

## Nell'avventura del teatro francese dannunziano Note su *Le Chèvrefeuille*

Paola Martinuzzi  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** This paper focuses on the literary and dramaturgical variants existing between *Le Chèvrefeuille* and *Il ferro*, whose subjects are identical. As a matter of fact, d'Annunzio wrote the two tragedies in parallel, helped by Casa Fuerte for the French version. The title *Le Chèvrefeuille* is the crossing point of a semantic net formed by the French variants; the long stage directions that characterise this work deepen the dramatist's attention for the actors' interpretation in symbolist terms.

**Keywords** D'Annunzio. Tragedy. Theatre. Translation. French literature.

Il rapporto di d'Annunzio con la Francia è inscindibile dal suo impegno teatrale. Esso va dall'allestimento del *Sogno di un mattino di primavera* al Théâtre de la Renaissance nel giugno 1897, interprete Eleonora Duse, e si chiude con l'accoglienza piuttosto fredda de *Le Chèvrefeuille* al Théâtre de la Porte Saint-Martin, nel dicembre 1913.<sup>1</sup>

D'Annunzio aveva promesso, all'inizio del 1913, un'opera originale ai direttori del Théâtre de la Porte Saint-Martin, Henri Hertz e Jean Coquelin. Indeciso, in un primo momento, se comporla direttamente in francese, opta poi per la scrittura di un dramma in lingua italiana, *Il ferro*, da tradurre in lingua francese (Montéra 1977, 288-98). Questa volta non è l'amico Georges Hérulle ad aiutarlo, ma Illan de Casa Fuerte, più docile nel seguire le indicazioni di uno scrittore molto legato al proprio stile, quale è d'Annunzio, costi pure qualche ridondante improprietà del linguaggio rispetto al sintetico e cartesiano francese. Il francese di d'Annunzio è stato oggetto, nel tempo, di numerose critiche.<sup>2</sup> Chi non ricorda la famosa definizione di

1 D'Annunzio ha creato in lingua francese, per le scene parigine, *Le Martyre de Saint Sébastien* (Théâtre du Châtelet, 22 maggio 1911, con scene di Bakst, musica di Debussy, coreografie di Fokine), *La Pisanelle* (Théâtre du Châtelet, 12 giugno 1913, con la regia di Mejerchol'd, musica di Pizzetti), mentre sono state oggetto di traduzione e di rappresentazione in francese *La città morta* (*La Ville morte*, Théâtre de la Renaissance, 21 gennaio 1898, interprete: Sarah Bernhardt), *La Gioconda* (*La Joconde*, Théâtre de l'Œuvre, 21 gennaio 1905), *La Figlia di Iorio* (*La Fille de Jorio*, Théâtre de l'Œuvre, 8 febbraio 1905).

2 Per questa già molto dibattuta e nota questione del francese dannunziano, rimando alla prima parte della mia monografia sul *Saint Sébastien* (Martinuzzi 1999), dove accenno alla minore intransigenza verso il francese di d'Annunzio di una certa critica contemporanea che

Gianfranco Contini, di «francese macaronico», per le sue opere? (Contini 1937).

Nel corso degli ultimi quaranta anni, gli studi letterari hanno fatto luce sulla genesi delle due opere gemelle: *Il ferro-Le Chèvrefeuille* e sul loro rapporto reciproco. Il ritrovamento del manoscritto del *Ferro*, nel 1988, ha permesso di comprendere che durante la redazione il testo è stato ampliato, sistematicamente «dilatato», con la scelta di una maggiore enfasi e di una «adeguazione lessicale all'*animus* di una morale eroico-niccioniana» (Gibellini 1995, 96). Lo studio delle scritture autografe rimaste, relative a *Le Chèvrefeuille*, presenti negli Archivi personali del Vittoriale, ha dimostrato che il lavoro di trasformazione dal *Ferro* a *Le Chèvrefeuille* non si è compiuto in un solo movimento, dal testo italiano, integrato in molti punti, alla versione francese di Casa Fuerte (cf. Montéra 1977; Andreoli 2013, 2: 1704). Ogni singola parte, una volta tradotta, veniva nuovamente rivista da d'Annunzio e integrata. Non poche pagine tradotte, inoltre, sono direttamente uscite dalla penna del drammaturgo, come le lunghe didascalie che aprono gli atti (Montéra 1977, 294-5).

Prima di procedere con un'analisi, richiamo in breve l'intreccio parallelo delle due opere, entrambe collocate in un'epoca moderna, ed entrambe echeggianti l'antico mito di Elettra.

