

Gli incipit nelle opere francesi di d'Annunzio

Paola Martinuzzi
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This paper focuses on the incipit of d'Annunzio's plays written in French and first staged on French theatres. It analyses on one hand the thematic and structural link between the first scene of the play and the dramatic development and, on the other, the correspondences with French theatrical poetics.

Keywords Incipit. France. Drama. D'Annunzio. La Ville Morte. Le Chèvrefeuille. Le Martyre de Saint Sébastien. La Pisanelle.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La musicalità delle rifrazioni nella *Ville morte*. – 3 Le rifrazioni della memoria e della verità ne *Le Chèvrefeuille*. – 4 «La vie rattachée à ses sources». – 5 Nella musica e nel movimento il cuore del dramma.



Peer review

Submitted	2021-03-08
Accepted	2021-05-18
Published	2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Martinuzzi, P. (2021). "Gli incipit nelle opere francesi di d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 8, 91-108.

1 Introduzione

In questo articolo metteremo brevemente a confronto gli incipit delle opere teatrali dannunziane che hanno avuto la loro prima rappresentazione in lingua francese in Francia: *La Ville morte*, *Le Martyre de Saint Sébastien*, *La Pisanelle*, *Le Chèvrefeuille*. Il loro essere state concepite o tradotte in lingua francese non è naturalmente senza rapporti con la coeva produzione d'oltralpe: anche nei modi in cui si realizzano gli incipit emergono infatti linee che riconducono a essa.

Pur nella diversità delle forme sceniche e di linguaggio, possiamo trovare fra le quattro *pièces* dannunziane che prendiamo in esame, alcuni punti comuni poetici propri dell'autore. Primo fra tutti la scelta di porre all'inizio del Primo Atto l'anticipazione del nucleo drammatico fondamentale, attraverso una sua rifrazione, che investe anche personaggi diversi dai protagonisti. Gli spettatori sono immersi nell'azione, che inizia *in medias res* senza una fase espositiva del dramma; la catastrofe finale è già sottesa, racchiusa e preannunciata nell'esordio.

Dal punto di vista della messa in scena, invece, le opere appartengono a repertori teatrali differenti e sono in relazione con diversi orizzonti estetici. Quelle rappresentate allo Châtelet di Parigi grazie agli artisti dei Ballets Russes presentano un incipit corale con ipertrofia degli elementi sonori e visivi, mentre le altre due, date al Théâtre de la Renaissance con la direzione e interpretazione di Sarah Bernhardt e sulla scena tendenzialmente antinaturalista della Porte Saint-Martin, si collocano sin dall'esordio in una intensa dimensione intima.

2 La musicalità delle rifrazioni nella *Ville morte*

La tragedia *La città morta / La Ville morte* è composta in italiano fra il settembre e il novembre 1896 (Andreoli in d'Annunzio 2013, 1: 1081); viene subito tradotta dall'amico Georges Hérelle (Cimini 2004, 430-43) e vede il suo debutto al Théâtre de la Renaissance il 21 gennaio 1898. L'azione prende l'avvio non con il dinamismo di una tragedia già in atto, ma con una sospensione, nella villa che si affaccia sullo spazio inospitale, invaso dalla polvere e dall'arsura dell'Acropoli micenea. Questa angosciosa sospensione è ottenuta, al levarsi del sipario, grazie al contrasto fra la luce accecante esterna, il biancore dei reperti e delle sculture che occupano la stanza e la cecità di Anne, che ascolta Blanchemarie.¹

¹ Nella edizione della *Ville morte* nel volume *Les Victoires mutilées* (Paris, Calmann-Lévy, 1903; 1921), Blanchemarie muta il suo nome in Hébé, la dea della giovinezza, protettrice delle giovani spose.

