revue et augmentée, textes et notices établis par J. Madaule et J. Petit*, Gallimard, Paris, vol. I 1965; vol. II 1967, sono riportate le varie edizioni del testo. In particolare, il II volume presenta la *Première version* (1912), la "variante pour la scène" del IV atto (1938) e la "version définitive pour la scène (1948). In italiano è disponibile solo la versione del 1912 nella traduzione autorizzata di F. Casnati, edita da Vita e Pensiero, Milano 1956 e da Rizzoli, Milano 2001 con introduzione di L. Giussani e postfazione di D. Rondoni.

Si chiarisce via via la portata della scoperta fatta da Claudel dopo la lettura a Praga dei mistici tedeschi presso il convento di Emmaus: la resurrezione della bambina e la maternità mistica di Violaine.

Si chiarisce via via anche la problematica spirituale alla luce sia delle personali esperienze, sia delle catastrofi e delle inaudite aberrazioni della prima metà del XX secolo. Così, la spinta a trasformare il testo da una parte si deve alle esigenze della rappresentazione in teatro e alle richieste dei registi e degli interpreti, ma in gran parte alla congiuntura storica che interpella i fondamenti dell'umano: le due guerre mondiali e l'Olocausto, il silenzio di Dio, la carneficina al fronte e la distruzione delle città e le esperienze biografiche dell'autore con le sue contraddizioni e i suoi dolori fino alla senilità, alla malattia, agli strappi affettivi.

Partiamo dall'edizione del 1912.

Siamo alla fine di un Medioevo convenzionale, nella opulenta fattoria di Combernon, sotto il monte di Monsanvierge che custodisce in una fortezza senza aperture un manipolo di vergini di clausura. Il vecchio padre Anne Vercors governa saldamente, prudentemente e santamente il possedimento cresciuto sotto le sue mani operose e la sua famiglia: la moglie amata e fedele, la dolce, bella, seducente e luminosa figlia Violaine dagli occhi celesti, l'aspra, scura, sarcastica e poco attraente figlia Mara. In un momento di debolezza il geniale costruttore di cattedrali Pierre de Craon attenta alla verginità di Violaine, innamorata e ricambiata dal giovane fattore Jacques Hury, la quale resiste e poi perdona. In un empito di generosità e di condivisione della sua gioia, Violaine dona l'anello datole da Jacques a Pierre perché lo usi per dar luce alla materia della cattedrale che sta costruendo e lo bacia, congedandosi. Ma Pierre che ha contratto, per punizione divina, la lebbra, la contagia. Tutto crolla a Combernon: malata e accusata di tradimento da Jacques che crede alle insinuazioni di Mara, Violaine finisce nella grotta destinata a una lebbrosa nel paese di Chevoche, fuori dal consorzio umano, disprezzata e fuggita da tutti (come il *farmakos* della Grecia antica); Mara, già rivale di Violaine nell'amore verso lo stesso uomo, sposa, non riamata, Jacques che, pur roso dal risentimento e dal sospetto, non dimenticherà mai Violaine; Anne parte per un pellegrinaggio a Gerusalemme, luogo da cui difficilmente si ritorna, per compiere un sacrificio riparatore del male in cui sono precipitate le terre di Francia contese da due re, mentre una fanciulla che combatte, Jeanne d'Arc, è martirizzata e la chiesa di Roma è travolta dallo scisma; la Madre muore; il monastero di Monsanvierge via via si svuota.

Al prologo e ai primi due atti segue il clou della vicenda che occupa il terzo atto, suggestivo e misterioso. Anni dopo, la sera della Vigilia di Natale, in mezzo alla foresta del paese di Chevoche, dove sotto la neve si celebra una burlesca festa popolare e si attende il passaggio del re che, salvato dalla Pulzella di Orléans, è diretto a Reims per l'incoronazione, Mara raggiunge Violaine ormai cieca. In una breve scena muta dominata dalla brughiera che risplende gelida e dalle forme arcaiche e inquietanti sotto la luna, le due si allontanano insieme verso il tugurio di Violaine. Qui, in un crescendo drammatico, in un serrato argomentare sul tema del sacrificio e in un intreccio di passaggi liturgici e di visioni, Mara forza Violaine a ottenere il miracolo di riportare alla vita la sua bimba, nata dal matrimonio con Jacques, che ora lei serra morta fra le braccia. Poi la sorpresa: gli occhi della bimba, prima neri come quelli di Mara, sono ora diventati blu come quelli di Violaine.

