

Aesthetica Preprint

Poetica Mundi

Estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel

di Filippo Fimiani



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint

63

Dicembre 2001

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in omaggio

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica 40%, 1999, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Filippo Fimiani

Poetica Mundi

Estetica e ontologia delle forme in Paul Claudel

Indice

Avvertenza bibliografica	7
Un libro pieno di altri libri	9
I battiti dell'essere	19
Estetica e apocalissi	33
Destini della forma	41
Una ritmica del visibile	53
Imitatio naturæ	61

Avvertenza bibliografica

Al titolo del testo citato, segue l'indicazione della data della prima pubblicazione e la sigla delle edizioni di riferimento:

- OC = P. Claudel, *Œuvres Complètes de Paul Claudel*, I-XXIX, Paris, Gallimard, 1950-85.
- OP = Id., *Œuvres Poétiques*, édition établie par J. Petit, présentée par S. Fumet, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1957.
- OPR = Id., *Œuvres en prose*, textes établis et annotés par J. Petit et Ch. Galpérine, préface de G. Picon, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1965.
- PP I-II = Id., *Positions et Propositions*, I-II, Paris, Gallimard, 1928-34.
- T I-II = Id., *Théâtre*, I-II, édition établie et annotée par J. Madoule, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1965-67.
- J I-II = Id., *Journal*, I (1904-32) e II (1933-56), édition établie et annotée par F. Varillon et J. Petit, introduction de F. Varillon, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1968-69.
- MI = Id., *Mémoires Improvisées*, recueillis par J. Amrouche, Paris, Gallimard, 1954.
- AC = Id., *Les Agendas de Chine*, texte établi, présenté et commenté par J. Houriez, Lausanne, L'Age d'Homme, Coll. Centre J. Petit, 1991.
- AP = Id., *Art Poétique*, édition présentée et annotée par G. Gadoffre, Paris, Gallimard, 1984.

Per la corrispondenza, si segnalano solo il destinatario e le date della lettere:

Jacques Rivière et Paul Claudel
Correspondance 1907-1914, Paris, Plon, 1926.

André Gide et Paul Claudel

Corrèspodance 1899-1926, préface et notes par R. Mallet, Paris, Gallimard, 1949.

Paul Claudel – Francis Jammes – Gabriel Frizeau

Corrèspodance 1897-1938, préface et notes par A. Blanchet, Paris, Gallimard, 1952.

Paul Claudel et André Suarès

Corrèspodance 1904-1938, préface et notes par R. Mallet, Paris, Gallimard, 1952.

Paul Claudel

Lettres à Stéphane Mallarmé, Cahiers Paul Claudel, 1, 1959.

Paul Claudel et Piero Jahier

Corrèspodance 1912-1915, édition établie et commentée par H. Giordan, in *Paul Claudel et l'Italie, avec la corrèspodance Paul Claudel/Piero Jahier*, Paris, Klincksieck, 1975.

La traduzione, salvo diversa indicazione, è sempre dell'autore.

Un libro pieno d'altri libri

1.1. In una lettera del 9 marzo 1907 a Gide, affidatario delle bozze, Claudel lamenta lo smarrimento dell'esergo di *Art Poétique*, sua prima e maggiore opera teorica che, composta di tre sezioni – *Connaissance du Temps* (già stampato in volume di ventisette pagine in centocinquanta esemplari fuori commercio a Fou-tcheou, nel 1904), *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* e *Le développement de l'Eglise* –, uscirà per Mercure de France l'8 giugno. Si tratta d'un passo manomesso e lacunoso di Agostino (*Ep.* 138, 1, 5): *Sicut creator, ita moderator. Donec universi seculi pulchritudo... velut magnum carmen ineffabilis modulatoris*. L'omissione, a cui porrà rimedio la seconda edizione del 1915 (aumentata degli "Argomenti" all'inizio d'ogni sezione), risalta ancora di più a causa del fatto che in *Art Poétique* sono citati esplicitamente solo testi sacri, il *Cratilo* platonico e *Moralia in Job* di Gregorio Magno, e non vi sono riferimenti manifesti ad altri autori filosofici, scientifici o letterari, classici o contemporanei. Il lettore deve dunque misurarsi con una intertestualità refrattaria – che espunge e rende inessenziali nomi propri –, elusiva – che dissolve referenze bibliografiche esplicite –, criptica – che incorpora e riscrive testi propri e altrui –. La presenza nell'avantesto di Agostino e di un termine quale *pulchritudo*, estromette il volume claudeliano da una estetica intesa come filosofia dell'arte e ne decide la pertinenza a tutt'altra tradizione¹. Di bellezza e di bello artistico, difatti, in *Art Poétique*, non è mai questione, né tantomeno d'una sistematica delle arti né d'una fenomenologia delle loro pratiche e dei loro linguaggi, ma si tratta, al contrario, d'una teoria della formatività del vivente e d'una cosmologia, d'una *ontologia dell'estetico* perfino più che d'una ontologia dell'arte.

Con l'esergo, Claudel colloca *Art Poétique* in un preciso orizzonte culturale, per cui la bellezza è attributo di Dio e il bello intelligibile non è oggetto d'una teoria dell'arte o, per dirla con Curtius², d'una poetica. Claudel s'iscrive nella "Grande Teoria"³ che congiunge la classicità greca alla bellezza rivelata cattolica e intende l'oggettività del bello come produzione divina della *natura naturans* creativa e come sostanza sensibile e concretamente esistente. Di contro a una "estetica ristretta", che si occuperebbe dell'artisticità e della sua autonomia,

la sua “arte poetica” si propone in quanto estetica teologica, “allargata”, che verte sul mondo sensibile in generale in quanto cosmo ordinato da un principio eteronomo e, per citare finalmente Agostino ⁴, in quanto «poema dell’universo» fatto da Dio, garanzia e creatore della connessione e dell’unità della totalità. Le categorie cosmologiche di *Sapienza* (11, 21), commentate da Agostino in pagine fondamentali per il pensiero medioevale, di *numerus, pondus et mensura*, sono anche categorie estetiche e poetiche, manifestazioni e realizzazioni del *Bonum* metafisico, dell’Ente Supremo.

1.2. L’esergo c’introduce alle strategie con cui *Art Poétique* si storicizza e istituisce una certa visione del passato rispetto al presente della sua produzione e della sua fruizione, giacché i contemporanei, aveva decretato Mallarmé ⁵, «non sanno leggere». È una *retrodatazione* di cui pagano caro prezzo il positivismo e le scienze naturali e sperimentali, ma anche il simbolismo e lo spiritualismo, loro antagonisti. In nome di Agostino, Claudel sembra chiudere una volta per tutte i conti col suo tempo, strozzato tutto nel nome bicefalo di Taine e Mallarmé, e conclama la *antimodernità* di *Art Poétique*, se non addirittura la sua *pre-modernità*.

La rivalutazione della cultura materiale e artistica del Medio Evo ne è il segno maggiore ed esprime una nostalgia per un’immediata convertibilità tra sentimento del bello e senso del divino, per una “panse-miosi simbolica” ⁶ da opporre al “declino del simbolismo”, per cui l’autonomia autoreferenziale dell’artistico si sovrappone al reale occultandone il significato. In questa direzione, nella *fin de siècle* parigina apparvero veri *livres de chevet* d’una intera generazione a cavallo tra le crisi del positivismo e del simbolismo: *Le latin mystique* di Rémy de Gourmont, nel 1892, e, nel 1898, *l’Histoire de l’Art religieux du XIII^e siècle* di Emile Mâle e, soprattutto, *La Cathédrale* di Joris-Karl Huysmans, da cui Claudel attingerà a piene mani. Dello stesso anno è *Ruskin et la religion de la Beauté* di Robert de la Sizeranne, che si apre con *Il Trionfo di San Tommaso* nel Cappellone degli Spagnoli di Santa Maria Novella e con una definizione del Dottor Angelico come “disciplineur de la pensée”; è aperta così la strada alla consacrazione di Ruskin in terra di Francia grazie alle traduzioni di Proust, non amato da Claudel ma pur sempre vicino in questa prospettiva culturale. Precursori di questa *Gothic-renaissance*, *La Gène du Christianisme* di Chateaubriand e i volumi dedicati al Medioevo di Michelet, la cui scrittura storica, – come dice l’abate Plomb a Dortal, il protagonista del romanzo huysmaniano – «divaga appena vede una cattedrale». In queste pagine, Claudel ha trovato da dilettante quanto studiava in San Tommaso e nelle Sacre Scritture sulla liturgia e sulle cattedrali, sulle loro

pratiche simboliche, ben presto assunte a esempio magistrale e tema privilegiato d'una riflessione estetica che ancora fiorisce in autori come Baudelaire e Valéry, Péguy e Proust ⁷.

Con Huysmans, Claudel condivide l'esperienza fondamentale della conversione al cattolicesimo. In un testo del 1913, e soprattutto negli incontri radiofonici con Jean Amrouche ⁸ dal 1951 al '52, Claudel ⁹ impiega gli stessi termini di *De la cause* di *Art Poétique*. La folgorazione della notte di natale del 1886, lacerò l'«ipotesi monista e meccanicista in tutto il suo rigore, [per la quale Claudel credeva] che tutto fosse sottomesso alle "leggi", e che questo mondo era un incatenamento di effetti e di cause che la scienza sarebbe arrivata l'indomani a sbrogliare in maniera definitiva». È significativo, però, che tale critica al meccanicismo delle scienze naturali e alla "infami dottrine del giorno", non sia una distruzione delle "convinzioni filosofiche" di Claudel, che restano anzi integre. «L'edificio delle mie opinioni e delle mie conoscenze, scrive, restava in piedi e non vi vedevo alcun difetto. Era soltanto successo che ne ero uscito». L'intero sapere precedente alla conversione e alla *vita nova* dello spirito e del pensiero fondata su San Tommaso e Aristotele (la *Metafisica*, afferma Claudel, «mi aveva lavato lo spirito e introdotto nei domini della vera ragione»), non è abolito e cancellato ma guardato finalmente da un altro punto di vista. La metafora architettonica descrive un cambio di paradigma epistemologico e di orientamento nel mondo il quale, però, mantiene e conserva un intero patrimonio di conoscenze e un'intera strumentazione concettuale, quelle appunto delle scienze naturali e sperimentali.

A focalizzare meglio la composizione e lo statuto di *Art Poétique*, c'aiuta una posizione a essa speculare. È in Descartes che le *rovine* delle precedenti conoscenze e dottrine, «edifici superbi e magnifici costruiti su sabbia e fango», non testimoniano affatto d'una temporalità e d'una memoria da reimpiegare nella costruzione, nella *adstructio*, del nuovo sapere, ma valgono solo come vestigia d'una insufficienza epistemologica e d'uno pseudo-sapere messo a nudo e dismesso dal dubbio metodico. Le «opere costituite da più parti» e gli edifici riadattati «recuperando vecchi muri, costruiti a suo tempo per altri scopi», sono segni evidenti del caso e del caos, sottratti alle regole della volontà e del giudizio. Questo, allora, non deve venire da ultimo a correggere gli errori dei sensi, come un eccellente pittore con un cattivo dipinto abbozzato dai giovani apprendisti o come un architetto con le superfetazioni disordinate del tessuto urbano, ma, malgrado e contro il fatto che possa ben aggiungere quanto manca e portare a termine l'opera, deve invece cancellare tutti i tratti e i dati preesistenti ¹⁰. In *La Discours de la Méthode*, e non solo, la metafora architettonica o pittorica è isomorfa al "doppio passo" del dubbio e della fondazione razionale e matematica del metodo, alla istituzione soggettiva, in for-

za dell'ordine del discorso, del reale in quanto ente logico e atemporale. Il *topos* retorico è cioè omologo sia a una radicale negazione della storicità delle idee e dei pregiudizi intellettuali del soggetto di sapere, che alla negazione logica della storicità del suo oggetto, la natura, alla *adnihilatio rerum* che, pur se secolarizzata, letteralmente desertifica¹¹ il mondo estetico.

Claudel riprende la logica negativa del costruttivismo cartesiano e la capovolge, facendo del proprio discorso non un edificio *ex nihilo* ma riuso di materiali preesistenti, testimone così, forse suo malgrado, d'una pur minima filosofia della storia che non nega il tempo ma lo ingloba: «tra il mondo e il resto della Creazione, non c'è quel più quell'abisso che aveva creduto installare un Descartes. Sulle rovine del suo pretenzioso romanzo [...] si ristabilisce la Verità indistruttibile di cui San Tommaso è stato l'esponente luminoso»¹². In *Art Poétique*, all'edificio delle conoscenze scientifiche si aggiunge la costruzione dottrinarica avviata dalla conversione e completata dalla lettura della *Summa* e della *Metafisica* aristotelica, così come lo studio della religione s'accompagna alla creazione letteraria.

La metafora architettonica è dunque indice dell'opacità della *poetica* dell'estetica di Claudel, della densità della risemantizzazione di discorsi e saperi compositi ed eterogenei se non contraddittori con cui si istituisce la sua scrittura speculativa, non limitata a un genere di discorso predeterminato e codificato ma trasversale e plurale. Bastino due esempi. In una lettera a Gide del 7 agosto 1903, Claudel, alle prese con *Connaissance du temps*, denuncia lo smantellamento della «grande poesia composta e architettonica dei tempi antichi» operata dalle contemporanee poetiche del frammento e delle rovine, segnate dall'egemonia dell'introspezione e del gioco delle percezioni – come l'impressionismo e il romanzo proustiano, emblemi dell'"arte moderna" ridotta a «una specie di danza e *parade sur place*»¹³. Eppure, è nel ben più vicino *Eureka* di Poe che tale volontà di scrivere un poema cosmogonico come quelli di Eraclito o Empedocle trova un altro esempio consanguineo, e per motivi che invece di retrodatare *Art Poétique* ne segnano al contrario la dipendenza dal proprio tempo e dal dibattito culturale attuale. Ancora: nelle pagine sulla materia bruta che occupano la prima parte del *Traité sur la co-nnaissance au monde et de soi-même*, Claudel riprenda della celebre *Introduction à la médecine expérimentale* di Claude Bernard la relazione epistemologica tra chimica e biologia, dunque tra corpi inerti e corpi viventi animali, inscrivendola però all'interno della gerarchia verticale stabilita dalla scolastica tra regno fisico, vegetale, animale e razionale. Sarà così tale gerarchia a legittimare metafisicamente una difesa dell'antropomorfismo apertamente polemica con la teoria positivista del *milieu* e a strutturare l'ordine stesso dei Trattati, rispettivamente dedicati alla conoscenza bru-

ta, alla conoscenza presso gli esseri viventi in generale, e, infine, alla conoscenza intellettuale ¹⁴.

Sono due vistosi segni del fatto che la “costruzione” di *Art Poétique* è coesistenza di materiali e categorie speculative, e non annullamento, è simultaneità o sovrapposizione di figure e temi, e non superamento o cancellazione: come la cattedrale di Huysmans ¹⁵, l’opera di Claudel è un *palinsesto*.

1.3. A Gabriel Frizeau e poi a Jacques Rivière, Claudel parla di *Art Poétique* come un’“opera non finita” e «una posa che ha bisogno di parecchio tempo per depositarsi» e decantarsi, un’opera che «non è senza dubbio destinata a essere amata e compresa prima di lunghi anni» ¹⁶. Ritorna la metafora architettonica: è un edificio dove stati lasciati a vista spuntoni e cornicioni, da cui riprendere e completare la costruzione o iniziare qualcosa di nuovo, funzionale o puro ornamento. A Pierre Angers, ormai anziano (siamo nel 1948), Claudel ¹⁷ dirà che è «una specie di mostro, realizzata a tantoni, da un ignorante...». Definizione vezzosa, ma che focalizza il “posto eccezionale” se non “dominante” di *Art Poétique* ¹⁸. Il termine della lettera ad Angers non è casuale e segnerà uno dei punti della critica a Bergson e al trasformismo: “mostro” è precisamente un ente che «può saltare fuori della sua forma», eccedere i limiti costitutivi della sua esistenza per genere e specie ¹⁹. Se dunque *Art Poétique* è un mostro, lo è perché fatto di materiali eterogenei, piegati a funzioni e finalità innaturali e incongrue, perché mette insieme Tommaso e Bernard, Mallarmé e Aristotele. Se è davvero un *monstrum*, è fertilissimo *hapax* speculativo che ha nutrito moltissime opere claudeliane così da essere un *libro a venire* che, sotto forma di altri libri e scritture, secondo occasioni ed esigenze diversificate, secondo generi e destinatari diversi, serpeggia lungo le *Cinq Grandes Odes*, composte a ridosso di *Connaissance du Temps* e *Co-naissance au monde et de de soi-même*, lungo i cicli delle pièces teatrali o nei coevi drammi teologici come *La jeune fille Violaine* e *Le Repos du septième jour*, o in testi in prosa, dal precedente *Connaissance de l’Est* all’*Introduction à la peinture hollandaise*. A proposito di *Co-naissance au monde et de soi-même*, Claudel scrive a Frizeau il 20 luglio 1905: «Questo libro, non ha soltanto il carattere d’un tentativo come la *Connaissance du Temps*. È un’opera didattica e completa, anche quella dove mi sono elevato più in alto, nient’affatto stordito e senza sapere come, sulle ali dell’ispirazione, ma grazie alle forze naturali dello spirito. Sentire è difficile, ma credo tuttavia che sia accessibile a ciascuno. Questo libro ha meno il carattere del trattato che dell’argomento di ogni filosofia naturale e metafisica, che altri potranno sviluppare. È un’opera-madre, un libro che sento pieno d’altri libri».

È proprio in un punto dell'ultimo Trattato di *Connaissance du Temps* che la *lunga durata* della scrittura claudeliana è conclamata. Qui, l'andamento assertivo cede la parola a una tonalità autobiografica: «una volta, in Giappone, salito da Nikkô a Chuzenji, vidi, sebbene assai distante, giustapposti dall'allineamento del mio occhio, il verde d'un acero completare l'accordo proposto da un pino. Le pagine che seguono commentano quel testo straniero, l'enunciazione arbore-scente, in giugno, d'una nuova Arte Poetica dell'Universo, d'una nuova Logica». L'entrata in scena, in prima persona, di Claudel non viene a decidere né dell'argomento né del genere letterario della scrittura in corso di *Art Poétique* ma a problematizzarli, stabilendo anzi una correlazione esistenziale tra esperienza sensibile del soggetto e conoscenza, tra estetico e intelligibile, giacché scopo del Trattato è educare e ordinare il sentire, che “è difficile”. Claudel si riferisce a una passeggiata del quattro giugno 1898, annotata nelle *Agendas de Chine* e poi rielaborata nel “poema dottrinale” di *Connaissance de l'Est* intitolato *Le Promeneur*. Già qui l'*ekphrasis* era passata al setaccio dell'astrazione mallarméana e diveniva allusiva, finalizzata però a una contemplazione nel senso della scolastica, rivolta dunque all'essenza stessa dei fenomeni sensibili, all'“essere” e non al “divenire”. Ci sono già tutte le categorie concettuali di *Art Poétique*: «Ogni albero – scrive Claudel²⁰ – ha la sua personalità, ogni bestiola il suo ruolo, ogni voce il suo posto nella sinfonia; come si dice che si *comprende* la musica, comprendo la natura, come un racconto dettagliato che non sarebbe fatto che di nomi propri; a misura del cammino e dell'ora, avanzo nello sviluppo della dottrina. Un tempo, ho scoperto con delizia che tutte le cose esistono in un certo accordo, e ora questa segreta parentela per cui il nero di quel pino sposa laggiù il verde chiaro di questi aceri, è solo il mio sguardo che l'accerta, e, restituendo il disegno anteriore, la mia visita, la chiamo revisione». La scrittura si descrive insieme come itinerario epistemico nell'esperienza sensibile ed enuncia la propria poetica a partire dalla dottrina della *Summa*, cosicché mondo e testo, creazione e dottrina, vengono a essere interscambiabili in nome del *liber scriptus intus et foris* dell'*Apocalisse* (v, 1). Il livello metatestuale è dunque fondato su una specie di macrotestualità ontologica e naturale, su quell'*énunciation arborescente* d'una “arte poetica” che, afferma *De l'Heure*²¹, consiste nell'«operazione risultante dalla sola esistenza congiunta e simultanea di due cose differenti [...] ed è praticata innanzi i nostri occhi dalla natura stessa. [...] La metafora [...] non è all'opera soltanto nei fogli dei nostri libri: è l'arte autoctona impiegata da tutto ciò che nasce».

Se *Art Poétique* sarà un “commento”, sarà piuttosto un restauro ecdotico del “testo primitivo” in edizione *ne variatur*²² del *Liber scriptus* della Creazione, sarà comprensione nel senso di compartecipazione

e *imitatio naturae*, di imitazione performativa della scrittura vivente di quel “testo anteriore”²³ che è il mondo dove già da sempre il soggetto è e lo avvolge con tutti i sensi, “come una veste” – perché la *poesia* «è dappertutto»²⁴. Se sarà “commento” di questo *texte forestier* e *antérieur* dovrà però misurarsi con una opacità che resiste a ogni traduzione e conoscenza.

1.4. *Art Poétique* porta difatti non solo i segni del tempo multiverso della *Kultur* ma anche le ferite profonde d’una sua crisi. Proprio mentre iniziava il Novecento, finiva in fallimento la vocazione di Claudel a prender i voti, consumatosi in un soggiorno settembrino condiviso con Huysmans presso l’abbazia benedettina di Ligugé. Costretto quasi al silenzio, Claudel confessa a Francis Jammes, nel giugno del 1898, la decisione di abbandonare del tutto la scrittura. Tuttavia, *Connaissance du Temps* è terminato il dodici agosto 1903; i primi abbozzi sono appuntati sul verso degli scartafacci di *Connaissance de l’Est*, stesi tra il 1898 e il 1899. Da una lettera del 19 ottobre 1904 a Frizeau sappiamo che l’altra parte di *Art Poétique* – i cinque trattati del *Traité de la co-nnaissance au monde et de soi-même* –, è stata scritta dal 1903 al 1904, ed è in questo anno che cade l’altro evento che scandisce la vita intellettuale pubblica e privata di Claudel: la rottura della quadriennale e tempestosa relazione con Ysé, che lascerà anch’essa segni nel volume e soprattutto in *Le partage de Midi*, del 1905. Accompagnati da scarse note nel *Journal* e nelle *Agendas de Chine*, tra il 1900 e il 1905 s’intrecciano un “cataclisma biografico”, un inaridimento della produzione poetica, e l’elaborazione di *Art Poétique*.

In Cina, dal 1895 al 1900, Claudel legge e annota i cinque volumi dell’edizione Faucher della *Summa Theologica*, pubblicata da Lethiel-leux tra il 1887 e il 1889, perduta nel terremoto di Tokyo del 1923. Questa lettura quotidiana in latino – accanto all’*Opera Omnia* di Aristotele (specie *Metafisica*, *Fisica*, *De Anima*) dello stesso editore, nel 1885-6 – sarà per lui «strumento straordinario, non solo dal punto di vista razionale, ma artistico», una «prodigiosa ginnastica per l’intelligenza», di segno contrario sia alla “ginnastica callistenica” dell’*art pour l’art* che alla *gymnastique de l’esprit* di Valéry²⁵. Ad Amrouche, Claudel dirà che *Art Poétique* «è stata ispirata, in gran parte, da San Tommaso, sia che fossi d’accordo con lui, sia, al contrario, che le sue idee mi avessero aperto nuovi orizzonti e mi fossero parse imboccare una via, non opposta, ma laterale. Quelle che c’è di ammirevole in San Tommaso, è che non dà un’idea una volta per tutte della realtà come la concepisce, ma che apre prospettive magnifiche su tutti i punti. Non c’è lettura più eccitante e nutriente che San Tommaso, da questo punto di vista; da tutti i lati, apre orizzonti, ed è uno di questi orizzon-

ti che ho sviluppato in quel libro». Altrove ²⁶, dirà che la *Summa* è «una Città meravigliosa il cui piano è tracciato ma dove restano interi quartieri da costruire».