La giovane sta leggendo il terzo stasimo del Coro e la risposta di Antigone, nella tragedia sofoclea. Per una fatale corrispondenza tra un passato mitico e un presente immerso in una temporalità sospesa, anche Blanchemarie morirà prima di potersi sposare, come Antigone. E premessa comune alle due storie tragiche è l'affetto profondo tra sorella e fratello, in d'Annunzio declinato nel legame incestuoso che matura entro Léonard. Come l'eroina greca, anche la giovane sorella dell'archeologo celebrerà delle nozze funebri con Acheronte, quando sarà immersa da Léonard nelle acque della fonte Perseia. L'anticipazione-rifrazione della scena tragica finale che avrà per vittima Blanchemarie, è contenuta nella lettura della prosa ritmica dell'*Antigone*; essa costituisce la battuta iniziale dell'opera e il primo verso pronunciato dal personaggio è riportato in greco nell'epigrafe del volume. Sulla scena della Renaissance, l'interprete era Blanche Dufrière, che affianca già da alcuni anni la Bernhardt e che interpreterà un repertorio simbolista, a partire dalla *Médée* di Catulle Mendès nell'ottobre del 1898.

BLANCHEMARIE *lisant*

Éros invaincu au combat,

Éros, qui précipites les fortunes,

qui sur les tendres joues

de la vierge te postes en embuscade,

qui te transportes au delà des mers et dans les étables
agrestes !

Et nul ne peut te fuir, ni d'entre les Immortels

ni d'entre les hommes éphémères ; et quiconque t'éprouve est
plein de fureur.

Les esprits dévoyés des justes,

c'est toi qui les pousse à la ruine ;

et c'est toi aussi qui as provoqué

à cette lutte les hommes du même sang.

Le clair charme des yeux d'une épouse
au beau lit triomphe sur les grandes lois.

Invincible, la déesse Aphrodite se joue de tout.

Et voici que déjà moi-même, à ce spectacle,

je suis emporté hors des lois ;

et je ne puis retenir plus longtemps les sources des larmes,

quand je vois s'avancer cette Antigone

vers la couche qui assoupit tout.

Antigone :

Voyez-moi, ô citoyens de la terre paternelle,

entrer dans le dernier

chemin, regarder la dernière

splendeur du soleil ;

et ensuite, – jamais plus ! Hadès qui assoupit tout me conduit vivante
 au rivage de l'Achéron
 sans que j'aie connu les noces.
 Jamais l'hymne nuptial
 ne m'a chantée ; car j'épouserai l'Achéron.
La lectrice s'interrompt, la gorge serrée. Le livre vacille entre ses mains. (D'Annunzio 1898, 1-2)²

La didascalia indica quale intensità prosodica l'attrice deve dare alle ultime frasi; nel testo italiano leggiamo: «come soffocata» (d'Annunzio 2013, 1: 95), e nella traduzione francese concretamente viene suggerito: «la gorge serrée». Anche nella qualità della voce del personaggio è quindi prefigurato il suo destino, mentre pronuncia parole non sue, che giungono da un altro personaggio mitico e tragico.

Con questa narrazione Léonard retrospettivamente confessa la violenza che ha realizzato, mosso dal delirio che gli prospettava una atroce e impossibile purificazione:

quand elle s'est penchée sur la source pour boire... J'ai entendu le doux sanglot de l'eau qui descendait dans sa gorge... Il me semblait qu'elle buvait à mon cœur, et qu'en cette aspiration de ses lèvres passait toute la douleur soufferte, toute l'existence honteuse, et toute connaissance, et toute mémoire, et mon être tout entier... Vide, vide et aveugle, je l'étais, quand je me suis abattu sur elle... La mort était à mes épaules. (D'Annunzio 1898, 121)

L'anticipazione della catastrofe nella scena di apertura era parte dello schema drammaturgico proprio di Eschilo e ciò conferma ulteriormente il legame profondo e nello stesso tempo altamente formalizzato dello scrittore con l'universo teatrale classico. «Al posto di celare le proprie fonti, il teatro dannunziano [...] le ostenta, le rivendica quale condizione necessaria per mettersi in moto» (Puppa 1982b, 128).