Nel quarto e ultimo atto, la scena torna alla sala della fattoria di Anne Vercors del primo atto dove si compie il mistero. È notte piena. Pierre de Craon porta il corpo morente di Violaine, ritrovato in una cava di sabbia dove l'aveva condotta qualcuno che si scopre poi essere stata la stessa Mara. Violaine, rianimatasi per un attimo, e Jacques ritrovano nell'ultimo dialogo l'intimità e le parole della antica scena della rivelazione e del congedo. Tutto si svela. Pierre de Craon la porta fuori a morire, espulsa dalla casa come tocca ai lebbrosi. Anne Vercors torna inaspettatamente, dopo anni, da Gerusalemme. I tre uomini, Anne Vercors, Pierre de Craon, Jacques Hury si ritrovano nel pieno sole dell'estate morente, seduti in giardino di fronte alla pianura ubertosa di frutti e di messi. Anne e Pierre, ormai risanato, levano con orgoglio e devozione un lungo inno alla terra trasformata, secondo la consegna biblica, dalla mano dell'uomo: l'agricoltura e l'architettura delle cattedrali. L'opera si chiude in un simbolismo forte: il corpo della piccola martire Giustizia, cui è dedicata l'ultima cattedrale costruita da Pierre, si

collega con il corpo della nuova martire Violaine il cui anello sponsale, passato a Pierre, si è tramutato in luce nella vetrata della nuova cattedrale; dal campanile della chiesa delle suore e dalla clausura ripopolata di Monsanvierge risuonano i rintocchi dell'*Angelus*, su cui l'opera si era avviata nel Prologo, e della Comunione.

PIERRE DE CRAON. - Les trois notes comme un sacrifice ineffable sont recueillies dans le sein de la Vierge sans péché.

[Le tre note come un ineffabile sacrificio sono raccolte nel seno della Vergine senza peccato]⁴.

Il collegamento è così esplicitamente suggellato.

2. Violaine figura Mariae e figura Christi

La dimensione familiare del personaggio di Violaine è trascesa nella “figura Mariae” e nella “figura Christi”.

L'ascolto assorto dell'*Angelus* da parte di Pierre de Craon e di Violaine nella notte dell'incontro nel Prologo pone il tema della Annunciazione e della totale, docile obbedienza della fanciulla, come la Vergine Maria, serva del Signore (Lc 1, 38). Il tema è ribadito e esplicitato nella variante del IV atto preparata da Claudel per la scena nel 1938, dove i versetti dell'*Angelus* sono recitati da Anne Vercors per confermare allo scettico Jacques e alla ferita e sconvolta Mara il miracoloso parto verginale di Violaine nella notte di Natale.

ANNE VERCORS. - L'Ange de Dieu a annoncé à Marie et elle a conçu de l'Esprit-Saint. (...)

Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait suivant votre volonté.(...)

Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous!

[L'Angelo di Dio ha annunciato a Maria ed ella ha concepito per opera dello Spirito Santo. (...)]

Ecco la serva del Signore, che sia fatto di me secondo la vostra volontà. (...)

E il Verbo si è fatto carne e ha abitato tra noi!].

MARA. - (...) Cet enfant à moi que j'ai enfanté et c'est elle qui l'a mis au monde.

[Questo bambino mio che ho partorito e che lei ha messo al mondo].

Il tema dell'Annunciazione e del parto verginale è cantato anche dai cori angelici che solo Violaine può sentire nella “liturgia” che le due sorelle celebrano nella grotta della lebbrosa nella stessa notte di Natale.