Della *Summa*, biblioteca ideale e *domus aurea* della conoscenza, la *topica* visualizza e dispone giunture concettuali e nessi linguistici in siti lungo cui scorre e passeggia l'occhio del lettore, che avanza nella dottrina come nel mondo, introdotto e istruito alla polisemia dei *loci* e delle *figurae*. Eppure Claudel parla d'una via laterale e non antagonista, di un *Nebenweg*, quella che Maritain ²⁷ definì una «scolastica non di scuola». La *lateralità* marca qui una originalità e una differenza, una direzione di lavoro e di riflessione, ed enuncia un principio elementare di un'etica della lettura e del discorso ²⁸. Lateralità, o intertestualità, è la stella polare – la *stella plurale* – di *Art Poétique*, in cui convivono ellissi e inversioni, iperbati e metafore, e definizioni e asserzioni, deduzioni e paratassi, figure meta-testuali e dimensioni performative, che ora doppiano in un livello poetologico e speculativo l'azione stessa di chi scrive ora la concretizzano in esperienza condivisa con chi legge.

¹ Cfr. P. Claudel, PP II 77, su cui J. Petit, "Sur une phrase de Saint Augustin", *RLM*, 1967, 4, pp. 103-4.

² E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Verlag, 1948, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1995 (ma 1992), p. 249, e nota 23. Sull'"estetica teologica", D. Millet-Gérard, "Paul Claudel et la dangereuse métaphysique du Beau. Recherche sur la conception de la Beauté à l'époque du mouvement symboliste et du Renouveau thomiste", *BSPC*, 125, 1992, pp. 1-19, e Id., "Paul Claudel lu par H.-U. von Balthasar: continuité de la tradition culturelle européenne", *Claudel et l'Europe*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Lausanne, L'Age d'Homme, Coll. Centre J. Petit, 1997, pp. 28-51.

³ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sztuki pojęć*, Warszawa, PWN, 1976, trad. it., Palermo, Aesthetica, 1993, pp. 147 ss.

⁴ Aug. *De Mus.* VI, 11, 29.

⁵ S. Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres* (1896), in Id., *Œuvres Complètes*, édition établie et annotée par H. Mondor et G. Jean-Aubry, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1945, p. 386.

⁶ U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medioevale*, Bologna, Bompiani, 1987, pp. 69 ss. Sul "declino del simbolismo", J. Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Harem, [s.e.], 1919, trad. it., Firenze, Sansoni, 1966, pp. 282 ss.

⁷ Per Baudelaire, ovvio il riferimento a *Correspondances* (1857); per Péguy, penso a *Eve, Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle* (1912); per Proust, ai testi di *En mémoire des églises assasinées* e a *La mort des cathédrales* (1904); quanto a Valéry, la *forêt de silence* delle cattedrali è già in *Paradoxe sur l'architecte* (1891) e poi in *Eupalinos* (1921). Ne discuto in *La sovranità dell'evento. Saggio su Charles Péguy*, Milano, Guerini, 1994, pp. 88 ss.

⁸ P. Claudel, MI 65-6.

⁹ Id., *Ma conversion* OPR 1009-1011.

¹⁰ Cfr. R. Descartes, *Recherche de la Verité par la lumière naturelle*, in Id., *Œuvres*, éd. Adam & Tannery, X, Paris, Vrin-CNRS, 1986, pp. 507-8, e Id., *Discours de la Méthode*, ibid., VI, pp. 29, 11-3.

¹¹ Cartesio parla spesso di sé come «solitario e ritirato nei più remoti deserti»; cfr. Id., *Discours de la Méthode*, cit., p. 31; sul *topos* mistico, L. Marin, *Philippe de Champagne. Ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995, pp. 29-76.

¹² P. Claudel, *Quelques planches du Bestiaire spirituel* (1948) OPR 984.

¹³ A P. Jahier, il 23 gennaio 1912; ma cfr. P. Claudel, *La Ville II* (1897-1900) T I 488.

¹⁴ Cfr. p. es. Tom. *Sum. Theol.* I, q.78 a.1, su cui D. Alexandre, "L'Art Poétique de Paul Claudel. Une poétique thomiste?", *Cahiers de l'Herne, Paul Claudel*, P. Brunel (dir.), Paris, 1997, pp. 202-03, e Id., "Le Pin, ou «l'énonciation arborescente d'un nouvel art poétique»", *Claudel Studies*, XXI, 2, 1994, pp. 8-9, e Id., *Genèse de la poétique de Claudel*, Paris, Honoré Champion, 2001, pp. 189-90.

¹⁵ J-K. Huysmans, *La Cathédrale*, in Id., *Œuvres Complètes*, XIV, Genève, Slatkine, 1972, p. 158.

¹⁶ A G. Frizeau, 8 agosto 1905.

¹⁷ P. Angers, *Commentaire à l'Art Poétique de Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, 1949; lettera del 12 luglio 1948.

¹⁸ P. Claudel, MI 192. Cfr. J. de Jonquédec, *L'œuvre de Paul Claudel*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1927, p. 140.

¹⁹ A P. Jahier, 18 febbraio 1912.

²⁰ P. Claudel, *Le Promeneur* OP 84-5; cfr. Id., AC 184-8. Su questo, D. Millet-Gérard, *Claudel thomiste?*, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 162-81.

²¹ Id., AP 58.

²² Id., *Conversations dans le Loir-et-Cher* (1928) OPR 798 e OC XXVI 295.

²³ Id., *Les Psaumes et la photographie* (1943) OPR 390.

²⁴ Id., *La poésie est un art* (1952) OPR 54-5.

²⁵ Sulla *Summa*, P. Claudel, MI 121, e a G. Frizeau, 20 gennaio 1904; sull'*art pour l'art*, a P. Jahier, 3 gennaio 1915; su Valéry "fabbricatore" che «più che ascoltare le cose e interrogarle, ha lasciato l'iniziativa alle parole», Id., MI 201, 69 (su cui J. Lawler "Valéry et Claudel, un dialogue symboliste", *NRF*, 189, 1968, pp. 239-61); sulla "ginnastica dello spirito", P. Valéry, *Cahiers*, I, édition établie, présentée et annotée par J. Robinson, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1973, pp. 326, 353.

²⁶ Annotazione manoscritta in margine a una lettera di Paul Petit del 25 maggio 1925, riportata da D. Millet-Gérard, *Claudel thomiste?*, cit., p. 155.

²⁷ J. Maritain, "Un génie catholique", *La Vie Intellectuelle*, XXXVIII, 1935, pp. 28-9.

²⁸ P. Claudel, MI 233. Cfr. D. Millet-Gérard, *Anima et la Sagesse. Pour une poétique comparée de l'exégèse claudélienne*, Paris, Lethielleux, 1990, pp. 67 ss.; sulla "teoria delle percezioni laterali", E. Kaës, «L'action sorde et comme latérale» du clair-obscur de Rembrandt selon Claudel et Valéry: de la peinture à la poésie", *Claudel Studies*, xx, 1&2, 1993, pp. 63-71, e F. Fimiani *Poétique e Genealogie. Claudel Valéry Nietzsche*, Napoli, Liguori, 1999, specie pp. 137 ss.

I battiti dell'essere

2.1. Il “carattere singolare” di *Art Poétique*, è che tratta poco, pochissimo, di poesia ¹: non è un saggio di poetica, né implicita né esplicita, né personale né generale, giacché non si occupa di modalità, istituzioni, materie e soggetti della produzione letteraria e della tecnica artistica. Il significato del titolo va dunque cercato altrove – forse in un'altra lingua. Ricerca fruttuosa, ché nell'edizione tedesca ² compare un latino scolastico: *Ars poetica mundi*. Titolo colto e prestigioso che però occulta le radici e le escursioni nella contemporaneità, soprattutto nelle meno note e magistrali ricerche delle scienze, quali l'ottica e l'anatomia comparata. L'edificio delle conoscenze scientifiche e delle convinzioni filosofiche di Claudel messo su sin dal Liceo Louis-le-Grand, sarebbe così rimosso una volta per tutte.

Si potrebbe invece retrodatare il senso comune e letterario di “poetica” e trovarlo in polverosi dizionari oppure – lo noterà Valéry ³ ed è riprova felice del palinsensto concettuale claudeliano – nelle pagine ancora umide d'inchiostro delle riviste scientifiche, laddove, tra etimologia e specialismi, si coniano termini quali “funzioni ematopoietiche” o “galattopoietiche”. Anche il lettore di *Art Poétique* avrà a che fare con astrologia, botanica, fisiologia, con i tropismi dei vegetali o degli insetti e con le reazioni dei minerali, con endosmosi, con problemi di respirazione: più delle regole dell'arte, troverà una scienza della vita che, infine, lo riguarda fin nel fondo della sua esistenza.

2.2. Sin dal preludio a *Connaissance du Temps*, quello che è in questione è la nostra “posizione nell'assoluto” e la nostra coappartenza mondana all'essere: alla luce fioca delle stelle, «questa la nostra inesauribile domanda al mondo: *Dove sono? Dove ne sono?»* ⁴. Claudel formula questa domanda esistenziale e finanche personale sul retro delle pagine manoscritte di *Connaissance de l'Est*; la medesima situazione è difatti già in *La Lampe et la Cloche*, testo-cerniera, infratestuale e stilistica, tra le due sezioni della raccolta, tra la prosa d'arte del simbolismo e la descrizione spirituale della scolastica cui abbiamo già accennato ⁵. La situazione è sovradeterminata: rimanda alla *noche mistica* de

Juan de la Cruz già inscenata da Claudel nell'inizio singhiozzato del secondo atto di *Le Repos du septième jour*⁶, e alla "felice e dilettevole Ignoranza" della Santa Notte «respirata a pieni polmoni» attestata in una lettera a Gide del 7 agosto 1903. La situazione di *Connaissance du Temps* si rivolge a un soggetto insieme individuale e universale, è *polifonica*, non preconstituita, insieme lirica e paradigmatica, teoretica e fenomenologica. Siamo nel cuore della notte, sciolti dalle abituali categorie percettive in forza delle quali ci orientiamo nello spazio e nel tempo. Nella massa oscura della notte, «omogenea, indifferente, compatta», siamo, com'è detto con una metafora che ritroveremo, immersi "come un pesce" nell'acqua, deposti dal ruolo e dalla postura di spettatore a distanza e dal privilegio concesso alla vista, gettati a corpo perduto con tutti i sensi in quello che Leopardi avrebbe chiamato *solidissimo nihil* e altri "mondo". La "segnaletica celeste" e il *path to the skies* desunto dalle pagine di *Eureka* di Poe, ricalcano qui motivi platonici, dal *Timeo* al *Fedro*, e ritrovano l'articolazione fondante di cosmologia e numerologia, di astrologia ed *episteme*. La semiotica stellare e marina incontra il vocabolario della divinazione e dell'astronomia e attesta un cambio di paradigma, un passaggio dalla divinità primordiale del caos dell'*apeiron*, dall'illimitato, all'ordine, dallo "spazio incircoscritto" di cui scrive *Connaissance de l'Est*, allo spazio qualificato e ordinato da una *ratio*, la cui legalità si fonda su un principio a essa eterogeneo o solo su se stessa⁷.

Claudel è attento alla migrazione della *curiositas*, vero motore propulsore di questa domanda sull'orientamento nell'essere, dal contesto antico e mitologico se non magico-religioso, allo scenario scientifico moderno, dalla divinazione rituale, alla costruzione razionale di strumenti e ipotesi. In un dramma precedente, il personaggio di nome Thomas Pollock Nageoire impersonifica lo spirito della moderna domanda di misurazione del mondo, per cui "niente è per niente e ogni cosa ha il suo prezzo"⁸. La sua abitazione di New York è una «vecchia casa dove c'è un orologio» (che ritroveremo precisamente invertita di segno all'inizio di *De l'Heure*), alla cui base ci sono casseforti zeppa di oro e argento, così come sotto gli hotels ci sono gruppi elettrogeni e sotto le chiese le ossa dei santi; in alto, c'è il servizio telegrafico, «come in mezzo a mani che fanno segni, come qualcuno che ascolta e come qualcuno che domanda e risponde», compimento architettonico e totem tecnologico d'una perversione della simultaneità su cui si attarderà altrimenti *Art Poétique*.

In questo paragone tra fenomeni culturali lontani e disparati, nella capacità di polarizzare figure e metafore sia negativamente che positivamente, sia sul registro d'una critica della modernità che su quello d'una filosofia della natura e d'una teoria della conoscenza sensibile e intellettuale, emerge la *pratica metaforica* della scrittura speculativa di

Claudel. L'esempio del telegrafo come equivalente contemporaneo dell'orientamento astrologico sarà impiegato per dire la sua teoria della conoscenza ⁹, finendo così per articolare insieme, a dirla con Spitzer, mito pagano e tecnica moderna, e denunciare, da un lato, il suo debito nei confronti delle teorie e della vita quotidiana del suo tempo e, dall'altro, marcare ancora una volta la distanza da Mallarmé, che avrebbe invece considerato solo "come giocattoli" letterari e "materiali" linguistici le maggiori scoperte della modernità, quali telefono e telegrafo, fotografia e cinetoscopia ¹⁰.

La scena notturna di *Connaissance du Temps* è d'altronde speculari al metatestuale «ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers» di Mallarmé ¹¹. Alla «rupture avec l'astre, avec toute forme de totalité» che si consuma anche graficamente in *Coup de dès* e si fa *écriture du désastre* ¹², Claudel oppone i passi della *Genesi* (1, 14) sulla creazione delle stelle e sovrappone i commenti *ad litteram* di Agostino e Tommaso. All'ateismo della poesia senza mondo di Mallarmé, fa così da controaltare un cielo siderale e disponibile, una cosmologia che è prova vivente dell'esistenza di Dio. Si gioca qui anche il destino del linguaggio: alla disseminazione dei segni e del dono senza controparte della scrittura mallarméana, «dispersion volatile» e indecidibile «poignée de poussière ou réalité» di *La Musique et les Lettres*, contrasta «la moneta d'astri con noncuranza sublime sparsa attraverso l'abisso» ¹³, *dispensio* cosmologica e "puro dono" di segni naturali rimesso a una risematizzazione poetica ¹⁴.

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 quando introduce l'esempio tecnologico del telegrafo o scrive di vedere insieme Waterloo e il pescatore di perle dell'oceano indiano, 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 ¹⁵. Ancora Merleau-Ponty ¹⁶, dissimulando proprio questi passi, definirà la simultaneità come «apertura a ciò che noi non siamo» – «alle stelle come alle cose vicine».

2.3. Il telegrafo, o il classico argomento dell'orologio, che, come Claudel scrive a Frizeau il 29 settembre 1905, ancora serve a dimostrare l'esistenza dell'orologiaio, ci consentono di mettere in evidenza la portata speculativa della *poussée intérieure* che, per lui, produce gli enti in quanto tali nella loro totalità.

De l'Heure, Terzo Trattato di *Connaissance du Temps*, riprende le domande da cui siamo partiti: «Sono. Sono, ma cosa? Sono, ma dove?

Che ora è, in me e fuori di me, a seconda che mi apra o mi chiuda?». L'esperienza sensibile ed estetica è qui incarnata in veri e propri propulsori linguistici che marciano la presenza del soggetto lirico e del suo corpo vivente in un discorso – una confessione? – che, a sua volta, riprende influenze antiche e recenti e riformula nuovamente una relazione tra macro e microcosmo, tra cosmologia e fisiologia: «come la molla del cronografo, regolato sul sole, spinge svolgendosi il sistema di ruote e ingranaggi[,] così il battito del nostro cuore sostiene l'ora che indichiamo e siamo»¹⁷. Già *La Lampe et la Cloche*¹⁸ tradiva ascendenze agostiniane¹⁹ nel privilegio elargito all'ascolto dell'armonia del mondo e dell'anima, ad *accordarsi* sulla loro comune misura, giacché il *cuore* è appunto *corda* vibrata dal ritmo insieme esteriore e interiore: «(Io vivo, io presto ascolto.) Di quale tutto è la divisione? Qual'è il *movimento*, che batte? Quale, il *tempo*? Ecco, per tradirlo, l'artificio della clessidra [e] la trappola dell'orologio [che] costringe l'ora a scoccare. Io, io vivo. Sono riportato sulla durata; sono *regolato* su tale cammino e su tante ore. Ho il mio scappamento. Contengo i polsi creatori. Fuori di me, il colpo che subito risuona attesta al tutto il lavoro oscuro del mio cuore, motore e operaio di questo corpo». Claudel utilizza termini tecnico-scientifici (*scappamento* è il meccanismo degli orologi meccanici che trasforma il moto di rotazione continuo del motore nel moto intermittente delle lancette, ma è anche termine medico, che indica una sistole del ritmo cardiaco) e nozioni filosofiche aristotelico-tomiste (il cuore è qui l'anima come forma sostanziale e causa finale). Nella “nuova astrologia” del *coeur étoilé* salutata anche in testi coevi a *Art Poétique*²⁰, sopravvivono le simpatie universali dello stoicismo e l'intenzione del Motore Immobile del tomismo, la cosmogonia di *Eureka* e il disastro di *Igitur*.

La scena è difatti propriamente mallarméana²¹: è la stanza di Igitur, che ha «tout fait pour que le temps [che l'orologio] sonna *réstat* dans la chambre, et devint pou [lui] la pâture et la vie»; così, anche l'eroe mallarméano sentirà le «pulsations de [son] propre coeur», «le battement régulier de son coeur», amplificato dalla «spirale vertigineuse» delle «escaliers de l'esprit humain», simbolo eloquente del “movimento di discesa in se stesso” e della separazione tanto dell'anti-eroe mallarméano quanto del Cogito cartesiano²².

Ma c'è anche e soprattutto Poe. Se in *The Colloquy of Monos and Una* annotiamo a *mental pendulous pulsation*, in *Eureka*²³ leggiamo che se le nostre *imaginationes* sono guidate dalla “legge delle leggi”, dalla legge della periodicità, ecco che diventa plausibile la credenza o la speranza che i processi dell'universo si rinnoveranno eternamente, che «un nuovo universo si espanderà a esistere, e poi ricadrà nel nulla, a ogni pulsazione del Cuore Divino». E questo *Hearth Divine* è «il nostro stesso cuore».

La dialettica tra *Attraction* e *Repulsion*, tra *Irradation* e *Coalescence*, dall'unità all'unità, fatto salvo il riferimento newtoniano e le ascendenze atomistiche che escludono l'eterogeneità libera dell'atto creativo e sono puntualmente liquidate da Claudel²⁴, è una delle fonti della coppia azione-reazione della ritmica cardiaca e cosmologica di *Art Poétique*, che giungerà fino al «cuore cavo d'un turbino d'ontogenesi» dell'essere di Merleau-Ponty²⁵. Ma la lettera di Poe è anche cartina al tornasole di letture scientifiche. Claudel dirà a Rivière il 28 gennaio 1908 di aver ritrovato in Alfred Russel Wallace una conferma di quanto letto nel poeta americano e nelle poesie di Coventry Patmore (tradotte nel 1906): appunto quella teoria delle «limitations of the Stellar Universe» così simile e vicina alla sua teoria dell'universo finito elaborata a partire dal tomismo e agita poi contro Bergson. Claudel ha presente il saggio di Wallace apparso nella *Fortnightly Review* dal titolo "The *Leoinianie's* problem"²⁶, appunto sulla poesia allora inedita di Poe che tradurrà il 15 gennaio 1906 su *L'Ermitage*. Wallace è autore, nel 1858, di una monografia antologica su Darwin (tradotta in francese tre anni dopo col titolo *Le darwinisme. Exposé de la théorie de la sélection naturelle, avec quelques-unes de ses applications*), e di *La sélection naturelle*, ma è apprezzato da Claudel soprattutto per *The Man's Place in the Universe*²⁷. *Eureka* gli fornisce la chiave per «risolvere il segreto dell'universo» ma anche lo spunto per una importante riscrittura (così, lo vedremo, per *The Raven*), giacché le idee della nebulosa e dell'omogeneità tra materia e spirito sono subito criticate in quanto "miti" e "abominevoli teorie"²⁸; Poe si accompagnerà invece alla "cosmogonia di Laplace", da cui deriva la nozione di *consistency* e mirando non tanto alla «fisica quanto alla metafisica»²⁹.

Tra Poe e Claudel, cade un'inconciliabile visione apocalittica: per *Eureka*, l'universo è casualmente nato dal nulla e vi ritorna per collasso interno, mentre per *Art Poétique* l'universo è creato dalla materia e ritorna a Dio secondo la sua intenzione e disegno divino. Nell'elaborazione di *Art Poétique*, i commenti tomisti e agostiniani della *Genesis* s'intercalano alle pagine di Poe e forniscono a Claudel argomenti per contestare l'idea di un «marchingegno destinato nel cielo non a segnare il tempo ma a produrlo» e affermare la posteriorità degli astri e quindi del tempo rispetto la creazione del cielo da parte del *Deus Artifex*³⁰.

Rimane poi il fatto, attestato dalle lettere a Gide del febbraio 1903, che Poe appare l'erede ultimo della tradizione "meteorologica", della "fisica" della natura dileggiata tra gli altri da Platone nel *Timeo* (91d-e), e offre la dizione stessa del genere cui repertoriare *Art Poétique*: questa, sarà "una specie di poema dialettico", a *prose poem*, come recita il sottotitolo di *Eureka*. Di qui una conseguenza importante per l'interpretazione dello statuto teoretico della sua scrittura: se la forma

del discorso sarà equivalente al suo stesso oggetto, ovvero isomorfa alla «poetical essence of the Universe» che è appunto «the most sublime of the poems»³¹, la *poetica* del testo claudeliano suggerirà una dimensione performativa della *mimesis* della *poiesis* dell'universo.

2.4. Propedeutica è la revisione della categoria di causa-effetto così come dalla logica aristotelica era giunta al positivismo³². Claudel ha presente l'omologia tra le procedure epistemologiche delle scienze naturali e il sillogismo su cui insiste Taine in *De l'Intelligence*, dove “legge” è ciò che lega insieme due caratteri o idee generali degli enti³³. Sulle rovine del positivismo, era stata avviata una rifondazione della metafisica: sin pensi solo a *La contingence des Lois de la Nature* di Emile Boutroux del 1875 e all'*Essai sur la Métaphysique d'Aristote* di Félix Ravaisson già del 1836, celebrato da Bergson in uno scritto che incontreremo, quali esempi d'una critica dell'aristotelismo a uso e consumo delle scienze positive le cui leggi che non sono, dirà Claudel, che “piani di semplificazioni” e “ricette”, che “rappresentazioni e astrazioni”.