D'Annunzio si era basato, per la citazione da Sofocle, sulla traduzione latina di Brunck e Benloew, edita a Parigi da Didot nel 1864 nel volume *Aeschili et Sophoclis tragoediae et fragmenta* (Andreoli in d'Annunzio 2013, 1: 1098). Questa versione corrispondeva, con la sua proposta di una prosa ritmata, all'ideale dannunziano di scavo espressivo e musicale nelle origini del tragico; essa offriva una «sintassi disgiunta, tramata di inversioni, iperbati», molto vicina al testo

² Riportiamo il testo dalla prima edizione de *La Ville morte*. La riedizione, nel volume *Les Victoires mutilées* ([1903] 1921, 104) porta numerose varianti, improntate a una limpidezza del lessico e a una maggiore cura musicale della frase che si avvolge nei ripetuti *enjambements*.

greco (Andreoli in d'Annunzio 2013, 1: 1098).

La resa italiana, nella *Città morta*, si modella su questo esempio ed è certamente più interessante dal punto di vista ritmico-musicale rispetto alla traduzione che Hérelle, pur guidato dall'amico, ha potuto fare, seguendo la sintassi e la semantica quotidiana della lingua francese. Basti soffermarsi sulla frequentissima inversione, nel testo italiano, dell'ordine prosaico della frase e sulla sua frammentazione con percussioni ravvicinate fra le sillabe. Risuonano in modo evidentemente differente le frasi: «Vedete me, o cittadini della terra paterna, | nell'ultima via | entrare, l'ultimo splendore | del sole rimirare» e «Voyez-moi, ô citoyens de la terre paternelle, | entrer dans le dernier | chemin, regarder la dernière | splendeur du soleil» (d'Annunzio 2013, 1: 94; 1898, 7). Proprio l'impossibile coincidenza della struttura ritmica fra i testi italiano e francese, durante la traduzione de *La figlia di Iorio* nel 1905, porterà alla fine del lungo sodalizio con Hérelle (Gallot 2011, 84).

La citazione, nell'incipit, di un mondo greco segnato dall'*ananke* acquista un significato non solo anticipatorio, nell'organizzazione drammaturgica del testo, con l'annuncio della morte della vergine Antigone. Essa opera infatti a livello poetico come una «archeologia che si rifà viva cancellando l'errore del tempo», resuscitando con gli Atridi le loro terribili passioni, la loro contagiosa maledizione» (Gibellini 1985, 243). Proprio lo studio del ritmo verbale arcaico, lento, è, secondo Gibellini, una via artistica per avvicinare gli antichi ai moderni e di questo sogno d'Annunzio mette a conoscenza l'attrice Sarah Bernhardt che interpreta nella tragedia la cieca Anne. Nella *pièce*, è Alexandre, l'amico di Léonard, a pronunciare queste parole: «l'erreur du temps», quando richiama il mistero espresso dalla cultura greca attraverso Cassandra e la drammaturgia tragica. Innamorato di Blanchemarie, Alexandre vede in lei una nuova profetessa, che riassume nel presente delle sue azioni «l'âme antique»; «Le plus simple de vos actes suffit pour me révéler une vérité qui m'était inconnue» (d'Annunzio 1898, 48-9).

Poco oltre, sempre all'inizio del Primo Atto, troviamo una seconda anticipazione della tragedia finale, quando Blanchemarie ricorda la sua prima visita a Micene fatta insieme al fratello e il suo primo contatto con l'acqua gelida della fonte Perseia. Il paesaggio inospitale evocava in lei il terrore dei crimini commessi nei miti antichi; al contatto con l'acqua della fonte, la giovane sviene e le sembra di essere caduta in un luogo da cui non è possibile uscire.

Ma fatigue était si grande que, dès que j'eus mis les mains et les lèvres dans cette eau glacée, je défaillis. Quand je repris mes sens, il me sembla que je me retrouvais dans un lieu de rêve, hors du monde, comme après la mort. [...] Je crus être arrivée dans un lieu d'exil sans retour. (D'Annunzio 1898, 7)

L'interlocutrice della giovane, in questa scena, è l'amica cieca Anne, che vede solo con la sua sensibilità e rivela di aver compreso, toccando la mano di Léonard «décharnée et brûlante» (7), quanto l'anima del giovane sia malata. Nell'incipit è quindi già preordinato l'esito finale, in una convergenza degli elementi.