Dopo la morte del padre, segnata dal fallimento economico della famiglia, e dopo tre anni di lontananza passati in un convento, Aude de La Coldre, il personaggio centrale dell'opera, ritorna alla casa paterna, acquistata dalla facoltosa cognata, Héliissent, che ha sposato il mite Ivain de La Coldre e lo ama, assecondandolo nell'intenzione di ricomporre gli affetti della famiglia, a cui Ivain tiene. Un male oscuro, non definito, consuma invece l'inquieta sorella di Ivain, Aude, sempre più convinta, tra ricordi, allucinazioni, prove e confessioni, che il padre sia stato ucciso dal suo migliore amico, Pierre Dagon. A troppo breve distanza dal lutto, egli ha sposato la vedova, madre di Aude e di Ivain, Laurence, che con lui era coinvolta in una reciproca passione. Se Ivain, per la morte del padre, non osa nutrire rancori o sospetti verso sua madre, Aude ha invece sempre nutrito sospetti e rancori, fino a giungere, con determinazione, all'idea di una vendetta. In questo, la asseconda sua madre, mossa ancora da amore verso il primo marito e molto turbata dalla gelosia verso Dagon che, attratto da Héliissent, ne diviene il seduttore. Dagon, ambigua figura del dramma, tra l'incalzare dei contrasti, confessa di avere praticato al suo amico un'iniezione letale, ma spiega che si è trattato di un atto di misericordia richiestogli, come eutanasia, dallo stesso amico, un uomo molto malato e già destinato a morire, oltre che irresolvibilmente innamorato di

tende a portare nel concetto di *remake* postmoderno gli arcaismi premoderni del francese dannunziano (Barilli 1993).

Laurence. Ma le due donne non lo assolvono e Laurence lo pugnala; Aude rivendica a sé questo atto.

Molte varianti, rispetto all'opera gemella *Il ferro*, caratterizzano *Le Chèvrefeuille*. Esse coinvolgono tutte le parti del testo, dal titolo, ai nomi dei personaggi, all'ambientazione, alle azioni e a parti del dialogo; queste varianti fanno della tragedia francese un'opera a parte, rispetto al dramma italiano.

Il titolo della «tragédie en trois actes», *Le Chèvrefeuille*, ha una maggiore profondità di significato rispetto alla sineddوحة con cui si propone il dramma in lingua italiana, dove è messo essenzialmente in rilievo, con laconicità referenziale, il tema della morte e della vendetta, rappresentati dal piccolo pugnale, il ferro. L'immagine del caprifoglio, ricorrente nel corso di tutta l'opera francese, non costituisce soltanto un elemento decorativo presente nella scenografia; essa si pone al centro di una rete semantica formata dai costanti rinvii al mito di Tristano che era stato sublimato da Wagner, e ai concetti di amore assoluto e di legame indissolubile che questo mito contiene, elementi che costituiscono il nucleo del dramma familiare.

Il lettore viene sin dall'inizio posto in contatto diretto con la fonte ispiratrice di d'Annunzio. L'epigrafe riporta infatti gli ultimi versi del *lai* composto nel XII secolo e non tace il nome dell'autrice (*Le Chèvrefeuille*, in Andreoli 2013, 2: 1121, che d'ora in poi indichiamo con C).

«Gotelef» l'apelent Engleis  
 «Chievrefueil» le nument Franceis.  
 Marie de France

L'azione del dramma si svolge in una grande e avita dimora chiamata proprio «maison du Chèvrefeuille» (C, 1129) e nel suo giardino si trova il «Carré des Coudriers» (C, 1125), toponimi scelti per dare forma allegorica al tema centrale, dandogli una collocazione legata a un retroterra letterario. Sentieri e pergolati mantengono a loro volta vivo il ricordo di figure e luoghi della materia arturiana e soprattutto del romanzo di Tristano e Isotta, nell'aura di mistero in cui è narrato dal poeta Thomas: la «Treille de la Gloriande» (C, 1133), la «Route de la Blanche-Lande» (C, 1126).<sup>3</sup> Eurialo De Michelis definì la folla di nomi medievali «paccottiglia [...], residuo della *Pisanelle*» (De Michelis 1960, 453), e questa abbondanza corrisponde all'estetica dell'accumulo, tipica dello scrittore, poco propenso a rinunciare alle risonanze che le parole possono suscitare. Non domina

3 La fata Gloriande compare nel romanzo pre-arturiano *Perceforest*, redatto nel XIV secolo; essa sposa contro la sua volontà il mago Darnant, che viene ucciso da Perceforest. Blanche-Lande, secondo Joseph Bédier, è il nome di un maniero di Cornovaglia, citato nel *Roman de Tristan*: «Tristan ne dormi pas la nuit. | Ainz que venis la mie nuit, | La Blanche Lande out traversee» (Béroul 1913, 82).

qui l'antica onomastica familiare che dà corpo invece, nella versione italiana, alla villa «Guinigia», disegnata con precisi riferimenti storici, come il modello delle architetture medicee (*Il ferro*, in Andreoli 2013, 2: 1263, che d'ora in poi indichiamo con F).

Seguiamo allora il dipanarsi e il complicarsi dei rinvii al nucleo costituito dal caprifoglio, nel piano della messa in scena e della drammaturgia. L'insieme di questi elementi, che costituiscono le principali varianti rispetto al *Ferro*, crea in realtà una coesione interna che cerca di superare il livello estetizzante di superficie relativo alla vernice medievale, per mettere in evidenza le ragioni interiori del dramma.

Nel primo atto dell'opera in francese, è visibile una sala, costituita da un vasto spazio articolato, sotto la cui volta corre un fregio che raffigura rami di caprifoglio fortemente intrecciati a rami di nocciolo e a un nastro che porta due versi antichi, spazio così disegnato da d'Annunzio:

*Au-dessus de l'une et de l'autre demi-voûte court une frise de stuc tel que l'exprime l'ancien Lai de Marie de France:*

D'els dous fu il tut altresì  
cume del chievrefueil esteit  
ki à la coldre se perneit...