De la cause stende un quadro sinottico delle possibili relazioni tra mezzo e fine, tutte e tre (“relazione non necessaria”, “incosciente”, “cosciente e volontaria”) ridicibili alla logica sillogistica e alla conseguente onomastica definitoria. Il pensiero non concepisce e nomina che il generale e rende visibile solo l'insieme delle cause e degli effetti, «come si vede un uomo nudo nella sua interezza»³⁴, sicché si conclude che «la stessa *legge* che *ordina* l'esistenza delle cose ne comandi anche la produzione, che nelle cose stesse sia insita una virtù generatrice determinata in maniera irreprensibile». La via negativa del procedimento definitorio della differenza specifica e costitutiva è ineliminabile – «non possiamo *definire* una cosa se non come una cosa che non esiste in sé, ovvero *se non per i tratti* in cui differisce da tutte le altre» – ma è orientata in una direzione teologica: per Claudel «nessuna cosa è completa da sé e non può completarsi se non con ciò che le manca. Ma ciò che manca a ogni cosa particolare, è infinito; non possiamo sapere in anticipo quale complemento richieda». La posta in gioco di questa mossa ermeneutica è la definizione della causa come «condizione assoluta della differenza essenziale e complementare», non eterogenea a quanto produce ma isomorfa, sebbene trascendente, in quanto differenza ontologica.

Il primo trattato di *Connaissance du Temps* è consacrato appunto alla discussione della nozione di causa, definita come la «giuntura che ci industriamo a scoprire: tutto ciò con un'energia produttrice senza cui una data cosa non avrebbe potuto essere»³⁵. Il campo semantico introdotto da Claudel è vasto: anatomico, architettonico e meccanico (ma anche linguistico), e insinua nella nozione aristotelica di *energheia*

un livello non necessariamente funzionale ma morfologico e dinamico di rapporto e relazione, di connessione e articolazione di un «equilibrio tra due termini» o «composizione d'un accordo». Una nota dello scartafaccio di *Connaissance du Temps*³⁶ oppone appunto il sillogismo, che cerca l'identità e l'unità integrando il particolare nel generale, alla causa, che produce accordo e figure, «figure di composizione»³⁷, che “dipingere” il passaggio, alogico e libero, da potenza ad atto, dal generale al particolare. Privilegiando il termine medio e la premessa minore a scapito del genere e della premessa maggiore, Claudel tiene ferma la differenza e insiste sulla sua novità senza ragione³⁸; citando infedelmente Aristotele³⁹, mette l'accento sulla facoltà creatrice e *poietica* della causa.

Le leggi non sono dunque contestate in quanto “misure comuni” dei fenomeni, ma in quanto astrazioni riferite a un punto di fisso del tutto nominalistico e arbitrario che non tiene conto della differenza di natura tra materia e causa, tra enti ed essenze. Tale è la “conoscenza invertita” degli uomini di scienza criticata già in *Le Repos du septième jour*⁴⁰. Il *nihil absque pondere et mensura* di questa pseudo-conoscenza è un *pastiche* del Libro della Sapienza (11, 21), che coniuga invece insieme poetica, cosmologia e teologia. Alla “causa particolare”, intesa come «finzione a nostro uso e consumo» con cui si isola e si attribuisce qualità d'esistenza a un ente predeterminato logicamente, Claudel oppone invece la “causa totale”, il “carattere generale” o “principio comune” delle differenze, che, appunto in quanto massimamente generale, è il più creativo, cioè il più poetico⁴¹. È *differenza feconda*, a sua volta produttiva e creatrice, e non «inconcepibile isolamento di natura», che Claudel riporta al comune essere creaturale delle differenze, al loro esser cioè create da Dio in quanto causa del loro reciproco stato di perenne vibrazione e *movimento*.

Sono difatti ripresi il Terzo libro della *Fisica* e la *In octo libros Physicorum Aristotelis expositio* di San Tommaso: “puramente e in sé”, il movimento è innanzitutto *kinesis*, spostamento locale, l'allontanamento di un corpo da un sito prima occupato, dal suo soggiorno naturale, dovuto a una «forza esteriore e più grande», a una costrizione cui cede⁴². Ma è sulle orme del Quarto libro della *Fisica* e del libro H della *Metafisica* commentati da San Tommaso (per esempio la *quæstio* 18 della Prima *Summa*: «*motus est actus mobilis a movente*»), che il movimento d'un corpo è «rinculo, fuga, allontanamento imposto da una forza esterna maggiore» e determinato insomma *ab extra*, da un punto e non *verso* un punto⁴³; l'origine del movimento è finalmente nel “fremito” della materia a contatto della realtà differente, massimamente *reale* e *altra*: quello che Claudel chiama *Esprit* ribadendo un radicale dualismo. Fonte del tempo sarebbe così «la paura di Dio, la repulsione essenziale, registrata dal marchingegno dei mondi». *Initium sapientiae*

timor Domini. / *Primum in orbe Deum novit timor*, trascrive in margine dall'*Ecclesiaste* (I, 16), connotando la dialettica e la meccanica cosmologica e naturale di azione e repulsione, desunta da Poe, con tonalità squisitamente teologiche ed esistenziali, apocalittiche. Tale è l'argomento ontologico, certo a partire da precisi luoghi tomisti⁴⁴, per cui «il movimento non è uno stato momentaneo della materia, locale, accidentale, non ne è soltanto un carattere, una “potenza” inseparabile [ma] il suo atto permanente, e il supporto stesso della sua esistenza»⁴⁵. Per Claudel, l'imprescindibile prova aristotelico-tomista per cui, come leggiamo nella *quæstio* 105 della Prima *Summa*, «motum et movens oportet esse simul», vuol dire non solo che ogni essere che non è Dio, cioè che ogni ente creato e mortale, è movimento e dunque divenire, *metabolé*, ma anche che è il movimento in quanto “onnipotenza dell'atto” a permettere la vita delle forme, vita finita e determinata, diretta verso un fine e una fine: «l'universo – scrive a Rivière il 23 maggio 1907 – è formato dai medesimi elementi, è retto da ciò che la scienza chiama leggi e che io chiamo le medesime forme».

La logica incapace di separare essenze ed esistenza, la logica del monismo materialista, finirebbe per predeterminare una volta per tutte il soggetto attribuendoli “caratteri e qualità”, dimenticando che la causa «non è affatto positiva, inclusa al soggetto. È ciò che al soggetto manca, in modo essenziale. E che cosa manca più essenzialmente all'individuo che di essere totale? La mia ricchezza è inesauribile! È allo stesso tempo possedere tutto l'universo, mancare del tutto, e mancar gli io stesso»⁴⁶. È qui la “potenza passiva” del libro Δ della *Metafisica*, studiato sin dal 1890 a essere riscritta: «anche ciò che si corrompe – scriveva Aristotele⁴⁷ – sembra essere potente a corrompersi; infatti non si sarebbe distrutto se fosse stato impotente a distruggersi: dunque esso possiede una certa disposizione, una causa e un principio di tale affezione. Pertanto, una cosa sembra essere potente, talora, perché possiede qualcosa, tal'altra, invece, perché ne è priva; e se la privazione, στέρησις, è in un certo senso un possesso, ἔξις, tutte le cose saranno potenti, perché posseggono qualcosa [...] posto che sia possibile avere una privazione».

È un passo centrale, che San Tommaso riarticolerà una volta per tutte nelle *quæstiones* 48-9 della Prima *Summa Theologica*, dove il male sarà propriamente il nome dato a tale *non essere* nel cuore della cosa al di là d'ogni attributo e qualità. È un passo abissale, che avvierà la catena aurea (e più della tradizione neo-platonica) della teologia negativa di Pseudo Dionigi (Claudel ha letto sin dal soggiorno cinese degli anni '90 il *De cælesti Hierarchia*) e Bonaventura, alla luce della quale la descrizione metonimica di “caratteri” e “qualità” incontra insieme le differenze specifiche della cosa e le sue “variazioni” morfologiche, non deducibili né tematizzabili.

Claudel ⁴⁸ dirà che dopo il principio tomista di *comprensione* ha fatto la scoperta, «ancora più ricca di quella di San Tommaso», dell'*analogia* di San Bonaventura, idea «più fertile di conseguenze, dal punto di vista della scoperta, di quella del sillogismo aristotelico», e affidata ai poeti ⁴⁹. Se, però, ha letto tardi – e forse poco, giacché non ne abbiamo testimonianza – Bonaventura – forse nel 1928, certo solo dopo il libro di Etienne Gilson, *La philosophie de Saint Bonaventure*, del 1925 –, sono invece acclamate le fonti letterarie. Baudelaire (alle cui celeberrime *Corrèspondances* e alla “analogia universale” è quasi inutile rinviare), Rimbaud (ma apparentato ⁵⁰ a Claudel Bernard per l'*inventio* e il procedimento euristico), Poe (l'*analogical Inference* di *Eureka* è strategica per l'argomento della finitezza dell'Universo), e soprattutto Huysmans. Ne *La Cathédrale* Claudel ha ritrovato numerosi riferimenti della restaurazione del patrimonio liturgico e simbolico della Chiesa che incontrerà i favori del neotomismo ⁵¹, e un parallelo tra Mallarmé e Sant'Agostino, tra il poeta e il santo ⁵², che introduceva nel cuore stesso del rapporto col simbolismo la questione della poesia come pratica anagogica e mitopoietica fondativa della verità o suo annichilimento nell'“assoluto letterario”. Inoltre, l'analogia affonda le sue radici in un contesto culturale eluso ma contiguo a Claudel, la *Romantik*, bollata senz'appello di “religione senza religione” ⁵³, malgrado le letture tarde e in traduzione (di André Béguin) dei romantici tedeschi, dall'amato Jean Paul (le cui versioni francesi risalgono al 1829) a Novalis (i *Fragments* e *Les Disciples de Saïs*, nella traduzione di Maeterlinck, sono del 1895 e del 1909), e le intuizioni attraverso Poe e Coleridge di motivi schellingiani.

2.5. La via negativa e diaforica dell'epistemologia dell'*ignorantia* è aperta da una differenza propriamente tropologica tra ciò che è e la sua ragione d'essere, appunto da un'analogia differenziale tra *id quod est* e *quo est*, tra ente ed essenza. La dimensione analogica, la trascendenza, s'inscrive fin nella percezione e nell'esistenza estetica – nell'*ek-sistere* dell'*aisthesis* – del soggetto, delle cui facoltà sensibili Claudel si occupa con piglio para-fenomenologico: «Tramite la vista, leggevamo già nella seconda versione di *La jeune fille Violaine* ⁵⁴, cosa apprendiamo d'ogni cosa, se non che è? Ora, ciò che è ogni cosa, cos'è se non altra cosa che se stessa?». Nella prefazione al *Livre de Ruth*, leggeremo che «la vista non esaurisce mai lo spettacolo» del visibile. E ancora di più nella seconda versione del dramma *La Ville*, del 1897 ⁵⁵ – dove ritroviamo gli stessi termini di *De la Cause* –: «Tutta la vita – afferma un personaggio della *pièce* – mi sono sforzato di rilegare cause a cause, ma il mio pensiero non era affatto soddisfatto. Ed ecco da qualche mese soltanto ho fatto questa scoperta [...]: ho ritrovato l'Ignoranza! [È] una

scienza sotto la scienza[.] Tutte le cose sono inesplicabili. [...] Ogni cosa è, in ciò che differisce; e poggia, individuale, su un principio in-comunicabile. Dove vedete Cause e Leggi (erigendo la maiuscola come un idolo), non trovo più d'una pratica d'uno strumento. Non c'è necessità se non logica, rinchiusa nella constatazione della cosa; ogni spiegazione non fa che dilatare la definizione, immagine astratta del fatto».

Claudel non rinuncia però agli strumenti e ai modi della conoscenza logico-intellettuale. Sarà sempre San Tommaso a insegnargli «i tre principi che [applica] dappertutto: Definire – distinguere – dedurre». In questa affermazione a Friche del febbraio 1928, Claudel si riferisce a una sintassi concettuale precisa e determinata, anche storicamente, pur nella sua mobilità semantica. La ritroveremo così, in negativo, a proposito di Cartesio ⁵⁶ e nel primo Trattato di *Co-naissance au monde et de soi-même*, là dove si afferma che «definire, è isolare, escludere: dire perché una cosa non è tutte le altre», passando poi dal piano discorsivo ed epistemologico a quello fenomenologico e ontologico delle forme, dalla logica all'estetica: «ogni cosa [...] è definita e definente; è definita in tutti i suoi punti; definisce con uno solo. Conosce per ciò che esclude, di fatto o di natura [e] non conoscendo che ciò ch'essa esclude, non conosce che ciò che essa non è e ciò che non è lei stessa» ⁵⁷. Ogni cosa, aggiungendosi al numero delle cose ch'ogni altra non è, è investita così di diritto e di fatto a negarle la totalità e a incontrare precisamente in ogni altra cosa il punto per cui questa stessa totalità è loro reciprocamente e simultaneamente rifiutata. Ogni cosa, ogni ente, trova dunque fuori di sé «definizione, misura e funzione» ⁵⁸, e le tre categorie appunto indicano i tre diversi livelli della speculazione claudeliana e le sue diverse fonti: logico (aristotelico-tomistico), cosmologico (agostiniano), biologico (positivista), riconducibili in definitiva al paradigma organicistica, su cui si dovrà valutare poi la sua morfologia e i suoi eventuali scarti.

La triade scolastica ci permette qui di intendere l'analogia come rapporto di rapporti, il che vuole precisamente dire che il rapporto di ciascuna differenza con la differenza-madre, con Dio, implica e ingloba i rapporti molteplici tra tali differenze, ciascuno, appunto, a sua volta creativo e generativo, definente e definito, attivo e passivo. Analogie *orizzontali*, mondane, dunque, e *verticali*, divine, vanno di pari passo – e così fenomenologia e ontologia. La causa non è unica e sola ma “totale”, la causa è infinite concause e la necessità è «l'insieme di condizioni solidari», afferisce cioè a una “composizione”: «ogni creatura è, perciò stessa che crea, creatrice, depositaria, sotto il comandamento nuovo che la sposa, d'una forza pronta a scaturire figuratrice. È l'intervento del mezzo, il lavoro esterno o latente del suo *fiat*, preciso come un ordine, che risolve il soggetto, lo costringe e lo determina» ⁵⁹.

Compare una dimensione non solo spaziale, che riguarda quasi spi-

nozianamente ⁶⁰ l'estensione, ma temporale: si tratta d'una processualità, e più propriamente d'una *formatività* definita come «forza generatrice» e «valore obbligante» ⁶¹ che ci costringe a esaminare da vicino cosa Claudel intende per “forma” e “conoscenza”.

¹ P. Claudel, MI 195.

² Edita a Hellerau presso Hegner nel 1930, con una prefazione di R. Grosche, tradotta in francese in *Documents de la Vie Intellectuelle*, 20 oct. 1930, pp. 138-54, e uno studio di H. André e F. J. J. Buytendijk, anch'esso tradotto col titolo “La valeur biologique de l'Art Poétique de Paul Claudel” nei *Cahiers de Philosophie de la nature*, 4, 1930, pp. 127-136.

³ P. Valéry, *Première leçon du Cours de poésie* (1937), in Id., *Œuvres*, I, édition établie et annotée par J. Hytier. “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1957, p. 1342.

⁴ P. Claudel, AP 36.

⁵ Id. *Connaissance de l'Est* OP 108-9.

⁶ La scena è la «Notte senza notte, senza notte e senza domani», in cui risuona la domanda: «Ah ah! Oh oh! Où, où / Suis-je? [...] Ah ah! Où, où sui-je? Où, où suis-je?», P. Claudel, *Le Repos du Septième jour* (1896) T I 750, 746.

⁷ Id., *La Lampe et la Cloche* OP 107; cfr. M. Detienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 143 ss.

⁸ Id., *L'Echange* (1893-4) T I 672.

⁹ Cfr. p. es. Id., MI 194.

¹⁰ Id., *La catastrophe d'Igitur* (1926) OPR 511. Cfr. L. Spitzer, *Classic and Christian Ideas of World Harmony*, J. Hopkins Press., Baltimore, 1963, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1967, p. 123.

¹¹ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre* (1887), in Id., *Œuvre Complètes*, pp. 292-354.

¹² M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 81, 84, e poi S. Mallarmé, *Toast funèbre à Théophile Gautier* (1873), in op. cit., p. 55.

¹³ P. Claudel, PP I 186. La citazione precedente è da S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres* (1894), in op. cit., p. 645, su cui J. Starobinski, *Largesse*, Paris, RMN, 1994, trad. it., Torino, Einaudi, 1995, pp. 102-3.

¹⁴ Id., AP 48.

¹⁵ *Ibid.*, 59-60.

¹⁶ M. Merleau-Ponty, *Notes de Cours 1959-1961*, texte établi par S. Moses, préface de C. Lefort, Paris, Gallimard, 1996, p. 174.

¹⁷ P. Claudel, AP 56.

¹⁸ Id., *La Lampe et la Cloche* OP 109; cfr. *Les Muses* (1900-4), *ibid.* 223.

¹⁹ Su *cor e chorda*, L. Spitzer, cit., pp. 105-39, e A. Ernout “Cor et c(h)orda”, *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, III, LXXXVIII, 1952, pp. 157-61.

²⁰ Nella seconda versione di *La Ville*, del 1897 (T I 466, 488), troviamo p. es. l'endiadi analogica cuore/sole, insieme kepleriana e pitagorica, e l'analogia cuore/orologio/respiro e anche in *La jeune fille violaine II*, del 1898 (*ibid.* 578).

²¹ S. Mallarmé, *Igitur* (1869), in Id., *Œuvre Complètes*, pp. 438-9, 448, 437.

²² P. Claudel, *Idéogrammes Occidentaux* (1926) OPR 88; cfr. AP 107. Si veda F. Fimia-ni “De la méditation en peinture. Claudel et le philosophe de Rembrandt”, *Claudel Studies*, XXVI, 1&2, 1999, pp. 55-76, e Id., “La stanza del filosofo e il luogo del pensiero”, in P. De Luca (a cura di) *Attraversamenti*, Bologna, Pendragon, 1998, pp. 13-43.

²³ E. A. Poe, *Eureka* (1848), in *Works*, IX, Chicago, Stone&Kimball, 1896, trad. it., leggermente modificata, a cura di P. Gugliemioni, Milano, Bompiani, 2001, p. 241.

²⁴ P. Claudel, AP 47.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, cit., p. 200.

²⁶ *Fortnightly Review*, LXXV, april 1904, pp. 329-32 e 707-11, poi in volume edito a New York, *Edgar Allan Poe, a series of seventeen letters concerning Poe's scientific erudition "Eureka" and his autorship of "Leonainie"*.

²⁷ Cfr. *Fortnightly Review*, LXXII, march 1903, pp. 397-411, e LXXXIV, sept. 1903, pp. 380-90; il volume è tradotto in francese presso Scleicher nel 1908.

- ²⁸ P. Claudel, AP 56, 68. Cfr. a Rivière il 26 maggio 1907 e a Gide il 7 agosto 1903.
- ²⁹ E. A. Poe, cit., pp. 147 ss. Sui rapporti tra Poe, Claudel e Pierre-Simon Laplace, J.-P. Richard, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961 (cap. XI e XVII); P. Brunel, "Claudel et Edgar Poe", *RLM*, série Paul Claudel, 1, 1964 (3), pp. 99-130; H. Tuzet, *Le Cosmos et l'Imagination*, Paris, José Corti, 1965; J. Dayan, *Fables of Mind. Inquiries into Poe's Fiction*, Oxford-New York, Oxford Univ. Press, 1987; G. Gadoffre, *Préface* a P. Claudel, AP 21-3; J. Starobinski, *Action et Réaction. Vies et aventures d'un couple*, Paris, Seuil, 1999, pp. 239-83; D. Alexandre, "L'Art Poétique de Claudel: une poétique thomiste?", cit.; C.-P. Perez, *Le visible et l'invisible. Pour une archéologie de la poétique claudélienne*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, série Centre Jacques Pétit, vol. 84, Paris, 1998, pp. 89 ss.
- ³⁰ P. Claudel, AP 50-1. Su Dio-vasaio: *Gen. 26, Sap. 15, 7: Is. 29, 16; 45, 9; 64, 7; Plato Tim. 55c*, su cui F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974.
- ³¹ E. A. Poe, cit., p. 223.
- ³² C.-P. Perez, "Aristote dans le XIX^e siècle", *Romantisme*, 103, 1999/1, pp. 113-25.
- ³³ H. Taine, *De L'Intelligence*, Paris, Hachette, 1895 (ma 1870), t. II, pp. 300 ss.
- ³⁴ Su Alphonse Bertillon e il metodo antropometrico, largamente diffuso dal 1879, C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario" (1979), in Id., *Miti Emblemi Spie*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 186-88.
- ³⁵ P. Claudel, AP 38.
- ³⁶ D. Alexandre, "L'Art Poétique de Claudel: une poétique thomiste?", cit., p. 195.
- ³⁷ P. Claudel, AP 72.
- ³⁸ Id., MI 156.
- ³⁹ *Aristo Met. A. 1, 981a*: «l'esperienza, ἐμπειρία, è conoscenza, γνῶσις, dei particolari, mentre l'arte, τέχνη, è conoscenza del generale». E Claudel, AP 58: «non c'è scienze che del generale, non c'è creazione che del particolare».
- ⁴⁰ P. Claudel, *Le Repos du septième jour* T I 762-3: «Come i coralli che occupano la loro propria pietra, di tutte le cose che esistono per il peso, il numero e la misura, [gli uomini di scienza] hanno studiato le leggi, i rapporti e le proprietà, e negando che fossero distinte dalla materia cui aderivano, possessori di questa scienza arida, è così che si sono congiunti alla pietra. Questo piccolo buco che si scovato e di cui il loro corpo è la misura, è la cosa che conoscono [...] ripiegati su di sé». L'ipostasi del soggetto del sapere scientifico è stigmatizzata nell'enunciato «Je pense assis» (AP 108), autentico *pastiche* del Cogito.
- ⁴¹ Id., AP 60, 71-2, 65, 69.
- ⁴² *Ibid.*, 50-1.
- ⁴³ *Ibid.*, 61: cfr. la *quaestio* 23 della *Summa*: «non accipit speciem a termino a quo sed a terminem ad quem».
- ⁴⁴ P. es. Tom *Sum. Theol.* I, q. 45 a. 2: «motus est actus existentis in potentia in quantum potentia»; anche Id., *In Aristo. Lib. De Coel. Et Mun., De Gen. Et Cor., Met.*, lib. I lectio II, 3, su *Aristo De Coel.* 268a-b, e Id., *De Gen. Et Cor.* 320a ss.; infine Tom *In Oct. Lib. Phys. Aristo.* lib. XI lectio LXXXIII.
- ⁴⁵ P. Claudel, AP 72.
- ⁴⁶ *Ibid.*, 58, 47.
- ⁴⁷ Cfr. Id., MI 49.
- ⁴⁸ *Ibid.*, 156.
- ⁴⁹ Id., *Discours de réception à l'Académie française* (1946) OPR 640.
- ⁵⁰ Id., MI 156.
- ⁵¹ Ecco le opere riportate da Claudel in *Sens figuré de l'écriture*, prefazione al commento al *Libro di Ruth* di Tardif de Moidrey del 1937: *Etude sur le Symbolisme de la Nature interprétée d'après l'écriture Sainte et les Pères*, di La Boullerie, del 1864; *Le Symbolisme*, di Landriot, del 1866; *Vocabulaire des Symboles*, di Corblet, del 1877.
- ⁵² J.-K. Huysmans, *La Cathédrale*, loc. cit.; cfr. G. Gadoffre, "Les trois sources de l'analyse claudélienne", *French Studies*, XIII, 2, april 1959, pp. 135-45.
- ⁵³ Cfr. P. Claudel, *Sur le vers français* (1925) OPR 24.
- ⁵⁴ Id., *La jeune fille violaine* T I 616.
- ⁵⁵ *Ibid.*, 468.
- ⁵⁶ E. Friche, *Etudes Claudéliennes*, Porrentruy, Aux Portes de France, 1943, pp. 155-56. Sul *Discours de la Méthode*, P. Claudel, *Descartes* (1937) OPR 440.
- ⁵⁷ P. Claudel, AP 75-6.