Alla *figura Mariae* si sovrappone la *figura Christi*. Sappiamo che questo è da secoli un grande archetipo della drammaturgia occidentale, che ha ispirato per esempio la “tragedia cristiana” dell'età barocca nelle modalità congiunte del *Christus patiens* e del *Christus triumphans*. In questa ottica arriva a ispirare Claudel nei primi decenni del Novecento, prima che, nella seconda metà del secolo, dopo i traumi di una storia sanguinosa e di una profonda crisi culturale, fosse piuttosto il modello del *Christus patiens* a prevalere⁵ nella ispirazione dei poeti.

Sono molti i segni di questa “analogia”.

Violaine non è una creatura “béguine”, come la definisce acidamente Mara, ma concreta, solare, semplice, forte, piena di slanci e di vitale affascinante bellezza, sulla quale si esercita la vivida immaginazione di Claudel. La sua intenzione primaria non è soffrire e morire (e non lo era per Gesù), come se il Dio cristiano avesse arcaicamente bisogno di sangue. È mossa da

⁴ La traduzione delle citazioni inserite nel testo è di S. Valenti.

⁵ Su questo tema mi permetto rinviare al mio studio: *La “passione” dell'uomo. Voci dal teatro europeo del Novecento*, Edizioni Studium, Roma 2006.

generosità, amore fraterno che la lega agli altri e le fa desiderare di renderli partecipi del suo rapporto con Dio e della sua felicità di essere amata da chi ama.

Per questo perdona senza risentimenti e imbarazzi Pierre, non ha paura della sua lebbra, e si china su di lui donandogli un bacio.

PIERRE DE CRAON. - N'avez-vous pas crainte et horreur du lépreux?

[Non avete paura e orrore del lebbroso?]

VIOLAINE. - Dieu est là qui me sait garder.

[Dio è qui e mi custodisce]

(...).

VIOLAINE - (...) Mais sachez que votre action mauvaise est effacée.

[Ma sappiate che la vostra azione malvagia è cancellata].

(Prologue)

E compie gesti concreti: collabora fattivamente al lavoro di edificazione che lui sta facendo, costruendo la cattedrale di Santa Giustizia: gli dona l'anello di cui «je vais faire une sémence d'or».

Poi, contratta la lebbra, prende su di sé il male e passa a diventare vittima sacrificale e redentrice.

Più volte ormai Violaine è collegata alla mensa eucaristica e alla Passione.

Il suo abito acquista una eloquente ambiguità: nella scena III dell'atto II, nell'incontro rivelatore con Jacques Hury nel giardino intorno alla fontana dell'Adou, ella indossa un abito di lino con una specie di dalmatica di stoffa dorata decorata di fiori rossi e blu. In testa ha una specie di diadema di smalto e oro. Esso suscita il turbamento di Jacques. È il costume delle monache di clausura di Monsanvierge, con la dalmatica del diacono che esse hanno il privilegio di portare, qualche cosa che le accomuna al prete, «elles-mêmes hosties» e che le donne di Combernon hanno il privilegio di portare due volte: il giorno del loro fidanzamento e il giorno della loro morte.

JACQUES HURY. - Ah, Violaine, que vous êtes belle ainsi! Et cependant j'ai peur et je vous vois dans ce vêtement qui m'effraie!

Car ce n'est point la parure d'une femme, mais le vêtement du Sacrificateur à l'autel.

[Ah, Violaine, come siete bella così! E tuttavia ho paura e vi vedo in questo abito che mi spaventa!

Poiché non è affatto l'ornamento di una donna, ma l'abito del Sacrificatore presso l'altare].

La madre, che pure non sa nulla della lebbra e della vera destinazione della partenza di Violaine per la segregazione, congedandosi e alludendo alla rinuncia che le ha chiesto di fare per la sorella Mara, le dà profeticamente l'appellativo di «mon agneau sacrifié» (A.III, s.1).

Un intreccio di suggestioni fra la *figura Mariae* e la *figura Christi* opera nella scena clou del "miracolo": la rinascita-resurrezione della piccola Aubaine. «J'ai pris ta douleur avec moi», aveva detto Violaine a Mara.

3. L'uomo "costruttore", il tragico e il senso. L'ultima redazione dell'*Annonce*

Negli anni, come ho detto, Claudel ritorna più volte sull'*Annonce* non solo spinto dalla fortuna scenica, ma dalle domande che la vita gli pone, dall'infittirsi del mistero e dal bisogno di silenzio.