*Par les entrelacements de la coldre et du chievrefueil passe un ruban tortillé, où l'on peut encore retracer la devise inscrite du chevalier harpeur breton:*

Bele amie, si est de nus:  
ne vus sanz mei ne jeo sanz vus. (C, 1123)<sup>4</sup>

Tristano è definito cavaliere suonatore d'arpa. Il drammaturgo aveva letto il saggio di Bédier su Marie de France, pubblicato nella *Revue des deux mondes* e l'edizione del *Roman de Tristan* di Thomas, fatta da Béroul (Andreoli 2013, 2: 1689, 1697).<sup>5</sup> Il filologo affermava che i *lais* venivano cantati al suono della *rote*, una piccola arpa; testimonianza ne è data dalla narrazione stessa, dove i protagonisti cantano storie in versi: «L'un des premiers mérites de Tristan est aussi d'être habile musicien: c'est lui qui a appris à son amie Yseult 'les bons lays de la harpe'» (Bédier 1891, 844). Nel dramma di d'Annunzio non è presente l'arpa, ma il suggestivo suono dell'organo.

4 Cf. i versi originali: «D'eus deus fu il tut autresì | Cume del chevrefoil esteit | Ki a la coldre se perneit» (Marie de France, *Le Lai du Chèvrefeuille*, vv. 68-70, in Payen 1989, 301). Quando non diversamente specificato, i corsivi interni alle citazioni sono originali.

5 Cf. il capitolo del romanzo dal titolo «La harpe et la rote», in Bédier 1902, 168-75.

Il simbolo vegetale è visivamente presente e più volte citato. Anche nella stanza della protagonista, Aude (il cui nome, anch'esso di foggia medievale, ricorda quello della sposa del paladino Rolando), le travi del soppalco portano «la devise peinte de la 'Coldre' et du 'Chievrefueil'» (C, 1178).

Rami di caprifoglio vengono portati da L'Hirondelle (soprannome di Clariel), la giovane amica di Aude, per addolcire la sua sofferenza (C, 1179); collocati sul pavimento, i virgulti ostacolano i passi, arrestano per un momento il precipitare nell'angoscia della giovane.

[L'HIRONDELLE] *dépose les longs sarments sur le tapis, devant les rideaux, en guise de pièges. [...] [AUDE] marche sur les traces parfumées. [...] Elle est encore un peu haletante, la figure encore voilée de rêve. Elle se penche pour dégager une de ses chevilles d'un sarment qui l'enlace. – C'était vous qui m'avez liée, Clariel? Entre son visage penché et son corps plié en avant, sa voix a un ton singulier, presque argentin, semblable à une note d'enfance.* (C, 1188-91)

La medesima sequenza si svolge anche nel *Ferro*, dove La Rondine entra con virgulti di vitalba; i personaggi compiono le medesime azioni, anche quando Aude, che nel *Ferro* è Mortella, chiede alla cognata di nascondere i rami, non accettando la sua ingerenza nella vita familiare, o quando Pierre Dagon, Gherardo Ismera nel *Ferro*, cammina cercando di non calpestare i fiori sparsi, ma ogni riferimento letterario, nel copione italiano, è omesso e non si costruisce la rete di simboli che cresce invece nella versione francese.

Questi simboli sono infatti presenti sin dalla prima scena, quando nella coppia più giovane e spensierata, quella formata da Herbert e da L'Hirondelle, si rappresentano materialmente gesti caratterizzanti il mito di Tristano; essi non sono compiuti sulla scena, ma prendono corpo nella voce di Aude che li descrive con una sfumatura ironica, isolando la sua amica rispetto alle sorti della propria famiglia:

Mais on arrose encore, là-haut. Herbert en attendant va couper lui-aussi, d'un coudrier qui goutte, la fameuse branche, la dépouiller, l'équarrir et y graver vos deux noms entrelacés. [...] Vous avez absolument l'air d'une petite Iseut espiègle qui vient de commander un petit ouvrage à son petit Tristan bien peigné. (C, 1126)

L'Hirondelle appare desiderosa di mantenere positivamente viva la continuità con il passato, che il luogo impone come sua legge, e questa nota felice si contrappone nettamente a quanto in più occasioni esprimerà Aude, consapevole delle conseguenze che comporta la trasgressione della fedeltà e profondamente turbata dalla fatalità e dall'inevitabile ritorno della violenza.

L'HIRONDELLE C'est vrai. Je lui ai fait la leçon. «Tout amant qui pénètre dans le domaine du Chèvrefeuille doit accomplir le rite de fidélité». Je vous dis que je lui ai très bien raconté l'histoire de votre bel aïeul Hardré de La Coldre et d'Isaotte Ursine la Romaine.<sup>6</sup> Alors, je vais retrouver là-bas la baguette enlacée d'un brin de chèvrefeuille, comme sur la route de la Blanche-Lande.