⁵⁸ *Ibid.*, 70-1.

⁵⁹ *Ibid.*, 45, 39-40.

⁶⁰ Cfr. P-Y. Bourdil, "Ecrire et voir: pour une poétique philosophique", *Claudel Studies*, XX, 1&2, 1993, pp. 37-40.

⁶¹ P. Claudel, AP 44.

Estetica e apocalissi

3.1. A riassumere la cosmologia di *Art Poétique*, all'inizio della Secondo Trattato del *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, compare il nome di Pan ¹. Questa onomastica mitologica degna dei *Dieux antiques* mallarméani, cade in una meditata posizione infratestuale, tra la trattazione della materia bruta e quella della conoscenza della materia organizzata degli esseri viventi, e introduce l'analisi dell'attività nervosa e della vita percettiva e razionale, estetica diremmo, dell'uomo. Claudel riferisce la pagana «passione dell'universo animato dal divieto a sussistere» alla «conoscenza fuori di noi, tra le cose stesse», laddove *conoscenza* qui significa *co-nascenza* di tutte le forme viventi ² e “conoscenza di costruzione”, che articola insieme «assemblaggio e produzione, forma e movimento». Il *cum* è vero e proprio leit-motif prefissale di *Art Poétique*. Ad apertura del precedente Trattato, è trascritto l'articolo 2 della *quæstio* 65 della Prima *Summa* e risolta la questione della simultaneità delle parti al composto, di cui è esempio e paradigma il corpo umano ³; le nozioni di *formositas* e *proportio*, definiscono l'idea di forma e stabiliscono il discrimine tra ontologia della *poiesis* e panteismo.

Per Claudel «là dove l'essere vivente è esternamente causa dei suoi atti, il movimento è la ragione della sua forma [e] la forma è definita dalla Scolastica “ciò per cui una cosa è ciò che è”» ⁴. I luoghi soggiacenti questo passo sono molti, dalla Prima *Summa Theologica* ad Aristotele ⁵. Già in *Du Cerveille*, pubblicato in *Connaissance de l'Est* e interamente riportato proprio nel Secondo Trattato di *Co-naissance au monde et de soi-même*, la formula scolastica risolveva il rapporto spirito-materia: «l'anima umana, scriveva Claudel nel marzo del 1899, è ciò per cui il corpo umano è ciò che è, il suo atto, la sua semenza continuamente operante, e, con la Scolastica, la sua forma». I riferimenti scolastici ⁶ si arricchiscono, in modo criptico, della *De Genesi ad Litteram* (5, 23), dove Agostino scrive dell'«occulto tesoro del seme» in cui «invisibiliter erant omnia simul» e *L'Heure jaune* svilupperà liricamente questa *topos* della *forma substantialis* e della sua incorruttibilità al di là della vita e della morte e della resurrezione – argomento dell'ultimo Trattato di *Art Poétique*. Aristotele è insomma letto attraverso

le Sacre Scritture ⁷, specie il testo paolino (*I Cor.*, xv): «Ciò che semini non è vivificato che dopo morto; e ciò che semini, non è il corpo che verrà, ma nudo chicco, forse di grano o d'altro. Ora, Dio dà al seme il corpo che vuole, un proprio corpo a ogni seme» (trad.it. di Carlo Carena). Ecco la fonte, agita *contro* Mallarmé, dell'«Oro primigenio che fu infuso nella coscienza umana! / L'Oro, o conoscenza interiore che ogni cosa possiede di se stessa, / nascosta in seno all'elemento...»; in modo esplicito, *La Cantate à trois voix*, mette in relazione la «semenza di tutto ciò che inizia» e l'«Oro di tutto ciò che finisce» ⁸. È coniugando origine e fine, genesi e apocalisse, che Claudel elabora una teleologia delle forme e dell'universo, finiti e appunto mortali.

Sigla tale questione, ed è eloquente della fusione di fonti e orizzonti culturali assai diversi, dalla Sacre Scritture a Poe, una citazione da *The Raven* ⁹ in chiusura di *Connaissance du Temps*. Claudel ha appena affermato che non c'è causa se non totale e che ogni effetto è la valutazione diversificata e complessa del presente come «ora totale», come apoteosi e apice del funzionamento dell'universo di cui fa parte senza saperlo e che lo «spinge e precede». Ecco il prelievo da Poe: «*Cras!*, dice il corvo, *domani!*». Il *melancholy burdon bore*, il *mélancolique refrain* del nefasto uccello, *Nevermore!*, è dunque convertito in *Démain!*, e introdotto da un'onomatopea. In altri termini: la ripetizione d'una morte che non finisce di morire, la «soglia terrificante del futuro» di *Eureka*, è invertita nella puntualità esclamativa d'un presente che più che essere aperto alla dimensione del futuro è già abitato dal presente assoluto dell'apocalissi escatologica: «*Domani è là dove cessa la nostra assenza!*», leggeremo in *La Cantate à trois voix* del 1913: il *Démain!* gracchiato a pieni polmoni dal corvo di Poe è così il «domani anteriore a ieri» ¹⁰, è il ritorno dell'anima immortale a Dio, origine e fine.

L'interpolazione è oltretutto sovradeterminata e ambivalente, giacché non è solo in Poe che Claudel ha trovato quelli che Jean Paul ha definito *sprachkundige Vögel*, figure festose o nefasti messaggeri d'Altro, segni volatili di ricchezza e povertà, di nascita e morte, ospiti delle costruzioni o delle rovine del simbolo ¹¹. Mischiate a Rimbaud e Renard ¹², le Sacre Scritture: nel Vangelo di Luca, i corvi sono figura dello sperpero del seme del grano (*Lc.* 12, 24) e dunque opposti sia agli «uccelli del cielo che beccheranno il grano perso» nel tempo, il «grano intimo» della *forma substantialis* dissipato nella generazione e della corruzione ¹³, sia, sulla falsariga del *Primo Libro dei Re* (17, 6), all'uccello caritatevole che porta il dono e il nutrimento del «ciel munificent» ¹⁴. Ma Claudel pensa soprattutto al libro profetico di Isaia (*Is.* 34, 11) che, specularmene alla Genesi (*Gen.* 1, 12), associa appunto i corvi all'abisso e al caos prima della Creazione. E questa messa in parallelo sancirà puntualmente proprio la chiusa di *De l'Heure*: «Ma,

infine, il senso, questo *sensu* della vita che chiamiamo il tempo, qual'è? Ogni movimento [...] è *da* un punto, e non *verso* un punto. È da esso che parte la traccia. È a esso che si attacca ogni vita srotolata nel tempo, la corda su cui l'archetto comincia e finisce la sua corsa. Il tempo è il mezzo offerto a tutto ciò che sarà per essere al fine di non essere più. È l'*Invito a morire*, l'invito a ogni frase a decomporsi nell'accordo esplicativo e totale, a consumare la parola d'adorazione all'orecchio di *Sigè l'Abisso*»¹⁵.

3.2. Con Aristotele e Tommaso, Claudel contesta il movimento in sé, studiato astrattamente dai matematici come ripetizione dell'unità, e sostiene che ogni movimento reale è limitato da un fine: l'ente in movimento costituisce le frontiere che si trova ad avere, si istituisce in quanto "forma o figura chiusa", atto e realizzazione adeguata della propria sostanza. A Rivière il 23 maggio 1907, Claudel propone l'immagine classica del cerchio per definire l'essere vivente in quanto tale, «più o meno modificato ma sempre limitato da un contorno»: «la *forma* è la chiusura perfetta, infrangibile, senz'inizio né fine, immagine di quest'eternità, di questo Essere a cui non possiamo scappare» perché è l'atto realizzato che «si pesa in tutte le cose, e nessuno scappa alla sua misura»¹⁶.

L'affermazione¹⁷ secondo cui «ogni cosa designa la sua origine scotandosene», riprende l'articolo 5 della *quæstio* 10 della *Prima Summa* e l'argomento secondo cui «Dio, essendo tutta l'esistenza, non può permettere a niente di esistere, se non a condizione di escludersi a suo maniera da Lui». La fonte scolastica è indubbia, ma è problematica l'insistenza sull'*incontro* del limite come condizione di possibilità dell'ipostasi della forma vivente, che sembra reintrodurre un "caprice d'atome" lucreziano, inaspettatamente condiviso con Bergson¹⁸. A margine di *Art Poétique*, a Rivière il 25 maggio 1907, o nell'*Abrégé de toute la doctrine chrétienne* dell'anno prima¹⁹, Claudel ribadisce che «non c'è che un Dio, non c'è che una maniera essenziale di differire di Dio, giacché tutte le cose hanno questo di *comune*: che non sono Dio. [...] Dove non c'è Dio, non c'è verità; dove non c'è essere, non vi è nulla. Ma Dio è dappertutto che crea, mantiene e contiene. Assistiamo a una creazione continua». Tenendo ferma la nozione del movimento come *metabolé*, la logica scolastica assume toni negativi e chenotici: «l'universo, non è che una maniera totale di non essere ciò che è. [...] Certo, e noi con esso, il mondo esiste; certo, è – giacché è ciò che non è. [...] L'universo, prigioniero della sua forma, provvede al mantenimento della figura, [...] costruisce la sua forma, la sua formula e il suo recinto, è incarcerato nei suoi *fini* da cui non può sfuggire, non può cessare d'essere presente, di rappresentare innanzi a ciò che è, ciò che

non è»²⁰. Si noti la complessa articolazione concettuale in forza dell'allitterazione calcata sul latino: dalla *forma* si è passati alla *formula*, termine d'una ponderatissima polisemanticità. "Formula", difatti, sulla falsariga d'una terminologia scientifica, riporta qui il quadro generale del movimento in quanto divenire non a un funzionalismo astratto e generale ma piuttosto a una *maniera espressiva e generativa* del vivente, in cui, allora, è contestata anche la *formule magique* e *conjuratoire* del verso mallarméano, atto linguistico autoreferenziale senza mondo e senza Dio²¹.

Difatti, il Quarto Trattato continua: «il corpo fisico mantiene ciò che continua; il corpo vivente, capace di cominciare e finire, esprime, enuncia, personifica questo momento – l'ora. Il primo, nasce dal posto cui è dovuto nella durata. Muta, la massa *intima* Dio d'inseminarla d'una parola, di darle ciò tramite cui, in tale parola, sia capace di finire, d'esprire, di rendere quello che ha ricevuto. [...] Conoscersi, per esso, è farsi co-nascere, proporsi come mezzo di co-nascenza, è fare nascere da sé, con sé, tutti gli oggetti di cui ha conoscenza. È farsi il loro segno comune, l'immagine transeunte del momento in cui possono sopportare tra loro questo legame. A ogni momento, è incaricato di fare la somma di ciò che non è, di compierlo consumandolo». Il linguaggio claudeliano è qui particolarmente denso. È difatti ripristinato un significato desueto di *consommer*: dal latino *cum-summa*, "fare la somma", che vuol dire "compiere", "portare a compimento", "completare" – così San Bernardo nel *De Gratia* (14, 49) ma anche Mallarmé e Valéry. *Consumare*, sostiene il Littré, indica dunque una "distruzione utile", giacché significa un'azione da parte di cose che ne assorbono altre; da cui, evidentemente, il "consumare" nell'accezione di assumere e digerire, ovvero, aristotelicamente²² di sommare a sé elementi esterni, di *assimilare* (che, non a caso, Claudel accosta altrove all'etimologia latina di "comprendere"). *Consommer* è da distinguere da *consumer*, derivato da *cum-sumere*, che indica un'azione di "distruzione pura e semplice", senza finalità, da cui deriva il significato di logorare e usurare e la forma aggettivale *sumptus*, "suntuoso", o sostantivale, di cui è esempio emblematico la *Somptuosité du Néant* sognata da Mallarmé²³. Allo stesso modo, le *compte total en formation* di *Coup de dès*²⁴ o la *general sum* delle azioni e reazioni della totalità delle creature corrispondente all'*amount of Happiness* del principio divino finalmente concentrato in sé di *Eureka*²⁵, sono certo tenute presenti ma superate e risolte nella «cifra [che] non lascia un totale che per integrarne un altro» di *Art Poétique*, in cui è invece ripresa la formula scolastica²⁶ delle «formæ rerum sunt sicut numeri» e si afferma, seguendo Aristotele, che la distinzione delle forme create implica l'ineguaglianza e che le specie variano per addizione e sottrazione d'unità. Le forme viventi, per Claudel, variano e si differenziano in base al

loro elemento comune, ovvero al movimento come divenire, al loro passare e trapassare, al loro *esistere* distinto dall'*essere*.

Laterale e originale rispetto alla scolastica, è questa “dialettica dell'esclusione” in gioco nella riformulazione claudeliana della differenza ontologica tra *essentia* ed *existentia* – certo a partire dai *prolegomena* alla *quaestio* terza della Prima *Summa Theologica* e l'articolo terzo della *quaestio* settima, ma non senza influenze mistiche: l'ammirata Santa Caterina, ma anche lo *zimzoum* della cabala di Isaac Luria, incentrata appunto sul ritrarsi di Dio dalla Creazione, per cui Claudel manifestò un profondo quanto non scontato interesse. Tiliette²⁷ ha parlato di «potenza della negatività, di abolizione e deserto» nel cuore della meditazione claudeliana su creazione e apocalissi delle forme, su un compimento che è decomposizione e consumazione²⁸, e vi ha colto quel nesso tra *son-tuosità* e *incantesimo* che ripropone l'influenza mallarméana.

3.3. Con San Tommaso²⁹, Claudel oppone a tale fuga centrifuga e dissipatrice dell'essere una *fine* e una “chiusura”, cioè, spiega il 24 ottobre 1907 a Rivière, «il mezzo trovato al di fuori per mantenersi completo» giacché «una cosa non esiste che a condizione d'essere *finita*»³⁰. Il *sensu* d'ogni cosa creata e mossa e in divenire, è dunque insieme la sua intenzione e proposito, il suo *significato*, e la sua *direzione* in quanto “fuga” e impatto in una “resistenza”, da intendersi innanzitutto in senso materiale, in cui si coagulano e si combinano le figure e le forme.

Veicolando in un *calembour* fonetico una questione squisitamente filosofica, Claudel insiste sulla differenza tra *esse* ed *existentia*, e fa coesistere Lucrezio e Tommaso, la fisica atomistica e la metafisica scolastica. Recuperandone la derivazione dal latino *nasci*, la *natura* è detta difatti «tutta occupata a nascere», e, in forza dell'omofonia tra *naître* e *n'être*, tra “nascere” e “non essere”, è rimarcata la *via negationis* della *Summa Contra Gentiles* (I, 14) e affermato che la *natura* nella sua totalità, è occupata “a essere ciò che non è”, che la forza produttiva e poetica che fa essere il mondo delle forme non realizza altro se non “l'immagine di ciò che è”, l'immagine creaturale cioè del Creatore, l'immagine in *esistenza* dell'*esse*, l'immagine «finente e finita di ciò che non ha affatto incominciamento»³¹.

Ma nessuna cosa può essere finita, continua Claudel, se non da un'altra, cosicché nessuna cosa può essere da sola e individualmente immagine completa tanto dell'*esse*, dell'essere totale, che dell'*existentia*, della totalità degli enti: «nessuna cosa può essere a sé sola tutto ciò che non è». La forma è insomma traccia attiva di quanto essa non è, lo delimita e disegna, ed è da esso passivamente tracciata, limitata e disegnata. La forma è impronta di ciò che davvero è – l'Essere che è

essenza ed esistenza –, è plasmata dall'interno – modellata dal suo stesso principio ontologico e sostanziale – da una *meno d'essere* che richiede completamento e compimento, che è azione interrotta e forza chiesta dal *con-touche* di quanto essa non è, e reazione a tale resistenza. La forma, con le parole di Merleau-Ponty, è *trace de pas*, «traccia di non»³². La questione della forma si presenta in Claudel nei termini d'una *icnologia*, d'una ontologia della traccia: la forma è iscrizione mortale³³, dura cioè nella sua mancanza *d'essere* e nel suo mancare *all'essere*, nell'eterno, è cioè traccia, attiva e passiva, e carattere leggibile non del nulla ma di tutto l'essere che le manca per sovrabbondanza e generosità – dell'“ora totale”, dunque del «passato immemorabile» dell'essere³⁴ –, e del suo mancare al tutto.

Claudel dirà: ogni forma individuale cerca dappertutto la sua *fine* e completamento nell'universo in quanto raccoglimento all'unità (*unus* e *versus*). La sintassi scolastica, a braccetto con l'etimologia, stabilisce così la legalità ontologica delle forme del tempo e del tempo delle forme: «Tutto passa, e, nulla essendo presente, tutto deve essere *rappresentato*. [...] L'universo [...] non può cessare d'essere presente, di rappresentare innanzi a ciò che è, ciò che non è»³⁵. Ma attenzione: non si tratta d'una “rappresentazione” e dunque d'una *iconologia*, ma del significato giuridico-politico di *rappresentanza*. A ogni forma vivente è affidato in delega il ruolo di luogotenenza e testimonianza della totalità di tutte le altre, dell'“universo materiale”, della natura, che *dura*, che è cioè precisamente a ogni momento identico a ciò che esso non è più. È il mondo delle forme naturali, è il mondo estetico, e solo secondariamente i manufatti artistici, a dover “fare atto di presenza” totale, cioè a *ri-presentare* la creazione proprio nella loro negatività d'essere, a *farla poeticamente* nuovamente comparire alla chiamata all'esistenza da parte di Dio appunto nella sua inestinguibile differenza ontologica. “Rappresentare”, vale difatti in quanto “presentare di nuovo” l'esistenza, *ripetere* ciò che non è, ripetere e restaurare la differenza dall'essere, *rifare* la totalità delle forme finite e limitate, delle differenze viventi e mortali. «La *re-præsentatio* del Tutto nella forma del frammento, è stato detto a proposito di San Tommaso³⁶, si compie [...] nel duplice senso di “ri-presentarne” le proporzioni, pur nell'assenza della compiuta Presenza, e di “rappresentarne” l'armonia, in quanto presenza di una comunque irrepresentabile Assenza».

¹ P. Claudel, AP 78.

² *Ibid.*, 66-7. «È – scrive – indiscutibile la parentela che lega in tre lingue le idee di *acquistare con lo spirito* e *sorgere*: *genoumai* e *gignosko*, *nasci*, *gignere*, *novi*, *cognoscere*, *nascerre* e *conoscere*». La parziale omofonia tra *naître* e *connaître* ne suggerisce una para-etimologia: sarebbe composto dalla radice *cum* e dal verbo *nasci*. Claudel ha utilizzato A. Ernout et A. Meillet, *Leçons de mots. Cours supérieur. Dictionnaire étymologique de la langue latine* (Pa-

ris, Hachette, 1885) e H. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français* (Paris, Hachette, 1894). A partire dalla comune radice *gene / *gne, e dal differente raddoppiamento, è stato però contestato sia lo sviluppo fonetico per omonimia e glottogonia, sia che il generare, *gignomai*, presupponga il riconoscere, *gignoskeir*: J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, I, Berne-Munich, Verlag, 1949-59, e P. Contraine, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Hachette 2000, entrambe *ad vocem*, e M. de Gandillac, "Scission et Co-naissance après l'Art Poétique de Claudel", cit., p. 128 n. 2.

³ Su tutto-parti e il paradigma organicistico: Plato *Phaedr.* 264c; Id., *Tim.* 65c ss.; Id., *Fil.* 26; Aristo *Top.* III, 1; Id., *De An.* 412a; Id., *Met.* Z 1035b ss.; Plot *Enn.* I 6, 2 18-26, e III 2, 9-16; Aug *De Or.* II 11, 34 Id. *Conf.* IV, 12, 30; Tom *Sum. Theol.* I-II, q. 50 a. 1; Id., *Sum. Theol.* III, q. 21; Id., *In Aristo. Lib. De Coel. et Mun., De Gen. et Corr., Meteol.*, lib. I lectio VI; su *formositas* e *proportio*, Tom *Sum. Theol.* I, q. 91 e Id., *Sum. Contra Gent.* II, 72.

⁴ P. Claudel, AP 113.

⁵ Cfr. Tom *Sum. Theol.* I, q. 5 a. 5: «unumquodque est id quod est, per suam formam», oppure q. 76 a.1: «forma est quod aliquid est», o q. 44 a. 4, q. 65 a. 22, ma anche Id., *In Aristo. Lib. De An.* lib. I lectio I, 224, 236. Cfr. Aristo *De An.* 412a, e Id., *Met.* Z 1029b.

⁶ Cfr. p. es. Tom *Sum. Theol.* I, q. 3 a. 2, q. 62 a. 3 e q. 76. a. 1, o alla *Sum. Contra Gent.* II, 57 e 88-89.

⁷ *I Petr.* 1, 23, *Jo.* 12, 24.

⁸ P. Claudel, *L'Heure jaune* OP 119, *Les Muses* ibid. 229, *La Cantate à trois voix* (1913) ibid. 353. Sull'oro in Mallarmé, B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988, pp. 403-44; in Claudel, D. Alexandre, *Genèse de la poésie de Paul Claudel*, cit., pp. 359 ss., e 510 ss.

⁹ La traduzione baudelairiana è del 1853 e del 1859; quella mallarméana del 1875; cfr. J. Lawler, *Edgar Poe et les poètes français, suivi d'une conférence inédite de Paul Valéry*, Paris, Juillard, 1989, e P. Brunel, "Claudel et Edgar Poe", cit., p. 122.

¹⁰ P. Claudel, *La cantate à trois voix* OP 342, 357.

¹¹ Sul corvo nella cultura classica, M. Bettini, *Nascere*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 212-15, 232 e 246 n.61.

¹² Penso a *Les Corbeaux* (1872) di Rimbaud e soprattutto a *Le Corbeau* delle *Histoires Naturelles* (1896) di J. Renard.

¹³ P. Claudel, *La jeune fille Violaine* II T I 643, 621.

¹⁴ Id., *Le Contemplateur* OP 56.

¹⁵ Il 9 marzo 1907, con Gide, Claudel insiste sulle spaziatore anche infratestuali di *Art Poétique*, che è per lui un *poème*, e segna la distanza da Mallarmé, il cui «pensiero sposava naturalmente le forme sintattiche» ma sfociava nel bianco e nel vuoto del silenzio, nella "assenza reale" dell'«esclusione da Dio» (di cui scrive a Suarès nel dicembre 1905), opposta precisamente all'"abisso" della chiusa di *De l'Heure*: Id., *Notes sur Mallarmé* (1913) OPR 509, 513-14; cfr. S. Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, in op.cit., p. 387. Si veda M. Plourde, *Paul Claudel: une musique du silence*, Montréal, Presses Universitaires, 1970, pp. 120-40.

¹⁶ Id., *Le Repos du septième jour* T I 749.

¹⁷ Id., AP 110.