Questa convergenza è ben compresa dalla compositrice Nadia Boulanger, che nel 1910 ha trasposto in un'opera musicale in quattro atti *La Ville morte*, insieme a Raoul Pugno.³ Il momento più drammatico dell'azione infatti, non viene reso musicalmente con un tono di esaltazione, ma con una tonalità di sol diesis, in corrispondenza con la dimensione intimamente drammatica dell'esordio: «At a dynamic marking which begins at *mezzo-forte* and gradually softens to *pianissimo*, Hébé begs for the night to fall quickly» (Francis 2005, 113). La tonalità di sol diesis copre ogni arpeggio ed esprime una condizione di accettazione rassegnata (Francis 2005, 114). La critica musicale evidenzia che è forte l'ispirazione debussiana in Boulanger, anche nell'orchestrazione (Potter 2000).

Tra le voci critiche contemporanee a d'Annunzio che hanno considerato gli elementi espressivi sonori di questa tragedia, ricordiamo quella di Filippo Tommaso Marinetti, che dalle pagine della *Revue Blanche*, richiama a distanza di alcuni anni l'interpretazione «inoublable» della *Ville morte* al Théâtre de la Renaissance, resa pregevole dall'assenza di realismo e dalla dizione musicale di Sarah Bernhardt e degli altri interpreti. «L'œuvre de G. D'Annunzio m'apparut alors toute mélodieuse et nuancée, délicatement ennuagée par la voix chantante des acteurs». Meno adatta al testo dannunziano è invece, secondo Marinetti, la messa in scena della *Città morta* al Teatro Lirico di Milano nel 1901; pure avvalendosi di «artistes de génie» come la Duse ed Ermete Zacconi, essa era snaturata da «un réalisme outré et minutieux» che offuscava la «splendeur poétique» (Marinetti 1901, 227). E dalla *Revue des deux mondes*, Jules Lemaître ammirava l'«eurythmie» nell'unione fra i gesti e la voce di Anne (Lemaître 1898, 706). E la sua voce, secondo Angelo Conti,⁴ riassumeva quella antica del Coro tragico veggente (Conti 1898, 5).

Sarah Bernhardt, come è noto, è stata del resto la dedicataria de *La Ville morte*: «À Sarah Bernhardt qui eut un soir dans ses yeux vivants la cécité des statues divines». Le medesime parole torneranno a proposito di Fosca, nella parte finale del *Fuoco / Le Feu* (d'Annunzio 1900, 382-4), insieme all'espressione «erreur du temps» che vuole incitare il personaggio dell'attrice a far rivivere nella sua vo-

³ Sulla genesi di questa opera di Boulanger-Pugno e il suo ruolo nella produzione dannunziana destinata alla scena lirica, si rinvia in particolare a Potter 2000, Laederich 2008, Guarnieri, Nicolodi, Orselli 2008 e Guarnieri 2014.

⁴ La prima pubblicazione dell'articolo è nel *Marzocco* del 23 gennaio 1898.

ce e nei suoi gesti Cassandra e Antigone. Come è noto, tutto il tema della *Città morta* è fissato nel *Fuoco* (Mariano in d'Annunzio 1975, 20-7). Nella delirante sovrapposizione temporale, osserva Puppa, «il personaggio tende a immedesimarsi [...] nell'antenato estetico verso cui ostenta una sorta di subalternità ontologica» (Puppa 1993, 135). E, come è noto, non solo la conoscenza degli scritti di Nietzsche, ma la visione diretta, in Provenza, delle messe in scena di Sofocle nel Théâtre Antique di Orange aveva portato d'Annunzio a credere nel carattere rituale del teatro, come egli aveva affermato ne «La rinascenza della tragedia» (*La Tribuna*, 3 agosto 1897): «La persona vivente in cui s'incarna su la scena il verbo d'un Rivelatore, la presenza della moltitudine muta come nei templi non danno forse anche oggi alla rappresentazione della tragedia sofoclea nel teatro antico di Orange il carattere di un culto, di una cerimonia, di un mistero?» (d'Annunzio 2003, 1: 265).⁵

3 **Le rifrazioni della memoria e della verità ne *Le Chèvrefeuille***

In contrasto con il clima nietzschiano della prima tragedia, ma in un analogo percorso di rievocazione e di anticipazione del dramma, è l'incipit de *Le Chèvrefeuille*. La tragedia ha il suo debutto il 14 dicembre 1913 al Théâtre de la Porte Saint-Martin, sala diretta da Henry Hertz e Jean Coquelin, il figlio del celebre attore-impresario Constant, interprete di Rostand insieme alla Bernhardt.