«Belle amie, ainsi est de nous:  
ni vous sans moi, ni moi sans vous». (C, 1126)<sup>7</sup>

Non si tratta di una citazione isolata perché, nella continuazione del dialogo, Aude riprende l'immagine del piccolo Tristano ed essa si carica di concretezza, grazie al tempo che scorre: «Herbert reste là, il ne s'en va pas: il achève son ouvrage avec son petit couteau; tout à l'heure il va enrouler le chèvrefeuille autour de la baguette entaillée» (C, 1133) e poco dopo, discorrendo di che cosa sia l'amore, riprende: «le très blond fiancé l'attend en bas au Carré des Coudriers où naturellement il travaille la fameuse baguette avec le couteau de Jeannot» (C, 1136). Come Tristano, il giovane Herbert intreccia un ramo di caprifoglio per la sua amata.

L'esplicitazione del valore simbolico della pianta si ha in un'ulteriore aggiunta, non gratuita, presente nel testo francese. Questo avviene mentre Pierre Dagon rivela alla donna che ha sposato, Laurence, la madre di Aude, quanto sia stato forte il legame di amicizia con l'amico morto, e quanto irrazionale sia la potenza dell'amore che lo ha portato verso di lei; tuttavia, proprio l'assolutezza dell'amore fra il primo marito e Laurence non consentiva che entrambi gli uomini della stessa donna continuassero a vivere: uno dei due doveva morire, come l'amico stesso aveva affermato.<sup>8</sup> Mentre cresce l'esaltazione di Dagon, in un'eloquente analogia, egli sintetizza questa sua posizione e ricorda il gesto 'sacrilego' da lui compiuto poco prima nella stanza: «Mais tantôt, sans le vouloir, n'ai-je pas foulé la fleur

6 I nomi inventati da d'Annunzio rievocano in modo ridondante il Medio Evo e il contesto *fin de siècle*. Il cavaliere Hardré è un personaggio del *Mystère de Notre-Dame d'Amis et d'Amille*, del XIV secolo (che si può leggere in Michel, Monmerqué 1839, 216-64). *Coldre* è una variante ortografica di *coudre*, ed è la forma medievale del sostantivo *coudrier*, che indica la pianta del nocciolo. Il *mystère* ha per nucleo drammatico il sacrificio propiziatorio dei figli di Amille, uccisi dal loro stesso padre per salvare l'amico Amis, malato di lebbra; la morte è seguita dal miracolo del ritorno in vita dei fanciulli, ad opera della Madonna. Motore del dramma è la *charité*, concetto assente nella tragedia dannunziana. Questo dramma sacro fu tradotto in francese moderno da Élémer Bourges, autore del romanzo wagneriano *Le Crépuscule des dieux* (1901). Il nome di Isaotte Ursini si richiama in modo esplicito e limpido da un lato al mito di Tristano, dall'altro alla storia italiana, alla celebre famiglia romana di papi e di principi alleati dei guelfi.

7 Cf. i versi originali del *lai* di Marie de France: «Bele amie, si est de nus: | Ne vus sanz mei, ni mei sanz vus», vv. 77-8 (Payen 1989, 301).

8 «Il faut que je meure, ami, ou que tu meures. Ce qui est, est irrémédiable» (C, 1255-6).

de Tristan? Qui la détache, la tue. Et qu'ai-je fait?» (C, 1255). La morte dell'amico è stata quindi la conseguenza del suo aver violato il legame esistente, metaforizzato nel fiore di Tristano; lo ha, quel fiore, staccato dal ramo a cui fortemente era legato e lo ha fatto morire.

*Le Chèvrefeuille* si conclude, come *Il ferro*, con la battuta di Aude, che si autoaccusa di aver ucciso il patrigno, disculpando la madre, ma vengono aggiunte nella versione francese queste parole che intendono riannodare i fili dei legami familiari e giustificare, con la legge dell'onore, l'atto efferato: «pour venger le mort et le vivant» (C, 1259). Lo stiletto dal carattere ambigualmente sacro, chiamato «misericordia» e definito un'antica «reliquia»<sup>9</sup> ha reso giustizia al padre morto e al fratello, entrambi traditi. Ivain<sup>10</sup> esprimeva la sua angoscia suonando l'organo, chiuso nella cappella dove era sepolto suo padre, «une seule vie dans chaque accord, une seule tristesse dans chaque harmonie» (C, 1254). La tela cala su una chiusura senza spiragli, che riconduce le azioni al cerchio, al chiuso circuito che le ha generate.

Possiamo avvicinare la lettura del mito fatta da d'Annunzio ad alcune affermazioni del saggio di Bédier da lui letto, dove era detto che la passione di Tristano e Isotta «trouve en elle-même sa cause et sa fin. L'amour est dépourvu dans ces légendes de toute portée plus générale: l'idée du mérite ou du démérite moral en est tout à fait absente», e protagonisti sono esseri «dont le tout est d'aimer» (Bédier 1891, 851, 855). Anche analisi più moderne evidenziano la contiguità fra il tema dell'amore e quello della violenza, nelle versioni più antiche del mito; «Les Tristan en vers sont des poèmes de la violence. Tout s'y révèle exaspéré» (Payen 1989, ix).