La versione definitiva dell'*Annonce* arriva nel 1948, per Jacques Hébertot, in occasione della ripresa dell'opera sulla scena. Il poeta è ormai ottuagenario, ha sperimentato il ritiro dalla professione, la senilità, la malattia, le delusioni d'amore, i dolori familiari. Due guerre hanno insanguinato l'Europa che, come si è detto, ha sperimentato il silenzio di Dio.

L'opera si asciuga ulteriormente, acquista in organicità e concentrazione. La lunghezza è ridotta del venti per cento. Il quarto atto già ridotto prima si abbrevia ancora un po'. Le didascalie sono meno dettagliate per lasciare ai registi la libertà, ma anche per centrare alcuni pochi elementi simbolici chiave, ad esempio il crocifisso che appare nel prologo sul muro del granaio di Combernon. I dettagli di pur belli interni alla maniera fiamminga scompaiono per lasciar spazio alla focalizzazione sull'unico elemento-simbolo che conta: la nuda tavola-altare e letto di morte. I personaggi guadagnano in umanità: più semplicità e realismo.

Le scene del V atto sono ridotte a due. È soppresso il lungo inno all'architettura e all'agricoltura, frutti della mano costruttrice dell'uomo che trionfa e domina secondo il dettato della creazione biblica in un mondo pacificato e riunificato. Il personaggio di Pierre de Craon, ormai vicino al compimento della sua opera, scompare da questo finale della vicenda. Il testo si fa più pacato, pensoso, mentre Anne e Violaine, stretti nell'abbraccio in cui lui ha sentito pulsare flebilmente il cuore della fanciulla, scivolano verso la morte.

Risentiamo un po' dell'enfasi non priva di accenti trionfalistici nelle parole della prima ora di Pierre e di Anne:

VIOLAINE. - Quelle est cette "Justice" que vous construisez à Rheims et qui sera plus belle que Saint-Remy et Notre-Dame?

[Qual è questa "Giustizia" che costruite a Rheims e che sarà più bella di Saint-Remy e di Notre-Dame?]

(...).

PIERRE DE CRAON. - C'est l'église que les métiers de Rheims m'ont donnée à construire sur l'emplacement de l'ancien Parc-aux-Ouilles

(...)

Car telle est la république chrétienne, non point de crainte servile,

Mais que chacun ait son droit, selon qu'il est bon à l'établir, en diversité merveilleuse

Afin que la charité soit remplie.

(...)

Quant à moi, pour monter un peu, il me faut tout l'ouvrage d'une cathédrale et ses profondes fondations.

(Prologue)

[È la chiesa che i mestieri di Rheims mi hanno dato da costruire sullo spiazzo dell'antico Parco delle Zucche

(...)

Poiché tale è la repubblica cristiana, assolutamente non fatta di servile timore,

Ma nella quale ciascuno abbia il suo diritto, a seconda di quanto è capace di stabilirlo, per diversità meravigliosa

Affinché la carità sia compiuta.

(...)

Quanto a me, per salire un poco, mi occorre tutta l'opera di una cattedrale e le sue fondamenta profonde].

All'orgoglio di Pierre de Craon corrisponde l'orgoglio e l'enfasi di Anne Vercors nella scena V del IV atto. Seduto sulla panca di solida pietra davanti a una pianura immensa ricca di alberi da frutto, coi segni di una abbondante mietitura, percorsa da strade e disseminata di case prospere e ben nutriti animali da pascolo. C'è un pacifico senso che tutto è compiuto e tutto è tornato libero e unito. Si può morire nella sicurezza che la risposta alla domanda «Est-ce que le but de la vie est de vivre?» [«Lo scopo della vita è forse vivere?»] sia «Il n'est pas de vivre, mais de mourir, et non point de charpenter la croix, mais d'y monter, et de donner ce que nous avons en riant!» [«Non è vivere, ma morire, e non affatto di squadrare la croce, ma salirci, e dare ciò che abbiamo ridendo!»].