Le battute iniziali della tragedia aprono in un tono lieve la serie delle rifrazioni del tema centrale, ovvero il legame indissolubile d'amore che nella famiglia conduce al tragico. Anche in questo caso l'anticipazione si manifesta in una citazione letteraria; tutta la tragedia è infatti tessuta sui rimandi alla leggenda medievale dell'amore infelice di Tristano e Isotta, a partire dal titolo che richiama il *lai* di Marie de France (Martinuzzi 2017). Ci soffermiamo brevemente su questa prima ricorrenza che funge da anticipazione, in una drammaturgia che pone il Primo Atto nel cuore di una tragedia già maturata nell'animo dei protagonisti.

La protagonista Aude, che custodisce tenacemente e ferocemente la memoria del padre dalle corruzioni che minano la famiglia, accoglie nell'atrio della casa familiare l'amica Clariel che giunge di corsa dal giardino ricco di profumi, e paragona la giovinetta a una «Iseut espiegle» e il suo amato Herbert a un «petit Tristan». (d'Annunzio 2013, 2: 1126). La levità del saluto e del richiamo al «rite de

⁵ Dalla vasta bibliografia sul tema, segnaliamo in particolare Getto 1972; Valentini 1992; Puppa 2007; Isgrò 2014; Ugolini 2014; Perrelli 2016.

fidélité» racchiuso nel ramo di caprifoglio, viene ben presto offuscata da una seconda rifrazione del tema centrale: tre anni sono passati dalla morte del padre, legatissimo alla madre, e Aude non si riconosce più: «il me semble de porter presque un autre sang»; «J'ai peut-être en moi-même une voix qui n'est pas ma voix» (2: 1128-9). Il suo compito di vendicare l'omicidio diventando un'altra da sé, per punire il colpevole, si annuncia quindi sin dall'apertura dell'opera. Ciò che Aude eseguirà, se riprendiamo i concetti espressi da Puppa (1982a, 291), sarà un «macrogesto» che ripete, come in un rituale, un «'prima' mitico».

La casa stessa diventa un essere vivente, rievoca nei suoi spazi la memoria luttuosa e ne prepara una nuova: «Les rideaux bougent, le meubles craquent; et dans chaque coin quelque chose travaille et se prépare» (d'Annunzio 2013, 2: 1129). La tomba del padre è in effetti collocata nella cappella della villa, sotto la cantoria, proprio dove Ivain in una disperata ricerca di memoria e di verità, passava lunghe ore a suonare l'organo, con l'angoscia che gli stringeva il petto. Aude, in quelle occasioni, attendeva di sentire la voce paterna nei mottetti, nei corali, nel legno che scricchiolava, ma al suo posto vi erano solo i singhiozzi suoi e del fratello, nella partecipazione di tutta la casa: «l'âme de l'orgue aussi était bouleversée» (2: 1131). E il suono dell'organo torna nel finale per suggellare la catastrofe annunciata già nell'esordio: «Le grondement de l'orgue se propage aux dalles où il va s'écrouler» (2: 1258).

Il personaggio di Aude, mente della *nemesi* familiare, occupa sin dall'incipit la scena e ingloba in sé l'intero dramma, come osserva il critico della *Revue des deux mondes*:

Aude de La Coldre, la sœur d'Ivain, celle dont le père est mort et dont la mère s'est remariée. Ce sont, de toute évidence, ces événements qui ont influé sur elle, et l'ont faite si sombre, si concentrée, si secrète, si mystérieuse [...] Elle est de celles qui portent au fond du cœur une plaie toujours saignante et sur qui tout fait blessure ; une brusque déchirure lui a fait soudain apercevoir l'autre côté des choses : elle a pris la vie en horreur et le monde en haine. Tel est le personnage qui va être, non pas seulement le centre de la pièce, mais toute la pièce. C'est elle, la jeune fille ardente et terrible, qui sera sans cesse en scène ; [...] elle dont nous entendons sans répit et sans repos la lamentation furieuse et menaçante. (Doumic 1914, 446-7)