La serie di rimandi al *lai* di Marie de France è, nel corso degli atti de *Le Chèvrefeuille*, accompagnata da altre citazioni, meno intrinsecamente legate allo specifico nucleo drammatico, ma tematicamente connesse, secondo un procedimento tipico di d'Annunzio che rientra nella tecnica parnassiana di intarsio e reimpiego di materiali letterari, molto utilizzato nelle sue precedenti opere francesi.<sup>11</sup> Qui sono infatti evocati passi celebri dalle poesie di Charles d'Orléans e dal *Macbeth* di Shakespeare, in relazione al motivo dell'infelicità e della vendetta.

9 «La miséricorde à la poignée d'or, celle d'Anthiaume de La Coldre le Sénéchal» (C, 1213). La passione per l'antico di d'Annunzio e il suo soggiorno ad Arcachon, in Aquitania, gli forniscono ricca materia. Anthiaume è un nome leggendario: così si chiamava il fratello maggiore di Garin de Monglane, entrambi erano figli del duca d'Aquitania; li troviamo protagonisti delle *Enfances Garin de Monglane*, parte della *Geste de Guillaume* (XII secolo) (cf. Gautier 1868). Ne *Le Chèvrefeuille* vengono fusi in un unico nome il riferimento alla antica nobiltà e quello al personaggio del Sénéchal che, secondo il medesimo romanzo, fu pugnalato al petto da Anthiaume e dal fratello, perché aveva mancato loro di rispetto.

10 Come non pensare all'eroe di Chrétien de Troyes, Ivain, il cavaliere del leone?

11 Rimando alla prima parte del mio studio sul *Saint Sébastien* (Martinuzzi 1999).

Così, la sofferenza di Aude, interpretata in un primo momento da Clariel come un segno d'innamoramento, ne *Le Chèvrefeuille* viene arricchita, rispetto al *Ferro*, di una frase che esprime questa equivalenza: «En amer n'a que martire» (C, 1131); essa è il ritornello di un *rondeau* di Charles d'Orléans.<sup>12</sup> Dal medesimo poeta viene desunta anche l'espressione «Merencolie!» (C, 1128) che l'amica usa per commentare il desiderio di lontananza espresso da Aude.<sup>13</sup>

Per dare colore al discorso della vendetta, d'Annunzio non poteva scegliere fonte più efficace del *Macbeth*. Nelle battute di Aude passano alcune espressioni del guerriero, come nel rimprovero al fratello pavido, in analogia con la frase detta da Macbeth scherzosamente al servitore, che era sbiancato in volto dopo aver visto avanzare i diecimila soldati dell'esercito di Malcolm. «Tu crains! Toujours le même mot. [...] 'Pique ta face et barbouille-toi de rouge, enfant au foie blanc!' Quelqu'un a crié cela, dans le temps, il y a des siècles» (C, 1215).<sup>14</sup> Invece, al patigno che ha visto dormire come se avesse la coscienza pulita, dice le frasi che in Shakespeare seguono la pianificazione dell'omicidio di Duncan; il sonno non sarà più possibile:

Et je croyais que vous ne dormiez plus, qu'au fond de quelque couloir blanc vous aviez tué le sommeil, comme le thane de Glamis, comme le thane de Cawdor. [...] «Glamis a tué le sommeil. Cawdor ne dormira plus!» Mais ne vous fatiguez pas. (C, 1224)<sup>15</sup>

Ed è poi lo stesso Dagon, con un ambiguo sentimento protettivo verso la figliastra, a citare le parole che Macbeth pronuncia mentre la foresta avanza verso Dunsinane: «Il faut que j'assainisse votre imagination par une cure de soleil, bien que 'je commence, vraiment, à être fatigué du soleil'» (C, 1226; enfasi dell'Autore). Tranne la prima, meno celebre, queste frasi shakespeariane appaiono in entrambe le versioni del dramma, con l'effetto di rinforzo semantico del discorso.

Va però considerato un altro aspetto, che contraddistingue l'autore. Secondo Pietro Gibellini, nel *Ferro-Chèvrefeuille* trova posto soprattutto un'intertestualità interna, che collega questo dramma a *Più che l'amore*

12 Nella biblioteca dannunziana questo autore è ben presente, con l'edizione delle sue poesie a cura di Charles d'Héricault. Si veda «Rondeau XXXIV», in d'Orléans 1896, 2: 97.

13 Charles d'Orléans si definiva «Escollier de Merencolie». Si veda «Rondeau CCLXXX», in d'Orléans 1896, 2: 259.

14 D'Annunzio leggeva Shakespeare sia in traduzione italiana che francese, come dimostra il catalogo della biblioteca dannunziana, conservata presso il Vittoriale. Cf. *Macbeth*, V, 3 in Shakespeare 1888, 475.

15 Cf. *Macbeth*, II, 2, in Shakespeare 1888, 425.



e a *La Fiaccola sotto il moggio*, alla cui protagonista, Gigliola di Sangro, è dedicata la versione italiana. In *Più che l'amore*, Corrado Brando è «come Gherardo sublime nel male» (Gibellini 1995, 98); e un parallelismo si stabilisce tra la Gigliola-Elettra della *Fiaccola*, che vendica la madre e ha un fratello debole, e Mortella.