Mi sembra utile proporre qui una suggestione.

In anni non lontani il tema del costruttore, di antica tradizione nella storia dell'architettura religiosa e del suo radicamento nella vita e nello spirito della comunità, come si è visto, si era riaffacciato autorevolmente e con altro impianto nell'opera di Ibsen col *Costruttore Solness* (edito nel 1891). Quello di Claudel si può leggere come una implicita risposta. Ibsen era ormai uno dei drammaturghi più apprezzati e rappresentati in tutta Europa, un intreccio di realismo e di simbolismo, di analisi storica e di psicologia del profondo. Rispetto a questo personaggio che incarna la crisi della borghesia europea, con la sua libido di affermazione narcisistica, col suo delirio di onnipotenza, con la sua tentazione costruttiva e distruttiva insieme, spinta da una figura femminile, Hilde, che è metaforicamente un diabolico troll, il costruttore Pierre de Craon di Claudel rappresenta un chiaro controcanto. Egli è il costruttore di cattedrali, stimolato da una donna-angelo, Violaine, e ha, pur nella solitudine del genio, un referente collettivo nella comunità.

Ma alla fine anche lui si ritira. Non appare più nel terzetto (lui, Anne, Jacques) della prima ora, seduto sulla panca di pietra semicircolare cui si accede attraverso tre gradini, sormontata da teste di leone a celebrare compiaciuti l'opera dell'uomo che continua nell'orizzonte e nella garanzia del divino.

Mi sembra maturi nell'ultima fase di Claudel una più matura e problematica riflessione sul grande tema del tragico. La coscienza del tragico percorre da millenni la cultura occidentale. Essa si lega alla necessità del limite inseparabile dalla condizione dell'uomo e la cui figura radicale è il dolore, il *mysterium iniquitatis* e la morte. Struttura permanente della coscienza, essa si cala in una metamorfosi di forme della rappresentazione che si declinano diversamente nel tempo in relazione alle fedi e alle ideologie⁶.

Tutti i personaggi dell'*Annonce* fanno esperienza del limite. Anche il mondo soffre, diviso da conflitti, ambizioni, scismi e prevaricazioni su cui si alza il lamento di Anne Vercors. Il punto di vista cristiano offre un senso e una finalità a questa necessità, sottraendola alla idea antica della fatalità.

Claudel, approdato alla famosa "illuminazione" del Natale 1886, offre nell'*Annonce* la sua elaborazione dell'angoscia tragica: nella redazione del 1912 attraverso una eroica adesione al tema del "sacrificio", nell'ultima redazione attraverso una più pacata, assorta, intima e malinconica ritualità che accompagna la morte di Violaine e lo stringersi della famiglia ferita da tanto male, intorno al gesto di perdono e accoglienza del vecchio padre Anne.

È l'attesa e la speranza del senso l'ultima suggestione del testo di Claudel, autore della complessità e perfino della contraddizione⁷.

⁶ Per un quadro e un approfondimento su questo tema rinvio al mio libro: *Modern European Tragedy. Exploring Crucial Plays*, Anthem Press, London, New York, Delhi 2014.

⁷ C. Pérez, *Paul Claudel. "Je suis le contradictoire"*. Biographie, Les Éditions du Cerf, Paris 2021.

4. La fortuna scenica dell'*Annonce*. Un moderno esempio italiano

Anche l'Italia ha dato il suo contributo alla immensa fortuna scenica mondiale de *L'Annonce faite à Marie*.

D'altro canto, a parte la complessità, l'ispirazione, la profondità e l'altezza dei temi trattati dall'opera, la struttura e il dettato formale dell'*Annonce* sono di grande efficacia e originalità drammatica.

Nel suo crogiolo confluiscono e si fondono elementi provenienti dalla Bibbia, dalla tragedia greca, dalla solennità liturgica e rituale, dal teatro sacro e shakespeariano, persino dall'arte popolare dialettale (come nella scena della festa di Chevoche), dalla poesia d'amore. I dialoghi, le scene corali, gli inni si intrecciano, così le scene realistiche e le scene solenni, il rozzo e il sacro.