¹⁸ H. Bergson, *Extraits de Lucrèce, avec commentaire, études et notes* (1883), in Id., *Mélanges*, textes publiés et annotés par A. Robinet, avant-propos de H. Gouhier, Paris, PUF, 1972, p. 281.

¹⁹ P. Claudel, *Abrégé de toute la doctrine chrétienne* (1906) OC XXVIII 194.

²⁰ Id., AP 109-111.

²¹ Id., OC XXIV 293 e Id., *Un poème de Saint-John Perse* (1949) OPR 613. Sulla mallarméana "poesia senza mondo", A. Trione *Ars Combinatoria*, Milano, Spirali, 1999, pp. 167 ss.

²² Cfr. Aristo *De An.* 416b.

²³ S. Mallarmé, *Correspondances*, IX, Paris, Gallimard, 1983, p. 104, a H. Cazalis il 3 febbraio 1870.

²⁴ Id., *Coup de dès* (1897), in Id., *Œuvres Complètes*, cit., p. 477.

²⁵ E. A. Poe, *Eureka*, cit., p. 246-47.

²⁶ Cfr. Tom *Sum. Theol.* I, q. 47 a. 2.

²⁷ X. Tiliette, "Paul Claudel au «principe des routes»", in *La pensée religieuse de Paul Claudel*, Paris, Désclée et Brouwer, 1969, pp. 117-18; cfr. M.de Gandillac "Scission et co-naissance d'après l'Art Poétique de Claudel", cit., pp. 122-24.

²⁸ Cfr. P. Claudel, *La Ville* II T I 481-2.

- ²⁹ Tom *Sum. Theol.* IV, q. 38 a. 1.
- ³⁰ P. Claudel, AP 110.
- ³¹ *Ibid.*
- ³² M. Merleau-Ponty, *La Nature. Notes. Cours du Collège de France 1956-1960*, édition établie et annotée par D. Ségлар, Paris, Seuil, 1995, p. 343.
- ³³ P. Claudel, *Le Poète et le Shamisen* (1926) OPR 834.
- ³⁴ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, cit., p. 198.
- ³⁵ P. Claudel, AP 111.
- ³⁶ B. Forte, *La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, Brescia, Morcellania, 1999, p. 26.

Destini della forma

4.1. Il 28 gennaio 1908, Claudel scrive a Rivière che la “sensazione attiva” e la conoscenza dopo la morte sono la «scoperta principale» di *Art Poétique*. Come rendere teoricamente produttivo lo spazio bianco tra estetica e apocalissi, tra morfologia e metafisica? Cosa intende dire Claudel quando scrive che «lo stato di movimento non afferrisce solo a cose corporee e non è sinonimo di spostamento locale»¹? È la “forma sostanziale”, idea creata e partecipe di Dio, a non essere soggetta al movimento naturale e locale, alla *latio* scolastica². Fa luce un'altra lettera del 12 marzo 1908 a Rivière, dove echeggia un luogo agostiniano³ su movimento e anima immortale dopo la morte e dove Claudel dichiara che per «movimento indipendente dallo spostamento locale» intende «la vibrazione sostanziale su cui, dopo la morte, ogni conoscenza potrà inserirsi come fa la percezione attuale sulla vibrazione dei nostri sensi». Nel Quarto Trattato⁴ dedicato alla coscienza, leggiamo appunto che è l'anima a costruirsi il proprio corpo e i sensi, che non sono così dei «congegni adattati e come avvitati su di noi dal di fuori da un abile operaio». Ancora trent'anni dopo, il corpo è detto “l'opera dell'anima”, «fa parte di noi stessi, ci siamo non come un cavaliere sul cavallo o un marinaio sulla sua barca, ma come un operaio nella sua opera»; Aristotele e Agostino⁵ paragonavano la causa finale, l'anima come atto del corpo, al pilota della nave.

Inscritto nella concordanza macrocosmo-microcosmo, il movimento è aristotelicamente misurazione del tempo, “lavoro oscuro” e formatività ontologica appunto della causa sostanziale di ogni forma vivente, “cuore” d'ogni forma e figura, “motore e operaio” d'ogni corpo cadenzato dai “poli creatori” dell'Essere⁶. È dunque articolando ontologia ed estetica, *metafisica* e *fisica delle forme*, che in *Art Poétique* sono impiegate le nozioni scolastiche di *forma* e *figura*. Se la prima indica il principio strutturale della cosa più dell'essere strutturato, il principio attuante della sostanza che esiste solo attuata in una materia e come organismo sostanziale, la seconda è la *morphé*, la delimitazione quantitativa di un corpo riscontrabile empiricamente, è contorno, limite dell'essere strutturato. Claudel impiega in senso *topologico* le nozioni di *termine* e di *dessin*, di disegno, non come disegno razionale

e immanente nelle cose, ma come un «disegno che fa corpo con la cosa»: la forma, afferma ⁷, è il luogo circoscritto dell'atto, «per cui ogni corpo costituisce il termine finale d'un insieme di serie convergenti, il loro immancabile compimento comune». *Du Temps*⁸ riprende la lezione scolastica: «Ogni figura è limitata, *ex intra*, dalla quantità di materia che comporta e, dall'esterno, dalle altre forme che, conterminali, l'inquadrano; fa parte d'un insieme pieno, coerente, indivisibile; vi si posiziona e concatena», cosicché «nulla è termine, se non ciò che, terminando, esclude, una volta terminato, l'esterno». In uno dei maggiori testi dedicati alla questione morfologica, *La Légende de Prâkriti*⁹, leggiamo che «per tutte le cose create, la distinzione, la particolarità, è una condizione dell'esistenza. Secondo il genere e la specie, dice l'Autore Sacro. [...] Gli esseri non si generano soltanto, si provocano. È nella differenza la loro ragione d'essere. Si comportano tra loro come *termini*, ovvero come dei limiti. S'incastano esternamente tramite la forma e vitalmente tramite il bisogno. L'uno compie quello che l'altro ha incominciato. L'uno nutre questo richiamo che l'altro costituisce. L'inno, per arrivare all'accordo finale, ha bisogno di tutte le risorse del vocabolario[.] Allora si dispiega da un capo all'altro della Creazione la Litanìa, questa enumerazione trionfale».

Si deve dunque intendere “termine” sia come *fine*, punto terminale e compimento, sia come *vocabolo*, unità lessicale provvista di senso, ed è qui, all'incrocio di queste stratificazioni lessicali e concettuali, che si fonda il paradigma discorsivo della concezione claudeliana del mondo delle forme – il quale ha significato appunto perché è come un testo o una frase, direzionato cioè da un senso all'altro, dall'inizio alla fine, dalla genesi all'apocalissi. Se il tempo, afferma Claudel ¹⁰, è il *senso* della vita, lo è «come si dice il senso d'un corso d'acqua, il senso d'una frase, il senso d'una stoffa, il senso dell'odorato». Le analogie non sono didascaliche ma teoreticamente impegnative, non sono esempi o metafore ma paradigmi e cifre ermeneutiche. Lungo la sequenza analogica proposta da Claudel, si va dal significato di “direzione” a quello di “passare” e “divenire” – e basta l'allusione eraclitea ¹¹ –, a quello di “totalità significativa” e armonica, e infine di “simultaneità” – per cui «ogni impressione e sensazione dal di fuori [è] come l'addentellarsi di un incastro». Ogni percezione, ogni esperienza e momento della vita estetica, scrive Claudel ¹² flettendo l'*informatio* scolastica nei termini d'una para-fenomenologia teologicamente orientata, «m'insegna che sono e ciò che sono tramite quello che non sono. Sono, ovvero non sono i differenti oggetti che mi circondano, sono in quanto limitato da essi, sono provando questa limitazione, informato da essa, risentendo del suo contatto, sono vedendo e intendendo, vedo, gusto, odore, questo fuoco, questo frutto, questa rosa» – «questo rossore in noi che precede il pensiero» ¹³.

4.2. *Come il senso d'una stoffa.* Vediamo più da vicino questa analogia.

In *De la Cause*¹⁴, subito dopo l'opposizione delle *forme* alle *leggi*, Claudel scrive: «Gli esseri e le cose, e le differenti combinazioni, che, designati coi nomi di fenomeni, fatti, eventi, si stabiliscono fra loro nel tempo, formano insieme come una stoffa, srotolata con regolarità dalla mano. Questa stoffa è oggetto del nostro sguardo: è la considerazione della nostra mente, la materia della nostra scienza». Già in *La Délivrance d'Ameterasu*¹⁵ la bellezza di «tutte le cose insieme, [è] come un'ampia stoffa colorata» – come la *Tunycam polymitam* di *Gen.* 37, 3, e la “trama del cielo” ad apertura di *Art Poétique*¹⁶. Non solo: la vista diveniva carezza del “ricco broccato” del paesaggio, a sancire una coappartenenza tra soggetto e mondo indicata dal senso del *contouche* di tutto il corpo vivente e a criticare uno sguardo oggettivante e distante che nella “scienza invertita” misurerà astrattamente il movimento continuo e ornamentale del visibile. La metafora dell'arte tessile, centrale nell'iconografia medioevale¹⁷, è di origine biblica e rimanda al *Deus artifex*¹⁸. Altrove, Claudel utilizzerà la medesima dizione del Quinto e ultimo Trattato di *Art Poétique*¹⁹ e parlerà di «tutti questi esseri diversi [della Creazione] come d'una sola stoffa, tessuta senza strappo dalla pietra al Serafino»²⁰. Non è per caso che compare l'*ars ædificatoria* a proposito del *omnia simul* dell'*Ecclesiaste* (XVII, 1)²¹: i maggiori registri metaforici e concettuali impiegati per descrivere il “fare” dell'essere e declinare ontologicamente l'*ars poetica* – registro organico, appunto tessile e architettonico, matematico, musicale, pittorico, economico, linguistico-discorsivo etc. –, sono infatti riconducibili al rapporto di complementarietà e simultaneità e alla triade *modus-species-ordo*, cifra dell'ontologia della forma come armonia e “totalità naturale”. Il *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*²² dice appunto che le cose hanno due modi per conoscersi, cioè di “completarsi”, o in quanto contigue o in quanto complementari: «c'è conoscenza, obbligazione dell'una all'altra, dunque legame tra le differenti parti del mondo, come tra le parti del discorso per formare una frase leggibile». Cade qui la definizione maggiore di *Art Poétique*: conoscenza è *co-nascenza*, innanzitutto nel senso armonico e simbolico della «necessità per tutto di essere parte»²³.

L'orditura e la tessitura illustrano l'egemonia epistemologica e ontologica di continuità e simultaneità nella concezione cosmologica della poetica di Claudel, che sovrappone vari registri metaforici e protocolli di riferimento, così da articolare la sua ontologia dell'estetico secondo un *ordo* di conservazione e compresenza ma anche secondo un *ordo* di direzione e fine, di accordo e successione²⁴. *Connaissance du Temps* dice che «tutte le cose nel tempo ascoltano, concertano e compongono. Gli incontri di forze fisiche e il gioco delle volontà umane, coepe-

rano nella composizione del mosaico “Istante”. Così, il Tempo non è soltanto il perpetuo ricominciamento di giorno, mese e anno: è l’artefice di qualcosa di reale, che ogni secondo viene ad accrescere, del *Passato*, che ha ricevuto una volta per tutte l’esistenza. È necessario che tutte le cose siano, per non essere più, per fare posto all’ulteriore ch’esse invocano. Il passato è un incantesimo della cosa a venire, la sua necessaria differenza generatrice, la somma sempre crescente delle condizioni del futuro. Il passato, determina il *sensò*, [...] non smette di esistere, non più delle prime parole della frase, mentre l’occhio coglie già le ultime. Meglio ancora: non smette di svilupparsi, organizzarsi in se stesso, come un edificio le cui nuove costruzioni ne cambiano funzione e aspetto, come una frase ancora, spiegata da un’altra frase. Infine, quello che è stato una volta non perde più la sua virtù operante: che si accresce per l’apporto di ogni secondo. Il minuto presente differisce da tutti gli altri nel non essere limite della stessa quantità di passato». Il presente della forma, conclude Claudel alludendo forse, a partire da Origene, alla dialettica del platonismo medioevale tra *explicitio* e *implicitio*, «non spiega il medesimo passato, non implica il medesimo futuro»²⁵.

Torneremo su questo passo; per ora, si tenga fermo che la *poiesis* è una *simbolica*: l’accadere della forma è *forma sostanziale chiusa e figura* spaziale circoscritta, come una tessera che deve essere resa a quanto le manca per essere riconosciuta nella sua essenza e realizzare il suo significato e la sua intenzione originaria, per “prenderci” con quanto le manca. Con Agostino²⁶, tutte le cose si completano e formano “mosaico”, quadro d’insieme, composizione e armonia, musicale – «tutte le cose esistono in un certo accordo» – e pittorica – tutte le cose coesistono come due colori locali²⁷: «veramente il blu conosce il colore arancia», proclama ad apertura il *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*²⁸. Il Quarto Trattato dirà *chiave* l’“adattamento” della figura dell’essere vivente all’ambiente circostante, a quanto essa non è, che non è soltanto «il calco inerte del vuoto che lasciano tra sé dei termini irriducibili» tra loro, non tracciato passivo ma traccia attiva, non «pareti, ma punti d’avvio» per altre combinazioni e movimenti²⁹. Il 6 settembre 1905, Claudel scrive a Frizeau d’un «récit mosaïque de la Création» che si oppone all’«idea inerte e morta» della natura come un meccanico che si trova a intervenire, con “forze” invariabili e regolari, su materiali indifferenti e precostituiti. L’espressione è ossimorica, giacché articola insieme simultaneità e temporalizzazione, coesistenza e messa in sequenza, cosicché ogni evento è propriamente una scena d’una *fabula naturale* intenzionata di senso e direzione – votata al Giudizio Finale. L’elemento narrativo e generalmente scrittorio sta a evidenziare il *sensò* del tempo delle forme: come ogni riga d’un testo sotto il rullo della macchina tipografica preannuncia e

attira quella successiva, così il presente nei riguardi del futuro, così il visibile nei confronti dell'invisibile ³⁰.

Lo slittamento metaforico – dalla stoffa, «srotolata con regolarità dalla mano», al rullo tipografico, all'iscrizione – introduce altri elementi intertestuali – il rotolo della pergamena «in ore meo sicut mel dulce» (Ez. 3, 1-3) lungamente commentato e centrale per il motivo della *parola mangiata*, di derivazione giovannea e agostiniana ³¹ – e conferma la messa in prospettiva della causa finale della scrittura delle forme viventi, della *zoographia*, in una dimensione apocalittica.

4.3. L'“ora totale” delle forme non è statica ma *in fieri*, è *movimento*, cioè mutamento e divenire, è «tutta l'opera [del mondo che] si fa sotto i nostri occhi» – e si disfa, si annichila in quanto materia: «sono le cose che passano a darci la conoscenza di ciò che permane» ³², della *sussistenza della forma* – che bisogna «condurre alla sua fine con un'ecatombe di parole» affinché, “come su un rotolo tipografico”, appaiono «le parti sparse del disegno che non esiste ancora» ³³.

Qui si consuma il rapporto con Mallarmé, «il primo che si sia posto innanzi all'esterno, non come davanti a uno spettacolo, o come a un tema [...], ma come davanti a un testo, con questa domanda: *Cosa vuole dire?* [...] “vuole dire”, esprime una certa volontà. E allora, più tardi, ho trovato in un testo di San Giovanni ³⁴, un passaggio che risponde esattamente a questa domanda di Mallarmé. Dice che *le cose sono sottomesse alla vanità, non volendolo*, non è così? [Questo] vuol dire che vogliono altra cosa, che hanno un senso, un significato, soprattutto per il contemplatore dell'idea. [...] Ho trovato più tardi un grande sostegno nella filosofia di San Tommaso, [che] mi ha permesso d'intendere le cose che mi parlano [e] le domande che mi pongono e a cui sono invitato a rispondere» ³⁵. Come intendere questa “volontà di dire” delle cose? La domanda che Claudel avrebbe appreso da Mallarmé, è l'arte poetica della natura, e quindi in ultima analisi Dio, a porla a ogni forma, e a ingiungere all'uomo di rispondere “al suo posto”, di “rappresentarla” nel suo non-essere e nel suo passare, per darle finalmente senso. Lo studio maggiore su Mallarmé ³⁶ dirà che il mondo è un testo e che ci parla non solo della sua propria assenza, ma anche della «presenza eterna di qualcun altro, ovvero del suo Creatore. Non solo soltanto la scrittura, ma lo scriba, non solo la lettera morta, ma lo spirito vivente, e non solo una stregoneria magica ma il Verbo in cui tutte le cose sono state proferite».

Il *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* afferma che le forme sono “luoghi” e “figure di composizione”: sono cioè i *loci* e le *figurae* del *carmen* intenzionato e scritto da Dio, le cui *forme* sono le *istituzioni percettologiche* e i *topoi sensibili*, ovvero le unità tipologiche,

dunque permanenti ed eterne, ideali, della variazione tropologica della sua volontà, insieme appunto *figure del discorso* – che richiedono strumenti formali e memorie ermeneutiche –, e *comparses archetipe* dell'ordine ontologico – che esigono di essere riconosciute e ammirate per la bellezza del loro ruolo³⁷ – in quanto «quadro insieme intelligibile e dilettevole». Il “testo”, o il “quadro”, non è statico ma è il risultato ed esso stesso avvio d'un processo; è «qualcosa di permanente», e dunque afferisce al tipologico delle forme, ma «non ha perduto nulla della sua attività», cosicché «non tutto arriva nel medesimo tempo alla leggibilità» e le forme sensibili, in quanto *formazioni* attive e affezioni estetiche, ritardano e differiscono l'intuizione della loro “forma sostanziale”, del loro “tipo”, della loro “idea”, che viene quasi ad assumere i tratti d'una “idea estetica”, d'una universalità a-concettuale³⁸.

E questo suggerimento di Jean Wahl c'ingiunge a interrogare, oggi, proprio quella messa in circolazione – epistemologica, e veicolata da una metaforica – tra *topologia* e *topica*, tra *tipologia* e *tropologia*, caratteristica dell'estetica di Claudel.

4.4. Le forme sono *formazioni* ed equilibri precari, momentanei, dello stato vibratorio ed energetico della materia a partire dal colpo scoccato dal Causa Prima. Espressione attuale, sostanziale ma passeggera, la forma è «un arrangiamento, demolito, che si rifà». Definizione che torna a proposito della *Ronda di notte* di Rembrandt, appunto «un arrangiamento sul punto di disaggregarsi, qualcosa in preda alla durata» e che «infinitamente si prolunga, e termina meno nel contorno che nella vibrazione»³⁹. L'“argomento dell'orologio” vira qui in emblema della *vanitas* e la prospettiva escatologica fuga ogni determinismo⁴⁰.

Sorge però una questione.

Nella *Introduction à peinture hollandaise*, alla scuola del wagnerismo *fin de siècle* si fondono l'iconico e il musicale – e l'architettonico: tutti tratti della “composizione” – sotto il segno comune della *vibrazione*, “idea centrale”, a dire dello stesso Claudel nel marzo 1926 a Frédéric Lefèvre, di *Art Poétique*; idea in cui s'incontrano l'epistemologia scientifica contemporanea, il *logos* giovanneo e la *kinesis* aristotelico-tomistica. Il libro è del 1932, ma è già in *Art Poétique* che, a partire dall'incompatibilità tra materia e stato d'inerzia provata dalla fisica⁴¹, la vibrazione è definita «il movimento prigioniero della forma». È davvero compatibile questo innesto epistemologico con la metafisica del movimento aristotelico-tomista e con le nozioni di *figura* e di *forma*?

Per sciogliere queste domande, dovremo soffermarci su alcune metafore. Uno scritto del 1936, annunciato già a Frizeau l'8 agosto 1905 come completamento di *Art Poétique* e dedicato al fisiologo Alexis

Carrel, è consacrato al *Musée de Anatomie Comparée* di Parigi. Paragonato a una chiesa, questo è descritto nelle note preparatorie come «Arca dei tipi» e «*bureau* dei modelli e dei disegni del Creatore [e delle] idee organiche» della creazione. «Da nessuna parte, scrive Claudel, nei modelli superbi che vedo dappertutto proposti al mio sguardo e che presentano alla mia vista come l'argomento e il canovaccio dei diversi esseri viventi, vedo traccia di indecisione, tentativo, rattoppo e correzione. È fatto d'un sol colpo e col primo colpo. Tutti conoscono la differenza tra un *tailleur* francese e uno inglese: la superiorità del primo consiste nella sicurezza magistrale del colpo di forbice, mentre l'altro si perde nella minuzia e nelle rifiniture. [...] Bisogna che tutto sia realizzato tutt'insieme e d'un solo colpo». Il disegno e il taglio sartoriale, o la scultura, tradiscono qui una concezione "classica" della forma e della figura⁴². Ora, degli animali «spogliati della loro individualità», Claudel definisce gli scheletri "tipi" e «supporti della loro forma», coniugando morfologia anatomica e *forma substantialis*⁴³: lo scheletro è per il vivente quello che l'idea è per il sensibile, il suo schema finalmente intelligibile e la condizione di possibilità – in quanto a priori creato da Dio, modello trascendente alla cosa – della comprensione e della denominazione del suo divenire. È il *sublocus* eidetico dell'organico, del corpo della forma-di-vita. La terminologia testimonia dell'incontro tra scienze naturali e scolastica di cui *Art Poétique* era stato laboratorio e di cui sono confermati i punti essenziali, rafforzando la metafisica del movimento con una biologia insieme vitalista e storica e l'ontologia della forma con una osteologia della sua storia che sarebbe piaciuta a Michelet⁴⁴. La forma, il *nisus formativus*, il principio informativo interno – in quanto anima immortale e creata da Dio – che spinge ciascun essere alla realizzazione della propria forma vitale e della propria figura individuale, è l'autentica *natura naturans* e il principio produttivo del divenire e del tempo. In quanto tale, la tipologia è determinata e immutabile.

Lo conferma l'analogia tra essere vivente e moneta: "tipo" è la matrice del conio, è il "volto del sovrano", unico e eterno, impresso su una faccia della *moneta vivente* e in scadenza che è ogni forma, il cui *passare* è un *passaggio* «come sulle colonne di un libro contabile»⁴⁵. La metafora numismatica dice dell'istituzione teologica del valore del sensibile⁴⁶ e se, secondo la para-etimologia di Isidoro di Siviglia che fa derivare *moneta* da *moneo*, nella circolazione e nella variazione morfologica – nel *tempo delle forme*, nel loro passare – è in gioco una *rammemorazione* del "tipo" originario, di Dio, ebbene la vera moneta è "moneta preveggenete", *moneta escatologica*, giacché è autentica solo in quanto anticipa il riconoscimento finale del suo valore, la restituzione alla sua matrice, il compimento che è consumazione definitiva. Per questo, la metafora della "moneta" è messa in parallelo con quella del

“sigillo”. Entrambe, compaiono in un punto delicato del Terzo Trattato del *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*: «L’idea più essenziale inclusa nel termine “Sé” (*Se, Es-ce, stare, scindere, scire, necesse, as, dis, esca, socius, sentire, sanctus, senza, sigillo*) – afferma Claudel – è quella di separazione». Ai limiti della forzatura della lettera della dottrina scolastica, memore del *sense of seclusion* di *The Demon of Arnheim* di Poe, la *separazione* è ciò che il movimento introduce tra il mobile e l’immobile, e tra ogni mobile; è l’*ipostasi* dell’ente, “principio escluso” e *origine forclose* della forma vivente rispetto all’Essere e alla totalità degli altri enti⁴⁷. L’elenco stilato da Claudel comprende non a caso il “sigillo”, *sigillum* et *signaculum*, da cui il *signum* giuridico di autorità, e il sostantivo latino *as*, che indica appunto l’intero, l’unità di misura e peso, l’unità monetaria, che dunque rappresenta precisamente il *medium* del rapporto simbolico tra individui separati e autorità sovrana, tra creature e Dio⁴⁸.