Se ne possono osservare alcuni esempi testuali. Il superomismo di Corrado mette in stretta relazione pensiero e azione: «La passione, quando non si esalta ed esala in atti e in opere, pesa in noi col peso della bestialità più greve o ci avvelena con fermenti di odio» (*Più che l'amore*, in Andreoli 2013, 2: 51). Pierre Dagon fa altrettanto e con maggiore cinismo: «Mon courage peut mirer mon action, sans chanceler et sans pâlir. [...] Il y a une beauté en toute action, même dans la plus sombre» (C, 1231, 1233).<sup>16</sup>

Gigliola esprime il paradosso della sopravvivenza di chi è morto come unico segno di vita: «Fratello, | in questo anno di lutto e di vergogna | tante cose ho sentito | morire [...] ed una sola vivere [...] E sai tu quale? Quella sepoltura» (*La Fiaccola sotto il moggio*, in Andreoli 2013, 1: 1005). E così Aude: «Une seule chose vit, dans le soir, une seule: cette tombe. [...] Vous ne sentez pas que les cyprès tremblent, que les dalles vibrent sous nos pieds?» (C, 1248).

D'Annunzio era ben consapevole che per trasmettere allo spettatore il senso del tragico, era necessaria una cura non superficiale dell'interpretazione sulla scena. Egli non si limita a osservare gli attori e soprattutto i grandi attori, con i quali la collaborazione è nel tempo fruttuosa e lascia tracce in una ricca corrispondenza.<sup>17</sup> «Sensible à l'interprétation humaine» e impegnato a trovare «[le] sens charnel du mot» (Tosi 1957, 46), il drammaturgo traspone questa attenzione nel carattere registico delle didascalie. L'ipertrofia del paratesto esprime un'esigenza poetica che non si accontenta di dare spessore al personaggio, ma vuole offrire spazio alla dimensione interiore del recitare, ricercando il legame fra espressione gestuale, dizione, prosodia ed emozioni. Le lunghe didascalie tendono a collocare *Le Chèvrefeuille* nel clima simbolista. Influenzato dalla scena francese, il drammaturgo mira infatti all'«espansione musicale e pittorica del testo», al quale conferisce una «carica visionaria e allucinatoria» (Puppa 1993, 181).

Esse non sono una caratteristica del solo *Chèvrefeuille*; la loro concezione matura nei vari passaggi vanno dalla prima redazione in italiano alla sua revisione e alla traduzione. Osservando il manoscritto del *Ferro*, Pietro Gibellini rileva che nel corso della stesura, l'autore ha apportato

16 V. *Il ferro*, «Il mio coraggio può guardare la mia azione, senza vacillare e senza impallidire. [...] La peggiore azione può celare una bellezza profonda» (F, 1364, 1366)

17 La bibliografia su questo aspetto è sterminata, e va dal saggio di Rasi (1901) allo studio di Simoncini su Elenora Duse capocomico (2011).

numerose modifiche, integrando proprio le didascalie, «stilisticamente rifinite», concepite non solo per la lettura, ma per la recitazione, rivolte al ritmo delle battute, allo sguardo, al gesto (Gibellini 1995, 96-7).

Possiamo scorrere alcune di queste note registiche e comprendere quanto l'autore chiedesse ai suoi interpreti e agli allestitori. Il dialogo confidenziale e pudico fra le due amiche viene pronunciato mentre il loro pensiero disegna terre lontane e irreali: «AUDE Le bonheur! Le bonheur! *Elle soupire ce mot presque dans son cœur, suspendue sur la limite du pays imaginaire où Clariel va vivre son histoire inventée*» (C, 1137). Anche la luce contribuisce a questo raccoglimento e nella didascalia in francese è inserita un'indicazione, assente nel *Ferro*: «*Le ciel est tout rose au-dessus des charmilles. On entrevoit par les feuillages serrés les feux de l'Occident*» (C, 1136).<sup>18</sup>

Nel secondo atto, Aude vede apparire, accanto a Pierre Dagon, l'immagine del padre morto, e non per un trucco ottico; sono la mimica e l'intonazione della sua voce a dover dare corpo all'immagine; «*Elle a le battement de l'hallucination dans ses paupières, et la voix de sa croyance crée l'apparition dans l'ombre glauque et morne*» (C, 1227). Gestì e prosodia vanno creati stabilendo una connessione con altre finzioni, immaginando situazioni differenti ma poste in analogia con quella che è rappresentata, come si comprende da queste indicazioni per l'attrice che impersona Aude, affranta nel confronto con la cognata:

*Elle a maintenant une voix de rien du tout, une voix de petit être écrasé qui ne sait plus respirer: quelque chose de semblable à ce souffle d'assentiment puéril que les désespérés semblent opposer à la consolation vaine, au conseil incompris, au reproche non écouté. Elle est là, dans le fauteuil, repliée sur elle-même, presque inconsistante, comme une pauvre dépouille flétrie.* (C, 1199)

Sintagmi non ordinari, come «*dépouille flétrie*» (*flétri* è un aggettivo che si usa per il fiore appassito, mentre la *dépouille* è la pelle che un animale perde in muta) possono ispirare l'attore più di quanto faccia l'italiano «*veste smessa*» (F, 1333)? Forse sì, per la distanza semantica che offrono rispetto alle parole che indicano il corpo in scena o un oggetto comune. In questa gamma tanto ampia delle potenzialità espressive dell'attore si può certo sentire l'insegnamento dato dall'arte di Eleonora Duse in altre opere, al di fuori dei *clichés*. Dalla stampa francese, si apprende che lo scrittore doveva sovrintendere alle prove e che in sua assenza era l'attore Charles Le Bargy ad assumersene il compito<sup>19</sup> (cf. *Journal des débats*, 30 octobre 1913, 3).