La gestione del tempo e degli spazi rivela una grande sapienza scenica, fondata su una solida cultura antropologica. Grande è la suggestione dei passaggi notturni: l'incontro iniziale fra Pierre de Craon e Violaine, l'incontro fra Violaine e Mara nella neve sotto la luna della Notte di Natale. Grande è il fascino solare dell'incontro d'amore e di separazione fra Violaine e Jacques e della contemplazione finale della natura a perdita d'occhio nella piena luce di luglio dei tre uomini della prima versione.

Il tempo quotidiano dell'uomo, il tempo della storia, il tempo delle stagioni e il tempo liturgico si richiamano. "Tout se tient" sotto lo sguardo del poeta.

Gli artisti di teatro hanno buon gioco nel pescare in questa ricchezza per sempre diversi allestimenti.

Dopo alcuni anni di assenza dalle scene *L'annuncio a Maria* ritorna nel 2015 con una interessante edizione di successo per la regia di Paolo Bignamini cui desidero qui accennare.

Il primo significativo appuntamento, prima di una lunga tournée in molte città della penisola, è al Meeting di Rimini.

La tensione spirituale e la passione per la storia, le lacerazioni che sconvolgono l'*Annonce* ben si adattano alle criticità e alle lacerazioni del momento nella nostra contemporaneità: le minacce terroristiche, la proclamazione del califfato, gli annegamenti dei migranti nel Mediterraneo, le fragilità del pianeta, le divisioni del continente europeo, le epidemie di Ebola, i sussulti nella Chiesa...

Ne nasce una interpretazione libera e problematica⁸, di cui anche solo l'analisi del prologo può forse qui dare un'idea.

Il testo di riferimento è l'edizione del 1912. La traduzione base quella di Francesco Casnati.

La scenografia è molto semplificata rispetto alle didascalie di Claudel: essa rinuncia al colore locale di un Medioevo di convenzione analiticamente restituito. Pochi elementi alludono per sineddoche

all'ambiente: quattro piccole vasche rettangolari con cespugli verdi indicano l'esterno di Combernon, alcune lampadine appese nel buio indicano la notte stellata.

La colonna sonora, molto suggestiva, riduce di molto gli insistiti richiami liturgico-rituali di Claudel. In un certo senso l'impianto accentua il lato umano accanto a quello sacro. Le note di "Si è spento il sole" nella versione di Vinicio Capossela aprono la rappresentazione. Nel cambio di scena tra il terzo e il quarto atto si alzano le note del Preludio corale BW 639 di Bach "Ich ruf zu

⁸ Regia di P. Bignamini, scene e aiuto regia di F. Barattini, traduzione e adattamento di F. Sinisi, con G. Bartolini/A. Conte (Pierre de Craon), M. Bonanni (Jacques), F. D'Angelo (Mara), K. Martinovic (Violaine), P. Romanò (Elizabeth), A. Rosti (Anne Vercors), costumi di M. Ferrara, disegno luci di F. Visconti. A cura di Scenaaperta Altomilanese Teatri-Compagnia Lombardi Tiezzi-deSidera in collaborazione con Teatro de Gli Incamminati. Progetto di G. Allevi, P. Bignamini, L. Doninelli, C. Martino. Sulla piattaforma VIMEO è disponibile la videoregistrazione della prova generale in open access. Ringrazio il regista per il gentile supporto nella documentazione dello spettacolo.

dir, Herr Jesu Christ” nella versione rielaborata da Edward Artemiev per la colonna sonora del film *Solaris* di Andrej Tarkovskij. Temi musicali originali fra cui il *Love theme*, tema d’amore del bacio tra Violaine e Pierre, composti da Tomaso Walliser punteggiano l’opera, insieme al ripetuto suono delle campane. Il finale dello spettacolo è accompagnato dall’*Hymne à l’amour* di Édith Piaf, nella versione però cantata da Patricia Kass.

La prossemica indica più un accerchiamento, un avvicinamento-allontanamento dei due personaggi (Pierre de Craon e Violaine) che un indugio devozionale (ridotto al breve accenno di preghiera a mani giunte e al dialogo con i versetti “Regina Coeli, laetare, alleluja / Quia quem meruisti portare, alleluja / Amen”).