Il “sigillo” rimanda inoltre allo σφραγίς dei Libri Profetici, a ribadire un’ennesima volta la dimensione escatologica del *Liber scriptus* della Creazione in quanto «edizione *ne varietur*, tutto il Tempo, così come si è srotolato dopo la caduta di Lucifero, ora riavvolto e marchiato da un sigillo indistruttibile»⁴⁹. Ancora una volta, tale dimensione è istituita in opposizione al simbolismo: “sigillo” è difatti un termine della sintassi mallarméana, anche nel senso del conio monetario. Ma se in Mallarmé la ricostituzione del tipo in forza della scrittura si separa dal referente reale, dalla forma in carne e ossa annullata in una “sospensione vibratoria”, ed è creazione verbale d’una “nozione pura” tanto effimera quanto astratta – «une fleur rapide» – e immortale – «idée même et suave, l’absente de tous bouquets» –, per Claudel, al contrario, si tratta d’una lettura del reale e delle forme viventi e finite, dunque mortali, come marchiati dai “sigilli” e conati dai “tipi” che, eterni in quanto loro *forma sostanziale*, ne forniscono ontologicamente quel “disegno schematico” che coglierà lo sguardo del poeta e quello dello scienziato⁵⁰.

Nel 1953, Claudel⁵¹ tornerà a *Crise de vers – Je dis: une fleur!, et hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calice sus, musicalement se lève, idée même et suave, l’absente de tous bouquets* –, evocato già in *Art Poétique*, e scriverà che per Mallarmé l’autenticità delle cose è data solo dal loro rapporto e sancita dalla parola come “nozione intellettuale” ed «evocazione sottratta al tempo». Saremmo dunque «padroni d’un mondo come arrestato, come immobilizzato sotto lo sguardo dello spettatore». Il mondo, ribatte invece con i medesimi argomenti di *Du Temps*, è in continuo divenire, non si è affatto fermato né fissato in «panorama lasciato una volta per tutte alla nostra dilettazione, alla nostra curiosità e al nostro studio». Il simbolismo istruito dall’aristotelismo della scolasti-

ca alla generazione e alla corruzione del vivente è dunque insufficiente: interviene la lezione escatologica impartita allo sguardo di un soggetto anch'esso non statico che, lo aveva detto più di mezzo secolo prima *Le Promeneur*⁵², “revisiona” il visibile, ne verifica e rendiconta, ne ripete il valore mortale. Il mondo difatti «non diventa definitivo che al momento in cui, cessando d'essere, comincia a non essere più e in cui l'immagine fissata, per diventare un oggetto di giudizio, si sostituisce all'atto operatorio. È allora che possiamo verificare, tanto lontano quanto lo permette il nostro sguardo, tramite lo strumento della nostra intelligenza, il rapporto rigoroso tra cause ed effetti». La lezione malararméana non è ruscata ma la sua presunta staticità, declinata in termini di mera *delectatio* e contemplazione passiva, la sua idealistica e soggettiva *adnihilatio rerum* in una ricreazione nominalistica e autoreferenziale, sono riportate a una “dinamica dello sguardo” propriamente speculativa e apocalitticamente orientata: a una visione che, in termini aristotelico-tomistici ma non senza suggestioni della teologia negativa, si dirige alle cause, anzi all'atto inagito e increato, a Dio, e ne permette così, *in figura e immagine*, l'intelligibilità.

4.5. Quest'intreccio di escatologica ed estetica, scienza naturale e poetica, nella disamina della questione morfologica è già in *De la Cause*⁵³: la natura è «sempre uguale a sé in quanto oggetto della nostra conoscenza. [...] Le ore e le stagioni ci riservano sempre le stesse provviste di aggettivi e avverbi. Dall'insistenza con cui li mantiene o li ripete, ne consegue [...] che tutti i vocaboli addormentati tra le pagine della natura, hanno per essa un valore proprio, un senso indispensabile, un importo tipico, sacramentale, un'autenticità, e che sono l'oggetto predeterminato d'un lavoro cui servono appunto da *termini*». *Tipico e sacramentale*: l'accostamento ora è meno sorprendente. Compare nella lettera su Bergson a Piero Jahier del 18 febbraio 1912. Ricordato di aver steso *Art Poétique* in Cina e «totalmente ignorante delle teorie di Bergson» (*L'Evolution Créatrice* gli è inviata da Frizeau il 24 maggio 1907), Claudel elenca le loro differenze “sull'essenziale”: «1) Non credo che alle cose e agli esseri concreti, Dio, la Vergine, gli Angeli, un uomo, un cane, un albero, una pietra, e rifiuto ogni esistenza se non logica a questi idoli che si chiamano la divinità, lo spazio, il tempo, l'*élan vital* etc. Non bisogna realizzare gli [enti] astratti e dare loro un qualsiasi potere. 2) Sono assolutamente estraneo all'idea del *divenire* nella natura. Credo che le forme hanno un'importanza tipica, sacra, inalterabile, inesauribile. Credo che ciò che Dio ha fatto non è imperfetto, ma *finito*, e che avuto ragione di trovare le sue opere *buone e assai buone*. Logicamente, l'idea d'un *divenire*, ovvero [d'un essere] che può saltare fuori della sua forma, mi sembra un vero e proprio

mostro e l'ultimo grado dell'assurdità. Ci vuole la decadenza intellettuale del diciannovesimo secolo per accettare una tale inezia. 3) Do la più grande importanza alla ragione e all'intelligenza, nel loro ordine. Voglio un universo completo, un uomo completo, *cattolico*, col libero uso di tutte le sue facoltà».

Bergson e lui, ammette a Suarès il 25 luglio 1907 (e a giugno, su *L'Occident*, un articolo metteva in risalto il bergsonismo di *Partage de Midi*), appartengono solo allo stesso *Zeitgeist* per la critica del materialismo e dello scientismo positivista. Differiscono per il ruolo dato all'intelligenza – il proustiano⁵⁴ “moins de prix à l'intelligence” è di quegli anni – e all'immaginazione – si noti lo pseudo-kantiano “libero uso di tutte le facoltà” – nella vita estetica del soggetto. Dissentono soprattutto sulla questione del divenire. Per Claudel, è alla luce della scolastica *forma substantialis* che l'accostamento tra morfologia e liturgia e l'isomorfia tra *phusis* e *logos*, tra natura e discorso, acquistano senso. La condizione di legalità speculativa della messa in parallelo tra *tipo* e *sacramento* è la dimensione trascendente del “tipo” e dell’“idea” nelle ripetizioni di forme sensibili limitate e stereotipate, cosicché il *tipico* s'inscrive in una *topica* finita, determinata e mortale, le cui “figure” sono percepite e intese sul piano escatologico come segni intelligibili e testimonianze sacrificali, oggetto d'una “intuition quidditative”.

All'autore di quest'ultima espressione, Hans André (che la riferisce appunto all'*Art Poétique* il 27 dicembre 1928), Claudel ribadisce che ci sono «nella natura due principi, un principio di vita che è anche un principio di distruzione espresso dal fuoco o lo spirito che va sempre nello stesso senso “spiritus vadens et non revertens”, e un principio di forma, grazie a cui ogni essere cerca di trovare un riparo sempre precario e temporaneo [...] È la lotta della geometria contro il tempo». Questa lettera del 20 luglio 1928 c'introduce alla questione del ritmo delle forme grazie a una citazione dei *Salmi* (LXXVII, 39) presente circa trent'anni prima in *De l'Heure*: «un fiato che va e non torna». E colpisce che questa formula sia anche espressione per indicare la lamentazione, ritmica e codificata, studiata da Marcel Granet⁵⁵ nel 1922 nell'ormai classico *La langue de la douleur d'après le rituel funéraire de la Chine classique*, pratica liturgica a cui ci piace immaginare che Claudel abbia assistito a Fou-tcheu.

¹ P. Claudel, AP 69.

² «Oh parte anteriore di me stesso! Oh idea di me stesso che era prima di me! O parte di me stesso che è estranea a ogni luogo e mia somiglianza eterna», P. Claudel *La Muse qui est la Grâce* (1907) OP 273 (c.vo mio).

³ Aristo *De An.* 413a; Aug *De Or.* II 6, 18.

⁴ P. Claudel, AP 113.

⁵ Id., OC XX 257, e Id., PP II 174.

- ⁶ Id., *La Lampe et la Cloche* OP 109.
- ⁷ Id., AP 75. Cfr. U. Eco *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino, Edizioni di "Filosofia", 1956, specie pp. 54 ss.; il riferimento è a Tom Sum. *contra Gent.* II, 54.
- ⁸ *Ibid.*, 48. Cfr. Tom *In Arist. Lib. De Coel. Et Mun., De Gen. Et Cor., Met.*, lib. I lectio XI, 106 e lib. II lectio XI, 346: «figura [est quod] terminatus ex omni parte». Sulla "conterminatio magnitudinis", Id., *In Arist. Lib. De An.*, lib. III lectio I, 577; sul "circumscribere", Id., *Sum. Theol.* I, q. 50 ss.
- ⁹ Id., OPR 950: *Producatur terra animam viventem in genere suo*, recita Gen. I, 24: su cui D. Alexandre "Le Pin ou «l'énonciation arborescente d'un nouvel art poétique»", cit., p. 18.
- ¹⁰ Id., AP 48.
- ¹¹ Id., J I 161 (novembre 1936): «Panta rei, d'Eraclito e dei bergsoniani. Il loro errore è considerare semplicemente il fatto dello scorrere e non quello dell'origine e della fonte, essendo il movimento sempre mezzo d'una funzione. Non bisogna dunque dire: tutto scorre, ma tutto funziona, tutto funziona, tutto è azione e non flusso inerte».
- ¹² Id., AP 85-6.
- ¹³ Id., *Cent phrases pour éventails* (1941) OP 697.
- ¹⁴ Id., AP 43-4.
- ¹⁵ Id., *La Lampe et la Cloche* 109, *Décembre* ibid. 56-7; cfr. *Théâtre* ibid. 39-40.
- ¹⁶ Id., AP 37.
- ¹⁷ Cfr. M. Pastoreau (éd.), *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaire au Moyen Age*, Paris, Le léopard d'or, 1989. Infine il bel libro di O. Blanc *Parures et Parades. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 155-89.
- ¹⁸ Cfr. Gen. 3, 21, Lib. Ind. 5, 30, e Ez. 16, 13, su cui, oltre Spitzer, A. O. Lovejoy *The Great Chain of Being. A Study on the History of an Idea*, Harvard Coll. Press, Harvard, 1936, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1966, e W. Tatarkiewicz, cit.; per una discussione teoretico-estologica, A. Trione *L'ostinata armonia*, Bari-Roma, Laterza, 1992, *Ars Combinatoria*, cit., e *L'ordine necessario*, Genova, il Melangolo, 2001.
- ¹⁹ P. Claudel, AP 132.
- ²⁰ Id., *L'Architecte* (1918) OP 612. Cfr. Id., *Le soulier de satin* (1919-1924) T II 19-24, e Id., *Le Repos du septième jour* T I 783-4.
- ²¹ P. es. Id., *J'aime la Bible* (1952) OC XXI 410, sui cui D. Millet-Gérard *Anima et la Sagesse*, cit., pp. 371-72.
- ²² Id., AP 71-2.
- ²³ *Ibid.*, 66.
- ²⁴ Id., *La Ville II* T I 479: in questo consiste propriamente l'*armonia* delle cose.
- ²⁵ Id., AP 54-5. Sulla suggestione lebniziana: M. de Gandillac "Scission et co-naissance après l'Art Poétique de Claudel", cit., p. 116.
- ²⁶ Aug *De Or.* I 1, 3; cfr. P. Claudel, *Un poème de Saint-John Perse* OPR 621. Sul "completamento" nell'arte moderna, Id., *Conversations dans le Loir-et-Cher* ibid. 803 ss.
- ²⁷ Id., *Le Promeneur* OP 84, 87; su pittura e apocalissi, Id., AP 121.
- ²⁸ Id., AP 66.
- ²⁹ *Ibid.*, 112.
- ³⁰ Cfr. Id., *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* OC XXVI 288; Id., *Cent phrases pour éventail* OP 702; Id., *Introduction à la peinture hollandaise* (1932) OPR 173, 179; Id., *La Légende de Prākṛiti*, ibid., 849.
- ³¹ Cfr. Io. 4, 13, e 10, 8 e Aug *De Civ. Dei* XX 30, 21, e Id., *Conf.* I, 13, 21, 5; l'*interior cibus* è l'«alimento interiore sotto l'apparenza esteriore, la potenza permanente al disotto dell'atto passeggero»: P. Claudel, OC XXI 86; cfr. Id., *La Ville II* T I 414. Sul *topos* profetico, p. es. Id., OC XXVI 92-3.
- ³² Id., *Le poète et le vase d'encens* (1926) OPR 844.
- ³³ Cfr. Id., *La Muse qui est la Grâce* OP 274-5; su sussistenza e testimonianza, a Rivière il 23 maggio 1907, e Id., *Lettre à l'abbé Bremond sur l'inspiration poétique* (1927) OPR 48.
- ³⁴ In realtà Paul Rom. 8, 20.
- ³⁵ P. Claudel, MI 63-4, 67, 197. Id., *Les Muses* OP 231: «Ho trovato il segreto; so parlare; se voglio, saprei / dirvi / quello che ogni cosa vuole dire». Pura istanza faticata del linguaggio, in cui l'*ignorantia* bonaventuriana cade al di qua delle lingue storiche: «Tutto vuole dire, ma niente significa se non escludendo la traduzione»; Id., *Un poème de Saint-John Perse* OPR 621; sulla poetica babelica, F. Fimiani, *Poetiche e genealogie*, cit., pp. 139 ss.

- ³⁶ Id., *La catastrophe d'Igitur* OPR 511.
- ³⁷ Id., AP 72; a J. Rivière il 23 maggio 1907; cfr. M. Déguy, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poétique*, Paris, Seuil, 1987, p. 66.
- ³⁸ Id., *Préface à un album de photographie d'Hélène Hoppenot* (1946) OPR 394-5. Cfr. J. Wahl, "L'octave de la création. L'exhalaison de la terre", *NRF*, 33, 1955, pp. 506-07.
- ³⁹ Id., AP 73; Id. *Introduction à la peinture hollandaise* OPR 196-7, 202. «La forma si mette a esprimere l'accidente, non più l'essenza»: G. Deleuze *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, la Différence, 1981, p. 80.
- ⁴⁰ Cfr. Id., *Introduction à la peinture hollandaise* OPR 202 e Id., *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* (1952) OC xxvi 273.
- ⁴¹ Id., AP 73; nel 1907, Claudel trascrive G. Le Bon *L'Evolution de la Matière* (edita presso Flammarion il 1905) sull'apparente stabilità della materia rispetto il suo essere in costante movimento: cfr. Id. J I 49.
- ⁴² Su cui, a parte l'accento a *Sartus Resartus* (1833-4) di Carlyle, si veda Ch. Péguy *Deuxième Élogie XXX* (1908 ma, postumo, 1955) in Id., *Œuvres en Prose Complètes*, II, édition présentée, établie et annotées par R. Burac, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1988, pp. 1029 ss.
- ⁴³ P. Claudel, *La Légende de Prâkriti* OPR 964, *Ossements* (1946) 970-1, 977, 1527-8.
- ⁴⁴ «Nessuna pittura [storica] senza anatomia»: J. Michelet *Le Peuple*, Paris, Garnier Flammarion, 1974, p. 63. Altrimenti, su Claudel e Michelet: C.-P. Perez "Claudel naturaliste et philosophe de la nature", *Francofonia*, 35, 1998, pp. 3-16.
- ⁴⁵ P. Claudel, AP 67-8.
- ⁴⁶ *Conversations dans le Loir-et-Cher* OPR 761-3, su cui il mio *Poétique e genealogie*, cit., pp. 94-99, 105-15.
- ⁴⁷ Id., AP 109. Il latino *stare* deriva dalla radice indoeuropea **sta*, che indica l'azione di tenersi in piedi, la stasi e lo *status*, tanto del *sussistere* di Dio quanto del *resistere* ed *esistere* della creatura. Dalla radice **swē*, il pronome riflessivo e possessivo e l'aggettivo indicante l'appartenenza propria, la proprietà a sé, **swos*, latino *suus*, da cui *socius*, riportabile alla radice **sek* (cfr. E. Benveniste, *Le vocabulaire des insinstitutions indo-européennes*, I. *Économie, parenté, société*, Paris, Minuit, 1969, p. 232). Simile il francese *sans*, "senza", dalla radice **seni* del latino *sine*. Il latino *sentire*, composto di *in-se-ire* e dalla radice **sent*, indicherebbe una direzione da un punto a un altro. *Sanctus*, participio passato di *sanctio*, circondato da difesa e proscrizione, separato e inviolabile, deriva dalla stessa radice di *sacer*, **sak* (su cui Benveniste, cit., pp. 187-92); Claudel lo riferisce a Dio (AP 109). Su "Claudel et l'étymologie", M.-F. Guyard, *Recherches claudéliennes*, Paris, Klincksieck, 1963, pp. 9-22; G. Genette *Mi-mologiques*, Paris, Seuil, 1976, specie p. 334.
- ⁴⁸ *Sigillum* e *as* derivano dalla radice **sek*, che indica, nel latino *secare* e derivati, tagliare, recidere, e poi, per inversione nella radice **skei*, in *scire* e *scindere*, anche conoscere e scindere; cfr. A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, cit., ad *vocem*.
- ⁴⁹ Id., OC xxvi 295, 67.
- ⁵⁰ Cfr. S. Mallarmé, *Notes sur le théâtre* (1886-7), in *Œuvres Complètes*, cit., p. 333; Id., *Crise de vers* (1886-1892-1892), *ibid.*, p. 368; Id., *Avant-dire au Traité du verbe de René Ghil* (1886), *ibid.*, p. 857; P. Claudel, *Ça et Là* OP 87, e *La catastrophe d'Igitur* OPR 511.
- ⁵¹ P. Claudel, *Supplément à mon livre sur l'Apocalypse, Excursus I (Chap. XIV à XXI)* (1953) OC xxviii 73-4; cfr. Id., AP 101. Su questo, D. Millet-Gérard, "Les Apocalypses claudéliennes et le Livre mallarméen", *RLM, série Claudel, Claudel et l'Apocalypse I*, 16, 1994, p. 66. Cfr. S. Agosti, "Je dis une fleur! L'idea della natura e dell'arte in Mallarmé" (1982), in Id., *Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 167-78, e J. Starobinski, "Sur quelques apparitions de fleurs", in Y. Peyré (éd.) *Mallarmé 1842-1898*, Paris, Gallimard-RMN, 1998.
- ⁵² Cfr. Id., *Connaissance de l'Est* OP 85. Su contemplazione attiva e movimento, L. Parreyson, *Estetica*, Milano, Bompiani, 1988 (ma 1954), pp. 190 ss.
- ⁵³ Id., AP 45-6.
- ⁵⁴ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par P. Clarac, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1971, p. 216.
- ⁵⁵ Cfr. P. Claudel, AP 57; si veda la trad. it. in M. Granet-M. Mauss, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 29 ss.

Una ritmica del visibile

5.1. «C'è tutto un *côté* decorativo e sartoriale nella natura, una tecnica da costumista, di cui la scienza materialista non ha giudicato finora opportuno tenere conto (non più di ben altre cose)». La natura, prosegue Claudel ¹, «eccola come una sarta, forbici alle mani e la bocca piena di spille, tagliando qua e cucendo là, sempre pronta a fare d'una veste da città un abito da ballo, e di questa sottana un *cotillon* per bebè». L'ambivalenza metaforologica veicola forse un'oscillazione del morfologico dal funzionale al decorativo, dal significato al puro segno, dal "voler-dire" delle forme a una pura volontà di forma, dall'unicità del tipico alla variazione senza modello né referente? Queste domande accompagnano Claudel dal paesaggio cinese di Nikko al Museo di rue Buffon, dove ammira il «piano generale della Creazione» e il "mondo pieno di anime" di origine aristotelica, finalmente repertoriato nelle sue invariati forme sostanziali e nelle loro ripetizioni e "modificazioni appropriate". Tenendo insieme morfologia ed escatologia, dal *Traité de la co-naissance et de soi-même* a *La Légende de Prâkriti*, Claudel contesta la presenza del caso nella creazione, nega il darwinismo, e si allontana dall'aristotelismo in nome d'una gerarchia finalistica del mondo della vita desunta dalla scolastica.

È su questo che *Art Poétique* suscita interessi di scienziati come Hans André e Frederic Jacobus Johannes Buytendijk. *Privatdozent* di botanica presso l'Università di Colonia, autore di *La typologie des plantes* che discute *Art Poétique*, André ha avuto un importante carteggio con Claudel tra il 1929 e il '30 ² e ha steso con Buytendijk, studioso di psicologia e fisiologia a Utrecht, la postfazione alla traduzione tedesca del volume claudeliano. Vi compare più volte Goethe e ci sono echi di Geoffroy Saint-Hilaire e Ernest Haeckel (tradotto in francese dagli anni '70 e ripubblicato agli inizi del '900), rappresentanti di quella che Cassirer ha chiamato la "morfologia idealista" e romantica. Malgrado Goethe sia condannato quale precursore del trasformismo e dell'evoluzionismo, Claudel avrebbe potuto trovare nella *Metamorfosi delle piante e degli animali* e nella *Farbenlehre* (delle cui letture non ci sono notizie) elementi già trovati in *Eureka*. Su tutti, il ritmo e la polarità delle forze formatrici nella trasformazione e nell'evoluzione delle for-

me organizzate, l'azione interna che mira a mantenere le forme – per esempio le forme organiche nei limiti delle loro specie, e ciascuna forma vivente nella sua *figura biologica* –, e la reazione esterna di altre forme e dell'*Umwelt*. Elementi compatibili con la rielaborazione della teoria scolastica del movimento e dell'*informatio* che sin da *Du Cerveille* Claudel va facendo alla luce della neurofisiologia e della teoria vibratoria della luce e dell'energia della materia inorganica, per cui *conoscenza* è definita «i rapporti che ciascuna cosa intrattiene con le altre per il fatto stesso della resistenza offerta, dell'azione esercitata e della reazione subita»³. L'atto creatore essenziale, il «sacro fremito primordiale», è l'emissione di un'onda eccentrica e centrifuga che s'irraggia e impatta nella *resistenza* dei limiti della figura e delle altre figure adiacenti e complementari, e attesta così una “repulsione essenziale” e centripeta, una «*necessità di non essere* Ciò che [le] dà la vita e di conseguenza d'essere altra cosa» – giacché solo il Primo Motore è – di ciascuna di esse. Questo *sacré frisson primordial* è istruito da Baudelaire⁴ traduttore di Poe – «la natura detta inanimata partecipa della natura degli esseri viventi, e, come loro, rabbrivisce d'un fremito sovranaturale e galvanico» – e celebratore del colore – materia molecolare «che si trova in perenne vibrazione, la quale fa tremare le linee e completa la legge del movimento eterno e universale» –. Non è a caso che, commentando la *fluttuazione morfologica* di *Connaissance de l'Est* e *Art Poétique*, Maldiney richiami la *polarität* goethiana, ma senza ancorarne l'oscillazione al punto fermo d'una teleologia⁵.