18 Cf. «*Il cielo è tutto rosato sopra le fitte muraglie di carpini*» (F, 1274).

19 Charles Le Bargy è interprete di un repertorio essenzialmente moderno, che dal dramma e dal poema romantico di Victor Hugo (*Marion Delorme*; *La Tristesse d'Olympio*), giunge

Secondo una parte della critica, l'unica interprete veramente espressiva era stata Henriette Roggers,<sup>20</sup> nel ruolo di Aude: «la vaillante artiste a lancé, avec une sombre et infatigable énergie, cette sorte de long anathème en quoi consiste ce rôle terrible. Les autres acteurs n'ont pas dépassé une honorable moyenne» (*Revue des deux mondes*, janvier 1914, 452). Ma vi erano anche i pareri di chi aveva notato la sovrabbondanza di gestualità e l'enfasi: «les interprètes du *Chèvrefeuille* croient tellement chacun en son personnage! Il faut les voir tendre les bras et se marteler le front! Clamer, clamer mystérieusement comme en dedans leurs inquiétudes et leur misère. C'est M. Le Bargy qu'on entend le mieux (Vive la bonne diction classique!) Quant à Mmes Bady, Roggers et Cormon, leur âme, leur âme excessive, désordonnée, livrée, étouffe souvent leurs paroles et empêche que l'on saisisse la pensée de l'auteur» (*Gil Blas*, 15 décembre 1913, 4).

La ricchezza lessicale nel francese artificiale di d'Annunzio non aveva mancato di sorprendere scrittori classicisti come Henri Ghéon; nelle pagine della *Nouvelle Revue Française*, egli rileva che della «verbosité lyrique» lo scrittore italiano «ne saurait se défaire sans abdiquer son être même» (Ghéon 1914, 346) e si mostra più favorevole a questa opera di d'Annunzio, rispetto alle anteriori, scritte in francese. Rileva come tra le sue fonti vi siano i tragici greci e Shakespeare, Ibsen, Maeterlinck. Tuttavia, non può fare a meno di sottolineare che

[c]e latin s'est mis à l'école des romantiques septentrionaux les plus diffus et les plus débordants. La langue qu'il parle est belle, mais au lieu de l'employer à serrer de près la pensée, comme firent ses ancêtres tant italiens que latins, il la cultive pour elle-même; il la distend, il la surmène; il en abuse au lieu simplement d'en user. Dès lors une pensée qui n'est pas foncièrement originale, se dissout, se disperse encore dans cet extraordinaire jeu de mots. (Ghéon 1914, 346-7)

Fra gli spettatori al debutto parigino, seduta in un palco nel suo abito di Worth, c'era anche Ida Rubinstein, che il giorno prima aveva incontrato Berthe Bady (impegnata nel ruolo della madre) e l'eco dello spettacolo era giunto anche a New York, dove con «la plus vive curiosité» si attendeva di conoscerne l'argomento (*Comoedia*, 15 décembre 1913). Il 27 gennaio

alla commedia amara del positivista Henry Becque (*La Parisienne*) e alle numerose commedie pungenti di Henri Lavedan, messe in scena alla Comédie-Française. Egli è soprattutto specializzato nei ruoli delle *pièces à thèse* di Paul Hervieu. Si è cimentato non occasionalmente nella regia, sia teatrale che cinematografica (ricordiamo *L'Assassinat du Duc de Guise*, film muto del 1908 con musica di Saint-Saëns).

<sup>20</sup> L'attività di Henriette Roggers comprende opere di arduo impegno, come *Le Roi Candaule* di Gide, in versi sciolti (regia di Lugné-Poe, Théâtre de l'Œuvre, 1901) accanto ai *vaudevilles* alla moda.

1914, viene rappresentato *Il ferro* in tre città italiane contemporaneamente: al Teatro Manzoni di Milano, al Valle di Roma e al Carignano di Torino.

Durante le rappresentazioni alla Porte Saint-Martin, Joseph Bonnet, «l'illustre organiste du grand orgue de Saint-Eustache», eseguiva il primo tono dei *Ricercari* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, seguito da due sue composizioni originali: «premier et deuxième chant du Vespéral, pour la commémoration d'un héros» (*Comoedia*, 19 décembre 1913). Ciò costituiva senza dubbio un elemento di pregio, sebbene l'opera messa in scena non fosse certo di argomento sacro. A Palestrina, è utile ricordarlo, d'Annunzio si era interessato a partire dal periodo di composizione del *Fuoco* (Oliva 2015, 12).