La traduzione sottoposta all’ottimo lavoro drammaturgico di Fabrizio Sinisi, in stretta collaborazione col regista, si alleggerisce, si concretizza mantenendo uno stretto legame con la realtà, si abbrevia e si semplifica, ma non diventa mai corriva. Alcune tirate, soprattutto di Pierre de Craon, sull’architettura religiosa e sul suo compito dentro la comunità e di fronte a Dio si accorciano non solo in conformità al gusto moderno, ma acquisendo maggiore efficacia. Ad esempio, la lunga battuta di Pierre sul lavoro già fatto e da fare e sulla cattedrale che sta per costruire (Santa Giustizia)⁹ è ridotta a questo:

«Quante cose ho fatto! E quante e quali ancora mi restano da fare, quante cose da innalzare! L’ombra dove abita Dio stesso. Porto con me il vostro anello. E di questo cerchietto farò un seme d’oro»¹⁰.

I costumi prescindono sia dal colore arcaico medievale sia da un’esplicita allusione sociale e rituale: Violaine non indossa il prescritto abito di panno di foggia contadinesca e monastica, ma un bell’abito lungo molto femminile, semplice, bianco, di seta, vaporoso. Pierre de Craon non indossa il mantello e non arriva a cavallo, ma, vestito di una semplice casacca da lavoratore, arriva a piedi.

Il trattamento del testo va lucidamente su due piste: una è l’intenzione di attualizzare, o meglio di distillare un senso e una problematicità capaci di provocare in ogni tempo; l’altra è azzardare l’esplicitazione di questa problematicità. Così personaggi apparentemente lontani si avvicinano a noi e ci accomunano.

La nettezza della riduzione del testo e la limitazione degli eccessi retorici valorizzano i temi scelti come portanti: la volontà dell’uomo, la sua passione e la sua ricerca della felicità, il godimento dei colori e dei sapori del mondo, l’orgoglio di costruire si scontrano con un limite imponderabile e ineludibile. Pierre desidera, domina, sbaglia e la lebbra lo colpisce, Violaine trabocca di gioia e di generosità e il suo dono si tramuta in un inferno.

Si pone il grande tema della libertà, entrato in Occidente col cristianesimo. Ma il tramonto del fato antico non esclude certo la persistenza della “necessità” del limite. Il tragico antico non cancella il tragico moderno.

Violaine confida che la sua strada sia tracciata e sicura nel piano di Dio, ma l’aneddoto narrato da Pierre de Craon smentisce l’ingenua fiducia e insinua il dubbio.

VIOLAINE. - Allora gloria a Dio, che ha segnato il mio posto, e non ho da mettermi a cercarlo. Non chiedo altro che questo. Sono Violaine, ho diciotto anni, mio padre si chiama Anne Vercors, mia madre Elisabeth. Mia sorella si chiama Mara. Il mio fidanzato si chiama Jacques. Ed ecco, questo è tutto; non c’è altro da sapere. Tutto è chiaro, tutto è stabilito, e io sono felice.

PIERRE. - Una volta, mentre passavo per la foresta di Fisme, ho sentito due belle querce parlottare fra loro: e lodavano Dio perché le aveva piantate per bene nel luogo dove erano nate. Adesso una di loro è diventata la prua di una nave, e fa la guerra ai Turchi sul mare; e l’altra, tagliata a mia cura personale,

⁹ Paul Claudel, *L’annuncio a Maria*, BUR, Milano 2005⁵, p. 41.

¹⁰ Cito dal copione gentilmente fornitomi dal regista Paolo Bignamini.

è nella Torre di Laon. Io so trovare la pietra giusta sotto i ginepri, so riconoscere il legno buono; conosco gli uomini e le donne¹¹.

Dove si colloca il limite tra la nostra libertà e l'insondabile? «Tutto riposa con Dio in un mistero profondo», dice Pierre. Fino a che punto l'uomo presume di essere libero e padrone di sé? È questa la domanda che guida la lettura di questa messa in scena moderna dell'*Annuncio a Maria*.