In *Art Poétique*, la vibrazione è dunque testimone della contemporaneità ma anche nozione e metafora non solo della letteratura scientifica. La ritroviamo a proposito de *L'Évolution Créatrice*. Il 12 luglio 1907, Claudel scrive a Frizeau di questo «libro spiritualista (malgrado una pericolosa tendenza al panteismo averroista)» pieno di “cose profonde e feconde”, come la teoria dello spazio e della vita, la «realtà obiettiva e fondamentale della durata» come *élan vital*, che Claudel chiama *poussée*, l'identità dei processi della vita e della conoscenza. Fin qui le “rassomiglianti stupefacenti” tra *L'Évolution Créatrice* e *Art Poétique*⁶. Ma Bergson non dice che «perché la vita sia possibile, ci vuole non solo un esplosivo, ma un *vaso chiuso*», immaginando così un «unico movimento, senza origine né termine», uno pseudo-concetto, giacché «è difficile rappresentarsi il mobile senza quello che chiamiamo, in mancanza di meglio, l'immobile». Qui le differenze: per Claudel, «il movimento creatore è una vibrazione tra un'origine e il suo termine. Questa vibrazione, non è indefinitamente creatrice: è strettamente limitata dalla sua fine, in vista di cui la libertà *poetica*, che è quella dell'amore, le è accordata, ma da cui non può essenzialmente scostarsi». È l'idea, fondamentale, di *forma* come *chiusura*, di *forme fermée*. Del trasformismo, Claudel diprezza l'inconfessato disprezzo verso le «for-

me attuali della vita», meri schizzi e residui rispetto a un futuro irrealizzato, sacrificio dell'esistente al non-esistente. È invece lo sguardo d'artista il modello della contemplazione della presenza estetica, l'«inesauribile soddisfazione allo spettacolo delle cose che sono, considerate in una certa misura come fini perfettamente realizzati, come opere di Dio e documenti inesauribili della sua saggezza. Ciascuna delle sue volontà, è eccellente, inviolabile, inesauribile. *Ipsa posuit finis. Omnia facit valde bona*».

Riconosciamo argomenti e fonti, citazioni approssimative dalle Sacre Scritture ⁷, riferimenti a Wallace e Poe, e l'*imitatio naturæ* che discuteremo tra poco. La vibrazione, qui innervata tanto sul *logos* giovanneo quanto sul Primo Motore aristotelico-tomistico, è davvero l'«idea centrale» di *Art Poétique*, e orienta Claudel da un *paganesimo della visione* a un *cristianesimo dell'ascolto*, da una «filosofia della creazione» a una «assoluzione del sensibile» ⁸. Ci domandiamo però se il margine concesso alla «libertà poetica» delle forme viventi e alla non-coincidenza tra forma sostanziale e forma finale, margine che è propriamente lo spazio del divenire morfologico, si possa intendere non solo predeterminato dal funzionalismo variazionale e, all'estremo, dalla sottostante tipologica trascendente istituita da Dio.

André e Buytendijk segnalano una vicinanza tra Claudel e Uexküll: *Art Poétique* avrebbe colto il piano funzionale della forma vivente, non solo «contorno d'un essere determinato ma [...] posizione in ambiente determinato», concausa d'una finalità eterodiretta presso individui appartenenti o non alla medesima specie ⁹. Sennonché la sintassi aristotelico-tomista di *figura* e *forma* forza quella positivista: se «l'animale è costruito per ritrovarsi in un certo ambiente», Claudel sostituisce al «fatto generatore» in quanto elemento comune tra più fatti e loro causa per partecipazione, secondo la teoria del *milieu* di Taine, il «movimento generatore» e vibratile del Primo Motore e, così, all'*informazione passiva* dell'ambiente non corrisponde più una risposta meccanica e predeterminata ma *co-risponde* la *formazione attiva* da parte del soggetto, che compie e attualizza la sua potenza, la sua forma essenziale ¹⁰.

Non solo: Claudel ¹¹ scrive dell'«obbligazione laterale [a] fornire agli altri esseri sotto forma di aiuto, nutrimento, resezione, *innesto drammatico o estetico*, il complemento che è loro indispensabile». Si tratta, forse, non solo del movimento orientato come trama e *fabula* del tempo, ma anche d'una tramatura rizomatica e affabulatoria delle forme in quanto tali?

5.2. *Le Promeneur* ¹² si chiude con una domanda: «comprendo l'armonia del mondo; quando ne sorprenderò la melodia?». La *melodia* afferisce al *ravissement* dell'intuizione contemplativa, possibile a rigore,

solo all'anima dopo la morte. Questa, è l'«esaltazione» d'un «occhio puro e uno sguardo fisso [che] vedono ogni cosa divenire loro trasparente», è l'intuizione quale compimento dell'«intelligenza dell'unità e della distinzione della differenza». La *melodia*, è dunque la conoscenza dell'anima separata, immortale e inestesa, oggetto del Quinto e ultimo Trattato di *Art Poétique*, è conoscenza diretta e senza immagini sensibili, *parusia* e *co-nascenza* alle altre anime e a Dio ¹³. Repertoriata in quanto *armonia*, è la posizione epistemologica del simbolismo a essere invece criticata: limitata ai rapporti e gli accordi estetici e sinestetici che gli elementi della creazione intrattengono tra loro e con la loro causa, è lettura geometrica e «aristotelica» dell'universo delle forme, finanche metafisica ma pur sempre istituita da un'intelligenza che *comprende* e ricrea fantasmaticamente, astrattamente e allusivamente, a partire dalle immagini che ci offrono i nostri sensi. *Du Temps* avverte che c'è «uno studio in profondità delle cause» che non deve però inibire «una vista in orizzontale delle cose», né l'«apprezzamento dei motivi che decorano e compongono l'istante» né l'intelligenza di tale «quadro» e «disegno» in corso d'opera ¹⁴. La forma, conclude Claudel ¹⁵, è bordo e limite, *lisière*, d'una durata e d'un divenire, è insieme fine e prolungamento dell'atto assoluto che la fa essere, del movimento prigioniero e delimitato ma che pur persiste a essere, resiste volatile a lambire altre forme, a *sopravvivere* tra e sotto altre vestigia secondo il principio scolastico dell'*appetitus materiæ ad formam*.

Un'interruzione o una *sospensione duratura*: tal è la vibrazione d'esistenza delle forme, e la metafora del tessuto denuncia anche una dialettica tra continuo e discreto, un *Netzwerk* tra ciò che separa di netto e ciò che collega, tra essere e nulla, nel seno della dinamica morfologica. Nella simbolica claudeliana, si palesa una connivenza tra forma e informe, una vischiosità tra essere e non essere. Un equilibrio instabile tra disegno e colore, un'indecidibilità tra segno e ornamento in cui si paventa, rimosso, ciò che altrove chiamerà *calembour plastique*.

Difatti, la «vibrazione infinitamente complessa e diversa» che informa e plasma ogni forma vivente e la sua conoscenza del mondo, è esemplificata dai «vortici sulle punte delle nostre dita e dalle costellazioni dei capelli». Anche in *Présence et Prophétie* ¹⁶, questa duplice analogia è esempio magnifico di iperdeterminazione letteraria e gravidanza epistemologica, ovvero della *poetica della teoria* caratteristica di Claudel: avvitamenti delle dita d'una mano o piroette della gambe d'una ballerina, vorticosi sfarfallii d'un pannello, sono difatti «scrittura corporea» dell'indecidibilità tra la forma e i propri limiti, tra la forma e la figura, e tra la forma e il proprio principio sostanziale, tra attributi e sostanza. Se sono, per citare Mallarmé ¹⁷ qui tra le righe, «incorporazione visiva dell'idea», è anche nel senso che incarnano l'universalità aconcettuale dell'idea estetica, quanto il visuale dà da pensare. C'è un'energetica plastica

di forze contraddittorie che, della forma, ne slabbra i confini, che la eccede come entità stabile, come *figura* – che la *defigura*, giacché forma, precisa Claudel¹⁸, non è solo «il tracciato d'una certa figura, ma, dal fatto della chiusura ch'essa stabilisce, la costituzione d'un certo ambiente, nella misura in cui obbedisce in tutte le sue parti al ritmo che le compone». Tanto il determinismo positivista del *milieu* quanto l'ilemorfismo scolastico sono trasgrediti da questa vorticosa fluttuazione morfologica che costituisce propriamente il ritmo del visibile come *motivo senza tema*, come variazione senza tipo e modelli – come variazione *materiale* o, appunta Merleau-Ponty su Claudel¹⁹, come «il cuore cavo d'un turbino d'ontogenesi»: non «una connessione, né una composizione (sintesi), – una coesione dell'essere [...] che non è indistinzione, che è [coesione] dei compossibili, che è sconfinamento, assenza o Ekstasi».

È proprio ciò che, appena prima di *Art Poétique*, Valéry aveva ritrovato in Leonardo, nella fluidità morfologica del suo straordinario *esprit symbolique* che colleziona forme e «attitudini della natura» e passa «dalle orecchie e dai riccioli ai turbini coagulati delle conchiglie [e] alle volute tumorali delle onde»²⁰, costringendo la visione a un “effetto di flusso” tra troppo vicino e troppo lontano, uno stallo della teoria e della concettualizzazione²¹. Con Valéry e Poe, mischiando letteratura, scienze e Sacre Scritture, Claudel fisserà lo sguardo ai limiti del visibile – ai *maelströms* interiori delle cellule viventi d'un albero o alle esteriori “Potenze dell'aria” paoline²². Tra esegesi e morfologia, fisserà i ciuffi di forme localizzate e definite da un soffio che può anche confonderle e disperderle, risultato di un “assalto polimorfo” che non è riconducibile né alla determinatezza esteriore d'una causa efficiente, contro la quale si realizzano le forme sostanziali in quanto separate e isolate, né della causa finale, grazie alla quale questa medesima temporalità agonica e identitaria del vivente si redime escatologicamente, ma è piuttosto espressione plastica, ambigua e repentina, di quello che Merleau-Ponty²³ chiama «essere polimorfo». La forma, principio d'intelligenza, e la figura, limite organico dell'ente, possono cioè perdersi nella materia come mero inconoscibile e non essere²⁴, e la “logica della continuità” delle forme può diventare vertigine d'una analogia della materia, d'una analogia *per contatto*. Come scrive Valéry, le forme nate dal movimento si mutano in movimenti che diventano forme, i semantemi in puri segni e le sostante in attributi, i corpi in “arabeschi fluidi”, e tutto si muove in una complessità infinita, «circolazione dei contorni, commistione dei nodi, ruote, cadute, turbini, matassa di velocità...»²⁵.

Art Poétique ci consegna la questione d'una anastomosi materiale ed energetica delle forme in cui convivono acme e difformità, apoteosi e catastrofe, e contesta la possibilità di fissarne una volta per tutte la dimensione metaforica e simbolica. Così facendo, Claudel rivolge lo

sguardo e la teoria al di là della attualità in figura della forma: verso la virtualità del *figurale*.

In tale *prosemica estetica*, la figura è trasgredita in quanto tale: intesa scolasticamente e aristotelicamente come limite organico della cosa, la linea non appartiene più al suo corpo, non è più né attributo positivo e proprietà della sua sostanza, né visibile in quanto tale. La figura, afferma *Connaissance au monde et de soi-même*²⁶, «sostiene, blocca e coordina; annoda sequenze provenienti dall'infinito», è «luogo d'intreccio infinitamente complesso del filo con la trama». Metafora e intonazione sono qui davvero bergsoniane, o forse Claudel ha letto, nel *Dictionnaire Pédagogique* del 1882, l'elogio di Ravaisson della leonardesca linea serpentina e sinuosa del vivente, elogio che arriverà appunto in Bergson e Merleau-Ponty²⁷ e forse nella «frangia della vita che avanza e si disegna», che è diversità infinita, del suo *Le Poète et le Shâmisen*²⁸. La varietà del visibile è anche per Claudel linee sensuali e curve, laterali e simultanee, «qualcosa che interpreta e modula», «rapporto» e non solo «direzione», è una «linea irregolare [che] non è più che la traduzione d'un certo senso invisibile, una escursione intorno la necessità nel possibile [e al] capriccio nella necessità». Il ritmo binario e l'equilibrio polare – insieme plastico e dissolutorio – della *Lebenskraft* naturale, la sua respirazione e la sua economia, si manifestano e si esprimono quali *touffes d'actions* e reazioni e *bouquets de mouvements* che si eccitano e compensano. Il piacere estetico inerente a questa «linea di bellezza» di variazione e moltiplicazione morfologica, non sarà fine a se stesso ma esperienza d'una autentica conoscenza, «caccia ghiotta» dell'occhio e della mente – sancirà un «matrimonio della ragione e del caso»²⁹.

¹ P. Claudel, *La Légende de Prâkriti* OPR 964.

² D. Millet-Gérard, *Claudel Thomiste?*, cit., pp. 87 ss., da cui traggio i passi indicando solo le date. Il saggio di André, come poi «La différence de nature entre les plantes et les animaux», fu pubblicato nei *Cahiers de Philosophie de la Nature* presso Vrin nel 1929.

³ P. Claudel, AP 83-4; cfr. Id., *Au milieu des vitraux de l'Apocalypse* (1930) OC xxvi 307, in riferimento a *Vom Werden und Sterben als objectiven Natur Symbole*, del 1929.

⁴ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, in Id., *Œuvres Complètes*, II, cit., p. 422.

⁵ H. Maldiney, *Art et Existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 32. Su linea e colore in *Ça et Là*: «i due movimenti diastolico e sistolico appartengono insieme alla massa del blocco e alla superficie o linea nella cui modulazione prende forma. La forma non esiste che in formazione. [...] Testimonia, con la sua cursività, l'immanenza in essa dell'atto che la forma. Il suo sforzo diastolico instaura al di fuori lo spazio dove ha luogo, e inversamente lo raccoglie nella ricapitolazione sistolica di tutte le sue differenze», Id., *Regard Parole Espace*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1994 (1973), pp. 182-83; ma anche G. Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 31.

⁶ Su cui: P. Ganne, «Bergson et Claudel», in A. Béguin-P. Thévenaz (dir.), *Les Cahiers du Rhône*, août 1943, pp. 294-310; F. Vial, «Le bergsonisme de Claudel», *PMLAA*, LX, march-june, 1945 [s.p.]; H. Gouhier, «Bergson et Claudel», in G. Cattau-G. Madoule (dir.), *Entre-*

tiens sur Claudel, "Decades de Cerisy-la-Salle", La Haye, Mouton, 1968, pp. 135-41; C. Galperine, "Conversation sur Claudel et Bergson", *ibid.*, pp. 141-52; G. Poulet, *La Pensée indéterminée II*, Paris, PUF, 1987, pp. 227-32; D. Millet-Gérard *Claudel thomiste?*, cit., pp. 70-2.

⁷ Ps. LXXII, 14 e Paul *Ep. Gent.* 1, 31.

⁸ Così J.-F. Lyotard, *Discours Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 9-11, su *Art Poétique*.

⁹ P. Claudel, AP 83, su cui F. J. J. Buytendijk et H. André "La valeur biologique de l'Art Poétique de Claudel", cit., pp. 131-32.

¹⁰ *Ibid.*, 97.

¹¹ Id., *La Légende de Prākṛiti* OPR 960 (c.vo mio).

¹² Id., *Connaissance de l'Est* OP 85.

¹³ Id., *La Ville II* T 1 479 e 428, dove è riformulata la *suspens vibratoire* di Mallarmé in mistica *Entwerden*, in una morte a sé del soggetto di linguaggio e di visione; J. Friche, *Études claudéliennes*, cit., pp. 229 ss., rimanda alla *spiratio communis* trinitaria di Tom Sum. *Theol.* I q. 32 a. 3; si veda anche *Tob.* 14, 10. Questo *sguardo morto* sarà l'«occhio puro, spogliato, sterilizzato, lavato d'ogni materia, d'un candore in qualche modo matematico o angelico», di Vermeer: P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise* OPR 182. Cfr. D. Millet-Gérard, *Claudel thomiste?*, cit., pp. 174 ss.

¹⁴ P. Claudel, AP 48.

¹⁵ *Ibid.*, 55.

¹⁶ *Ibid.*, 59; cfr. Id., *Présence et Prophétie* (1942) OC xx 285. La volta celeste è chioma di Erato: Id., *Les Muses* OP 233.

¹⁷ S. Mallarmé, *Ballets* (1886), in Id., *Œuvres Complètes*, cit., p. 304; cfr. P. Claudel, *La catastrophe d'Igitur* OPR 509, e *Sur la Danse* (1952), *ibid.*, 162.

¹⁸ Id., AP 83; cfr. Id., *Ça et Là* 89.

¹⁹ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, cit., p. 200.

²⁰ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), in Id., *Œuvres*, I, cit., pp. 1175-77. Sulla catena metonimica orecchio-ricciolo-conchiglia in Valéry e Claudel a proposito di Rembrandt: F. Fimiani, "La stanza del filosofo e il luogo del pensiero", cit., pp. 18 ss.

²¹ Penso a *Ritratto di Ginevra de' Benci* (Washington, National Gallery) e *Paesaggio di diluvio* (Windsor, Royal Library), commentati da H. Gombrich, *The Heritage of Apelle*, Oxford, Phaidon, 1976, trad. it., Torino, Einaudi, 1986, pp. 51-79, e L. Marin, "Mimésis et Description" (1988), in Id., *De la Représentation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1994, pp. 264-66.

²² Cfr. P. Claudel, *Le Pin* OP 79-80; c'è un riferimento all'*Apocalisse*, xix, 19-20: cfr. Id., *Connaissance de l'Est*, édition critique établie par G. Gadoffre, Paris, Mercure de France, 1973, p. 252, e D. Alexandre, "Le Pin, ou «l'énonciation arborescente d'un nouvel art poétique»", cit., p. 10. In un testo del *Bestiaire Spiritual*, tali «Potenze dell'aria» (attribuite a San Paolo *Ef.* 2, 6) sono associate ai corvi, «animali incontenibili» e «figure del demonio».

²³ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, cit., p. 171.

²⁴ P. Claudel, *L'Esprit et l'Eau* (1906) OP 239, *Dissolution*, *ibid.*, 119-120.

²⁵ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, cit., pp. 1169-70: «in questa stanza, e perché lascio il pensiero durare solo, gli oggetti *agiscono* come la fiamma della candela: la poltrona si consuma *sur place*»; e Claudel: «l'essere è continuamente in stato di vibrazione, [come] quando un violino dà una nota, c'è la vibrazione che esiste sulla corda e questa vibrazione è modificata dall'indice del violinista che si pone sulla corrente e qualifica questa conoscenza [...] questo tocco non è [solo] l'indice del violinista, ma tutto quello che vorrete, *questa poltrona* etc.; da tutto questo, la nostra corrente interiore è qualificata», P. Claudel, *MI* 194 (c.vo mio).

²⁶ P. Claudel, AP 76.

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, cit., p. 171; Id., *L'œil et l'esprit*, cit., pp. 72-73. Cfr. H. Bergson, *La vie et l'oeuvre de Ravaisson* (1904) in Id., *Œuvres*, cit., p. 1460; su Ravaisson e Claudel, D. Alexandre, *Genèse de la poésie de Paul Claudel*, cit., pp. 175-77.

²⁸ P. Claudel, *Conversations dans le Loir-et-Cher* OPR 672; il riferimento è alla *frimbrina* di Ps. XLV, 14, e all'*Amictus lumine sicut vestimento* di *Civ.* 2, nonché *Is.* 6, 1, commentate in *J II* 14. Cfr. E. Haulotte, *Symbolique du vêtement selon la Bible*, Paris, Aubier, 1966. Il *topos* è anche in H. Bergson, *L'Évolution Créatrice* (1907), in Id., *Œuvres*, cit., p. 498.

²⁹ P. Claudel, *Le Poète et le Shamisen* (1926) OPR 833, 834-5, 825. Sulle influenze valériane, E. Kaës, «*Cette muse silencieuse et immobile...*» Claudel et la peinture européenne, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 283 ss., e l'edizione critica del testo curata da M. Mali-

cet, Annales Littéraires de Besançon, Centre Jacques Petit, vol. 3, Paris, 1970. “Ghiotta caccia” è citazione quasi letterale di W. Hogarth *Analysis of Beauty, written with a view to fixing the fluctuating idea of taste* (1735), trad. it., Palermo, Aesthetica, 1999, pp. 59-60, su cui F. Menna *William Hogarth. L'Analisi della bellezza*, Salerno, 10/17, 1988, pp. 141-9.

Imitatio naturæ

6.1. Se per *Du Temps*¹ è musicale il *tempo* e la *mensura* che regola e scandisce la *phusis*, che «riprende e spinge la frase cominciata altrove, espone e nutre il tema, conclude l'accordo», altrove² Claudel parla di *épuisement du thème* e delle sue variazioni *a latere* delle loro funzioni compositive: «Si direbbe – scrive – che la Natura, o piuttosto l'autore della Natura, mette a concorso, propone, attraverso le specie e perfino generi e regni, un tema, un'idea, una *pièce*, diciamo per esempio la palma, o il fungo o l'ala, o la stella, e richiama, per realizzarlo, in un progetto dove l'utilità è lontana dal recitare l'unico ruolo, la concorrenza». Questa marginalizzazione del funzionale non esclude la dimensione escatologica dell'estetico e dell'artistico³. Il 16 febbraio 1929 Claudel scrive ad André che «la natura varia il tema della palma [...] come l'architetto quello della colonna e del capitello. Si direbbe che la natura e l'artista animati da un'ispirazione interiore hanno gli occhi fissi su un modello invisibile, di cui cercano non di fornire una copia ma mille ingegni equivalenti o simboli appropriati alle loro possibilità».

L'omologia tra la potenza produttrice della natura e quella riproduttrice dell'arte, tra forme naturali e forme artificiali, è calco di Aristotele e Tommaso e, forse, di Longino⁴. È discussa in *Connaissance de l'Est* e *Art Poétique*⁵, dove l'*ars imitatur naturam in sua operatione* è ridetto con Baudelaire, per il quale solo un artista può essere vero critico – e così «*touche à chaque instant la métaphysique*» –: «Ci metteremo – scrive Claudel – di fronte all'insieme delle creature come un critico di fronte a un prodotto d'un poeta, gustando a pieno la cosa; esaminando i mezzi con cui ha ottenuto i suoi *effetti*, come un pittore che batte le palpebre innanzi all'opera d'un pittore, come un ingegnere col lavoro d'un castoro».

Sillabiamo ancora Baudelaire⁶, ché anche per lui la creazione d'un quadro era come quella d'un mondo, nascita continua in cui sono insieme composizione e palinsesto, simultaneità e stratificazione temporale delle forme. Ma questo elogio del *repentir* più che dell'armonia introduce un elemento problematico – di generazione e correzione, di ripensamento e ripetizione – nel seno dell'unicità dell'atto creativo divino e del nesso tra morfologia ed escatologia. Dissidio ribadito an-

che dalla seconda analogia a illustrare l'*imitatio naturæ*: la metafora *compositiva* del “mosaico” è sostituita da quella d’una architettura *composita*, da *colportage* e iperfetazione, d’un edificio «le cui nuove costruzioni ne cambiano funzione e aspetto» pur conservandone le rovine di «quello che è stato una volta [ma che] non perde più la sua virtù operante» – sicché non il presente come simultaneità e conoscenza, ma è il passato come «condizione sempre ingravidata dal futuro»⁷. Così, anche l’implicita citazione del *De Ordine* agostiniano⁸ dove è questione d’una capacità costruttiva di esseri viventi animali e, dunque, d’una *ars poetica naturale* e inconsapevole, è occasione euristica per segnalare quanto d’irrisolto vi sia nell’estetica delle forme di *Art Poétique*.