Le scenografie erano state disegnate e realizzate da Delphin Petit Amable e Lucien Jusseaume, artisti affermati che lavoravano anche per gli altri teatri parigini, dall'Opéra al Théâtre-Libre di Antoine, nelle messe in scena di un ampio repertorio, dalla tetralogia di Wagner al *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck-Debussy. La messa in scena de *Le Chèvrefeuille* aveva però avuto un seguito giudiziario, con il drammaturgo condannato dal tribunale della Senna a risarcire al costumista Poiset il compenso non percepito di 2150 franchi, garanti i direttori della Porte Saint-Martin (cf. *La Croix*, 6 février 1920) e ciò ha contribuito in parte al destino dell'opera.

## Bibliografia

- Andreoli, Annamaria (a cura di) (2013). *D'Annunzio, Gabriele: Tragedie, sogni e misteri*. 2 voll. Con la collaborazione di Giorgio Zanetti. Milano: Mondadori.
- Baratto, Mario (1990). *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*. Napoli: Liguori Editore.
- Barilli, Renato (1993). *D'Annunzio in prosa*. Milano: Mursia.
- Bédier, Joseph (éd.) (1902). *Le Roman de Tristan, par Thomas. Poème du XIIIe siècle*. Paris: Firmin Didot.
- Bédier, Joseph (1891). «Les Lais de Marie de France». *Revue des deux mondes*, 15 octobre 1891, 835-63.
- Béroul (1913). *Le roman de Tristan*. Édité par Ernest Muret. Paris: Honoré Champion.
- Contini, Gianfranco (1937). «Vita macaronica del francese dannunziano». *Letteratura*, 1, 12-9.
- De Michelis, Eurialo (1960). *Tutto d'Annunzio*. Milano: Feltrinelli.
- D'Annunzio, Gabriele (1914). *Il ferro, dramma in tre atti*. Milano: Treves.
- D'Annunzio, Gabriele (1935). *Le Chèvrefeuille*. Verona: Mondadori.
- D'Orléans, Charles (1896). *Poésies complètes de Charles d'Orléans, revues sur les manuscrit, avec Préface, notes et glossaire par Charles d'Héricault*. 2 voll. Paris: Flammarion.

- Gautier, Léon (1868). *Les Épopées françaises. Étude sur l'origine et l'histoire de la littérature nationale*, t. 3. Paris: Victor Palmé.
- Ghéon, Henri (1914). «Notes. *Le Chèvrefeuille*, par Gabriele Annunzio». *La Nouvelle Revue Française*, 62, 346-8.
- Gibellini, Pietro (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.
- Isgrò, Giovanni (2012). *Innovazioni sceniche nella Parigi del primo Novecento*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Lelièvre, Renée (1959). *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*. Paris: Armand Colin.
- Martinuzzi, Paola (1999). *Il Saint Sébastien di d'Annunzio. La sua prima rappresentazione parigina e la versione di Robert Wilson*. Venezia: Edizione Universitaria.
- Michel, Francisque; Monmerqué, Louis Jean Nicolas (1839). *Théâtre français au Moyen Âge*. Publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi (XIe-XIVe siècles). Paris: H. Delloye-Firmin Didot.
- Montéra, Pierre de (1977). «Du *Ferro* au *Chèvrefeuille*». *Quaderni del Vittoriale*, 5-6, 279-300.
- Montéra, Pierre de; Tosi, Guy (1972). *D'Annunzio, Montesquieu, Matilde Serao (documents inédits)*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Oliva, Gianni (2015). «Il romanzo veneziano e la tradizione musicale italiana». *Archivio d'Annunzio*, 2, 5-16. URL 10.14277/2421-292X/AdA-2-15-1.
- Payen, Jean-Charles (éd.) (1989). *Tristan et Yseut*. Paris: Bordas.
- Puppa, Paolo (1993). *La parola alta. Sul teatro di Pirandello e d'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
- Rasi, Luigi (1901). *La Duse*. Firenze: R. Bemporad & figlio.
- Regattin, Fabio (2014). «D'Annunzio, le théâtre, l'autotraduction. Quelques remarques sur *La città morta/La Ville morte* et *Il ferro/Le Chèvrefeuille*». *Forum*, 12(2), 87-106.
- Regattin, Fabio (2015). «Quand les préfixes se cumulent. La 'pseudo-auto-traduction'». *Interfrancophonies*, 6, 111-21.
- Shakespeare, William (1888). *Œuvres complètes de Shakespeare*, t. 8. Traduit par Émile Montégut. Paris: Hachette.
- Simoncini, Francesca (2011). *Eleonora Duse capocomica*. Firenze: Le lettere.
- Tosi, Guy (1957). «Les relations de Gabriele d'Annunzio dans le monde du théâtre en France (1910-1914)». *Quaderni dannunziani*, 6-7, 36-59.
- Tosi, Guy (1981). «Incontri di d'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)». *Quaderni del Vittoriale*, 26, 5-49.
- Tosi, Guy (2013). *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. 2 voll. Prefazione di Gianni Oliva, con testimonianze di Pietro Gibellini e François Livi; a cura di Maddalena Rasera. Lanciano: Casa Editrice Carabba.