6.2. Ma c’è un altro elemento che richiede attenzione. Il “colpo d’occhio” espone la struttura *metaforica* dell’evento estetico, laddove la metafora, nella “nuova logica” di *De l’Heure*, è «l’operazione risultante dalla sola esistenza congiunta e simultanea di due cose differenti», oggetto di contemplazione⁹. In assonanza con la “mediazione per immediatezze” dei romantici tedeschi, il “colpo d’occhio”, l’*Augenblick*, è compresenza d’entità diverse e il presente estetico è simultaneità di tempi differenti, come un’abbreviazione per accumulazione (pericolosamente contigua all’«*abréviation incantatoire qu’est le Vers*» di Mallarmé), giuntura tra forme difformi e legame tra segni disparati – *intersigne*, scrive altrove Claudel¹⁰. Oggetto del *clignement d’oeil* è il tratto repentino d’una variazione, il contatto negativo tra componibili. In *Art Poétique*, il “presente” è l’“ora totale”, è *summa*: culmine e sommario, compendio e condensazione, somma ed epitome. Nell’*aistheton*, c’è dunque un *motivo in absentia*, come il calco d’un groviglio che non è «il calco inerte del vuoto che lasciano tra sé dei termini irriducibili» ma «vuoto che attira e riunisce direzioni»¹¹ – come quello trovato nella natura e nella pittura olandese e giapponese.

Se il mondo del *credo materialista* è «pieno, compatto, pieno zeppo, rimpinzato, teso, dilatato fino alla congestione e al rigonfiamento», «spaventosamente, ridicolmente, scandalosamente solido» e chiuso a ogni “corrente d’aria” e “crepa”, è sin da *Connaissance de l’Est* che Claudel educerà lo sguardo e la teoria, l’esperienza estetica e la conoscenza intellettuale, a indovinare «urto [e] spaccatura nei punti più illogici, come per lasciar entrare l’aria e la poesia da tutte le estremità»¹². Quanto s’impone al “colpo d’occhio” è allora *the break*¹³, è propriamente la *rima estetica*, insieme cesura e sutura, lussazione e articolazione, interruzione e tessitura del sensibile. È il luogo polare e agonico, forse *sublime*¹⁴, del ritmo della formazione delle forme, del battito delle forze attrattive e repulsive che insieme le istituisce e le contesta in quanto entità finite e stabili, che le fa essere in quanto «re-

prise miraculeuse sur le périmée» – durata figurale della propria scomparsa e iscrizione fluttuante nelle anacronie delle forme accidentali: *sopravvivenza*¹⁵. Quanto s'impone al “colpo d'occhio”, è il luogo visuale da cercare e aprire, è la *ferita* in cui soffiare l'«air ou chant sous le texte» mallarméano, in cui cogliere la «melodia trasversale [...] come una nota tenuta d'un violino [che si libra nella] cospirazione delle cose», e che dice cosa *vogliono dire*¹⁶. Scrive Claudel: «Mantieni fermo ciò che è. Pensa a tutto il profondo passato per cui [l'essere] si è allargato come un fiore, aprendo questo disegno [delle cose] di vuoti e fessure, simile a un carattere leggibile»¹⁷.

Il *clignement d'oeil*, o, come appunta in italiano (nella lingua di Leonardo) Valéry¹⁸, “*battere l'occhio due volte*”, è dunque gesto e sintomo, minimo ma capitale, della teoria: incarna l'*attenzione* che è però ipallage speculativa, appresa cioè tanto da Mallarmé quanto da San Tommaso. In esso, è all'opera un processo d'astrazione che né assolve la vita estetica – giacché alle «regioni senza difesa dell'anima sensitiva» si accede con l'intelligenza e non sbarazzandosene¹⁹ –, né sensibilizza l'intelligibile *après coup*²⁰ – giacché, scolasticamente, l'idea partecipa al morfologico, e la forma sostanziale è atto –.

6.3. *Clignement d'oeil* è dunque *attenzione fluttuante* e cosciente «somministrazione di chocs», è *attenzione distratta* ai bordi incerti del percepito e del sentito, alle frontiere porose della vita estetica, e non *clignement d'yeux supérieur*, sguardo d'insieme, da spettatore distaccato e senza tatto²¹. Finalmente, Claudel prende alla lettera il «colpo d'occhio» ed espropria il visivo a favore del tattile. «Non dite che io vedo – scriveva in *Connaissance de l'Est* – giacché l'occhio non è per niente sufficiente a quello che richiede un tatto più sottile. Godere, è comprendere e comprendere è contare», dove non si tratta di *delectatio* sensibile ma di “presa” dell'essenza, d'intuizione eidetica²². Nella seconda versione de *La Ville*, il principio aristotelico-scolastico dell'*ars imitatur naturam in sua operatione* è istruito nel senso preciso d'una percettologia che riposiziona le gerarchie delle facoltà sensibili e intellettuali: bisogna «sostituire alla conoscenza il contatto, [così da] sorprendere l'Essere nella sua operazione»²³.

D'altronde, sin da *Proposition sur la lumière* – finito di scrivere il 13 marzo 1899 insieme a *Sur le cerveau*, altro testo squisitamente “scientifico” di *Connaissance de l'Est* –, in sintonia con Goethe e Schopenhauer, Claudel si oppone alla scomposizione newtoniana della luce e sposa Baudelaire e Rimbaud con il *Timeo* e Aristotele e San Tommaso. C'è una isomorfia ontologica tra l'occhio e il sole, entrambe «focolai di luce ed energia»²⁴. La fisica ondulatoria ed energetica della materia, e la rifrazione ottica, istruiscono le metafore d'una “fisiologia mistica”

che giunge a Merleau-Ponty ²⁵: «come per il telefono l'onda sonora si serve del veicolo creato dalla corrente elettrica, così il nostro occhio s'accende sotto la luce» dello choc cromatico e ne patisce le reazioni vibratorie, sicché la vista non è data da «un'immagine che si dipinge sul nostro cervello, ma da un contatto reale con l'oggetto che lo sguardo palpa e circoscrive» ²⁶.

Introduction à la peinture hollandaise, con Fromentin, dirà che la pittura del mondo non è dominio del vedere ma spazio concavo o vestito in cui, non da spettatori ma da ospiti, «siamo immersi con tutti i pori, tutte le sensibilità, e come con gli uditi della nostra anima»: la luce è assorbita «dagli occhi e dalle orecchie, la bocca e il naso, e da tutti i pori della pelle» ²⁷. Merleau-Ponty ²⁸ riprenderà questa critica d'una contemplazione disincarnata, statica e distante, e scotomizzata dell'esperienza spaziale del corpo vissuto. La luce, afferma già misticamente *Connnaissance de l'Est*, è come l'acqua per il pesce (o l'aria per la palma), è *spazio tattile*, spazio quasi solido di vita e densa "resistenza divina" in cui il soggetto è sospeso come un'alga o una spugna e il suo vedere parziale è propriamente un toccare totale ²⁹.

L'atmosfera ³⁰ è così il legame invisibile tra gli oggetti e luogo illocalizzabile di quel movimento figurale che non è più spostamento locale ma «vibrazione e irraggiamento» ³¹, sfarfallio di «informi brandelli di spazio che separano gli oggetti noti» di cui già Valéry aveva colto fascino e pericolo ³². Rilke ³³, che di certo conosceva sia Valéry che Claudel – non fosse altro che tramite la sorella Camille –, scriverà a proposito della *Tielnahme der Luft* in Rodin, che «i rapporti, *die Überscheidungen*, [tra gli elementi plastici e sensibili] sono pur sempre una specie di contatti, *Berührungen*, infinitamente attutiti dal medium dell'aria interposta[,] contatti a distanza, *Berührungen aus der Ferne*, incroci, *Begegnungen*, di sovrapposizione e attrazione tra le forme, *ein Übereinander-Hinziehen der Formen*, quali si ravvisano a volte tra i corpi delle nuvole e delle montagne, ove anche l'aria interposta non crea un abisso divisore, *Abgrund*, ma una linea direttrice, *eine Leitung*».

Nel Primo Trattato di *Co-naissance au monde et de soi-même*, Claudel ³⁴ scrive: «Nulla si compie solo su di sé; tutto è disegnato, tanto dal di dentro da se stesso che dal di fuori dal vuoto che vi traccerebbe, assente, la sua forma, così come ogni tratto è ordinato dagli altri. Sul suo cielo ovale, il lago dipinge il cigno bianco che vi è sospeso; l'occhio del bue, la pastura e il pastore. D'un solo colpo, il vento arraffa e porta via la schiuma, la foglia e l'uccello del cespuglio, il berretto dei contadini, il fumo dei villaggi e il rintocco delle campanili». Rilke ³⁵ ha detto lo stesso: gli orli delle forme, in cerca di rapporti e di quanto esse non sono, sono sventolati e carezzati come bandiere dalle onde tattili e sensibili dello spazio, *die Wellen-Gefühle*. Mi piace immaginare che Merleau-Ponty – che, tra l'altro, cita sia Rodin che Art

Poétique in *L'oeil et l'esprit* – abbia postillato o sottolineato questo passo claudeliano per mettere in evidenza non lo stato di riposo d'un "narcisismo ontologico"³⁶ ma l'irrequietezza e la fibrillazione metonimica dell'essere. Noi, vi scorgiamo la scrittura d'una *lecture par le vide*, d'una *lettura tattile* esercitata non sul singolo manufatto artistico (come per Focillon) ma sul fatto estetico totale e simultaneo: sul *c'è* dell'essere.

Ed è un azzardo speculativo, complesso e problematico, che ancora c'interpella per le sue contraddizioni e ansie più che per le soluzioni e fedi. Così, ancora ci riguarda il drappeggio informe e colorato della *Ronde di notte* di Rembrandt che s'imporrà al "colpo d'occhio" di Claudel³⁷ come «il lembo della nostra identità offerto al vento».

¹ P. Claudel, AP 52-3.

² Id., *Préface* al *Bestiaire spiritual* (1948) OPR 986.

³ Id., *Introit* a *La messe là-bas* (1919) OP 484-6: «In quest'ora vuota, dove sono con Voi, d'altra cosa che della sua durata, tutte le cose di cui si dice che passano sono il Vostro testimone che sono passate. / Senza dubbio non passano inutili, esauriscono fino all'ultima strofa il Poema, fino a queste palme nel vento della sera! Lo spettacolo che è altra cosa che Voi stesso. [...] Come le cose avrebbero un *sensu* se il loro senso non fosse di passare? / Come sarebbero complete, se loro sorte non fosse di cominciare e finire? Ed io stesso che parlo, chi è che parla, se non chi è immortale in noi e domanda di morire?». Il riferimento è a *Mt. XXIX*, 9.

⁴ Cfr. Tom *Sum. Theol.* I, q. 117 a. 1; cfr. P. Claudel, *La jeune fille Violaine* T I 646. Si veda Pseudo Longino, *Περί ὑψους* VII 2-3; la traduzione di Boileau è del 1674, del 1939 quella di H. Lébegue.

⁵ Cfr. P. Claudel, *Ça et là* OP 85-90; Id., AP 38.

⁶ Ch. Baudelaire, *L'oeuvre et la vie de Delacroix* (1863) in Id., *Œuvres Complètes*, II, cit., p. 745. Al *repentir* s'oppono il *coup d'éponge* del giudizio, paragonato a un eccellente pittore: R. Descartes, *Recherche de la Verité par la lumière naturelle*, in Id., *Œuvres*, cit., X, 1986, pp. 507-08.

⁷ P. Claudel, AP 54, 60. L'*ingravidamento* ha origini teologiche e rimanda anche ai *logoi spermatikoi* stoici ed epicurei. In riferimento alla durata del "sentimento estetico", è già in *Les données immédiates de la conscience* (1889): H. Bergson, *Œuvres*, cit., p. 15. Ne discute Ch. Peguy, *Bernard-Lazare* (postumo, settembre 1903), in Id., *Œuvres en prose Complètes*, I, édition présentée, établie et annotée par R. Burac, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1987, pp. 1207-09. Su Peguy e Bergson: A. Robinet, *Péguy entre Jaurès, l'Eglise et Bergson*, Paris, Seghers, 1968; Id., "Péguy lecteur de Bergson: première rencontre", *Etudes Bergosoniennes*, VIII, 1968, pp. 61-82; F. Fimiani *La sovranità dell'evento*, cit.; su Claudel e Péguy: H. de Lubac-J. Bastaire, *Claudiel et Péguy*, Paris, Aubier Montagne, 1974.

⁸ Cfr. Aug *De Or.* II, 19, 49; l'isomorfia tra *inventio* e *compositio*, tra retorica e *poiesis* naturale, è da Dionigi d'Alicarnasso *De Compositione* 6.3 ss. In controcanto: R. Descartes, *Discours de la Méthode*, in Id., *Œuvres*, cit., VI, pp. 29 e 11-3.

⁹ P. Claudel, AP 58; cfr. Id., *Ça et Là* OP 86, su colore e disegno, da Aristo *Poet.* 1447a e Id., *Phys.* II 2, 194a.

¹⁰ Sull'*inter-esse*, spaziatatura e ritmo discreto dell'essere: Tom *In Aristo. Lib. De Coel. et Mun., De Gen. et Corr., Meteol.*, lib. III, lectio VI, e *Sum. Theol.* I, q. 105.

¹¹ P. Claudel, 112.

¹² Id., *A mes amis Beligues* (1946) OPR 1367-8, e Id., *Introduction à la peinture hollandaise* *ibid.*, 179.

¹³ Id., *Sur le vers français*, *ibid.*, 6.

¹⁴ Su cui, altrimenti, D. Millet-Gérard, "Le sublime et ses avatars burlesques dans la pro-

se exégétique de Paul Claudel”, *RHLF*, I, 1986; sulla versificazione, M. Plourde, cit.; sull’iperbato, M. Deguy, *La poésie n’est pas seule*, cit., pp. 67-70. Cfr. Pseudo-Longino, cit., XX, 1-4, X, 1, XL, 1, su cui N. Hertz, “Lecture de Longin”, *Poétique*, 15, 1973, pp. 293-95.

¹⁵ P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise* OPR 197.

¹⁶ S. Mallarmé, *Le Mystère dans le lettres*, in Id., *Œuvres Complètes*, cit., p. 387; P. Claudel, *Introduction à la peinture hollandaise* OPR 173.

¹⁷ P. Claudel, *La Ville II T* 1 465.

¹⁸ P. Valéry, *Cahiers*, édition en facsimil, IV, Paris, CNRS, 1957-61, p. 702; l’appunto è del 1910.

¹⁹ Id., *Retour de Hollande* (1926) in Id., *Œuvres*, I, cit., p. 853.

²⁰ M. Deguy, *La raison poétique*, Paris, Galilée, 2000, pp. 45-46.

²¹ P. Claudel, *Un poème de Saint-John Perse* OPR 614; Id., *Introduction à la peinture hollandaise*, ibid., 178. Di «investigation patiente, attentive, minutieuse, un peu tendue, pour ainsi dire clignotante», Claudel ha letto in *Maîtres d’autrefois* (1876): E. Fromentin, *Œuvres Complètes*, textes établis, présentés et annotés par G. Sagnes, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1984, p. 733; sull’atmosfera, ibid., pp. 692-95.

²² P. Claudel, *La Dérivation* OP 60, ma si veda *Le Contempler*, ibid., 56 e *Heures dans le jardin* ibid. 103.

²³ Id., *La Ville II T* 1 468-9.

²⁴ Sullo sfondo, i motti «il simile si nutre dal simile» e «tutta la conoscenza si fa in ragione d’una certa similitudine» di Aristò *De An.* 416b, e Tom *Sum. Theol.* I, q. 75 a. 1. Nel *Journal* ancora nel 1912 e in *Présence et Prophétie*, il rimando a Platone: P. Claudel, OC XX 270-72 n. 16. Per le fonti: Aristò *De An.* 418a ss., Id., *De Sen.* 439a ss., Id., *De Color.* 792a-b; Plato *Tim.* 45b-46b, 67c-68d; su cui G. Simon, *Le regard, l’être et l’apparence dans l’optique de l’Antiquité*, Paris, Seuil, 1988. Sulla “poetica della luce”, D. Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, cit., pp. 519 ss.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l’Invisible*, texte établi par C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964, p. 177: «la visione è palpazione con lo sguardo...». E *L’oeil et l’esprit*, cit., p. 83: «bisogna prendere alla lettera la visione: che con essa tocchiamo il sole, le stelle, siamo nello stesso tempo dovunque, presso le cose lontane e quelle vicine...».

²⁶ P. Claudel, AP 88-9.

²⁷ Id., *Introduction à la peinture hollandaise* OPR 178. La pittura olandese è «concava» e «la si abita, vi si circola dentro»: E. Fromentin, op. cit., p. 664.

²⁸ Cfr. M. Merleau-Ponty, *L’oeil et l’esprit*, cit., pp. 31-32.

²⁹ P. Claudel, *Connaissance de l’Est* OP 102. Cfr. Id., OC XIX 138-9: la Grazia «ci ha inghiottito come un oceano. Siamo dentro di essa ed essa è al didentro di noi. L’assorbiamo per le orecchie. La possediamo ed essa ci possiede. L’abitiamo ed essa ci abita». Si veda Aug. *Conf.* VII, 5.

³⁰ Cfr. *La Ville II T* 1 480-1.

³¹ M. Merleau-Ponty, *L’oeil et l’esprit*, cit., p. 77.

³² P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard*, cit., in Id., *Œuvres*, I, cit., p. 1154.

³³ R. M. Rilke, *Rodin* (1903) in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit R. Sieber-Rilke und E. Zinn, VI, Frankfurt a.M., Insel-Verlag, 1965, p. 193.

³⁴ P. Claudel, AP 71.

³⁵ R. M. Rilke, *Herbst* (1924), in Id., *Sämtliche Werke*, cit., II, 1957, p. 180.

³⁶ Penso a G. Bachelard, *L’eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942; ne ho discusso in *Poetiche e genealogie*, cit., pp. 99-105.

³⁷ P. Claudel, J II 28.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di Rosario Assunto, Paolo D'Angelo, Vittorio Stella, Mauro Boncompagni, Franco Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di Lucia Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di Luigi Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di Franco Marengo, Romolo Runcini, Vita Fortunati, Carlo Pagetti, Giuseppe Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di Momme Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di Paolo D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di Hans Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di Giampiero Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di Remo Bodei, Vittorio Stella, Giuseppe Panella, Sergio Givone, Rino Genovese, Guido Almansi, Gillo Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Charles L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di Giovanni Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di Rosario Assunto, Francesco Piselli, Ermanno Migliorini, Franco Fanizza, Giuseppe Sertoli, Vita Fortunati, Renato Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di Ignazio Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di Jan Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di Massimo Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di Marco Ravera, Federico Vercellone, Tonino Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di Miquel Batllori, Emilio Hidalgo Serma, Aurora Egido, Mercedes Blanco, Benito Pelegrin, Remo Bodei, Romolo Runcini, Mario Perniola, Guido Morpurgo Tagliabue, Franco Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di Luigi Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di Maria Teresa Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di Motitz Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Friedrich Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di Aldo Trione, Maria Teresa Giaveri, Giuseppe Panella, Giovanni Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di Riccardo Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di Franco Fanizza, Sergio Givone, Emilio Mattioli, Emilio Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di Moses Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di Valter Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di Eduard Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di Michele Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di Emilio Garroni, Ernesto Grassi, Aldo Trione, Renato Barilli, Gillo Dorfles, Georg Friedrich Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di Claude Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di Lucia Pizzo Russo

- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di Giancarlo M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di Denis Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di Luigi Russo, Bernard Andraea, Giovanni Saverio Santangelo, Michele Cometa, Vittorio Fagone, Gianfranco Marrone, Paolo D'Angelo, Johann Wolfgang Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di Ann Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di Emilio Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di Giovanni Lombardo e Francesco Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di Aldo Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di Riccardo Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di Livio Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di Salvatore Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di Luigi Russo, Franco Fanizza, Maria Bettetini, Michele Cometa, Massimo Ferrante, Paolo D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di Giovanni Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di Massimo Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di Luigi Russo, Massimo Marassi, Donatella Di Cesare, Carlo Gentili, Leonardo Amoroso, Giuseppe Modica, Emilio Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di Leo Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di Edward Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di Luigi Russo, Paolo D'Angelo, Emilio Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di Luigi Russo, Gianni Carchia, Donatella Di Cesare, Giuseppe Pucci, Maria Andaloro, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Di Giacomo, Roberto Salizzoni, Maria Grazia Messina, José Marie Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di Victor Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di Luigi Russo, Leonardo Amoroso, Pietro Pimpinella, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Emilio Garroni, Salvatore Tedesco, Alexander Gottlieb Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di Giuseppe Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di Daniela Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Friedrich Christoph Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di Luigi Russo, Roberto Salizzoni, Maurizio Ferraris, Mauro Carbone, Emilio Mattioli, Leonardo Amoroso, Paolo Bagni, Gianni Carchia, Pietro Montani, Maria Barbara Ponti, Paolo D'Angelo, Lucia Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di Luigi Russo, Giuseppe Sertoli, Fernando Bollino, Pietro Montani, Elio Franzini, Enrico Crispolti, Giuseppe Di Liberti, Ermanno Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di Lorenzo Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di Adriano Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di Franco Bianco, Giovanni Matteucci, Elio Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di Filippo Fimiani

Poetica Mundi

Paul Claudel and the Aesthetics and Ontology of Form

«A book full of books»: that is how Paul Claudel (1868-1955), one of the most important French poets and playwrights of the 20th century, defines his *Art Poétique*, his only explicitly theoretical and philosophic work. Written in China between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, *Art Poétique* bears the evidence of the decline of positivism and symbolism and is influenced by the new neo-Thomist spiritualism. *Art Poétique* provided the basis for the entire poetics of Claudel, who returned and reelaborated its theme and images in original ways in his plays and poems, as well as in such exegetic prose essays as *Introduction à la peinture hollandaise*, which inspired philosophers like Bachelard and Wahl and informed Merleau-Ponty's and Maldiney's reflections on the visual arts.

Influenced by metaphorology, the present study analyzes the connections and contrasts between the various lexicons and notions that, though different and at time almost incompatible, are brought together in Claudel's writing, which draws from Thomas Aquinas and Mallarmé, Poe and Augustine. The debate regarding the imitation of the *poiesis* of nature and the autonomy of art, the tension between the stable identity of form and the fluctuating forces that at once constitute and transgress it, the relationship between formation and apocalypse, between morphologic and eschatological variation, the problem of the legibility or figuration of the aesthetic world, the dichotomy between knowing and seeing: these are the issues that reveal how Claudel's theologic aesthetic is not an ideological philosophy of art or a specialistic reflection on poetic and rhetorical institutions. Rather, his aesthetic is an ambitious cosmogony of the 20th century and a complex ontology of living forms that, to this very day, deserves to be examined in light of the anxieties it expresses and the issues it raises, even more than for the solutions it proposes.