La concentrazione nel personaggio di Aude dell'intero dramma è riassunta visivamente nella prima immagine dello spettacolo, un attimo prima che Clariel/Hirondelle appaia col suo piccolo passo leggero da uccello. La didascalia dannunziana tratteggia così il vuoto attorno alla protagonista e il suo atteggiamento: «Aude est seule, debout,

soucieuse, inquiète» (d'Annunzio 2013, 2: 1124). Questa solitudine a livello spaziale è accompagnata da variazioni di suoni e di luci che richiamano le coeve sperimentazioni scenotecniche di Mariano Fortuny, il quale aveva avuto rapporti collaborativi con d'Annunzio⁶ e non possono non ricordarci le nuove vie espressive attraverso la scenografia teorizzate da Adolphe Appia.

4 «La vie rattachée à ses sources»

Nella intensità drammatica interiorizzata, espressa dagli incipit di queste due *pièces* dannunziane, si evidenzia una vena simbolista che le colloca, nella loro originalità, nel clima estetico europeo e in particolare in quello francese. Nella *Préface* al suo *Théâtre* così si esprimeva Maurice Maeterlinck, mentre poneva la propria produzione drammatica nell'aura di un cristianesimo connesso con la fatalità dei classici, «refoulée dans la nuit impénétrable de la nature»:

On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes. [...] Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. [...] C'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, [...] emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux. (Maeterlinck 1901-2, III-IV)

L'inspiegabile forza tragica contrasta, per il drammaturgo belga, con la fragilità degli esseri umani e proprio dal loro confronto emerge la poesia: «quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur, d'espérance fragile, de piété et d'amour» (VI). In effetti, egli spiega, la poesia nasce da tre elementi: la bellezza verbale, la contemplazione unita al ritratto appassionato di ciò che vediamo e di ciò che è in noi, e l'idea personale che ogni autore ha dell'ignoto. A teatro, va cercata «la vie rattachée à ses sources», e Maeterlinck la cerca lontano dal teatro borghese e dalla rappresentazione banale della realtà; per questo motivo egli apprezza Ibsen, i cui personaggi vivono «un instant dans l'atmosphère de l'âme» (Maeterlinck 1896, 198).

D'Annunzio aveva conosciuto le opere di Maeterlinck sicuramente nel 1894, durante la gestazione del romanzo *Le vergini delle rocce*, come rivela la corrispondenza con Hérelle (cf. Cimini 2004, 242). Le analogie con il teatro maeterlinckiano sono numerose, in particolare con *La Princesse Maleine* (1890), *L'Intruse* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892). Nell'incipit de *La Princesse Maleine*, ad esempio,

⁶ Si rinvia alla bibliografia sul tema, da Isgro 1986 a Sgroi 2016.

il passaggio di una cometa occupa i personaggi, che lo interpretano come un presagio di disgrazia per le vicine nozze di Maleine: «Je n'ai jamais vu pareille pluie d'étoiles! On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles!» (Maeterlinck 1901, 1: 4). Anche ne *L'Intruse*, rappresentata al Théâtre d'Art di Paul Fort nel 1891, il sipario si alza su una attesa angosciosa, a cui è possibile avvicinare tanto *La Ville morte*, quanto *Le Chèvrefeuille*. L'Aieul, l'avo cieco, interpretato al debutto da Aurélien Lugné-Poe, è seduto nella sala di un castello che dà su una terrazza e appare molto turbato per il male che ha colpito la figlia e il nipote, appena nato. Proprio nella sua cecità egli percepisce meglio degli altri le verità celate: «Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille» (1: 203). E la prima scena contiene una sospensione che introduce al dramma, nel silenzio e nell'immobilità del giardino sconvolti da una presenza invisibile e misteriosa. *Pelléas et Mélisande* offre più punti di contatto con la produzione dannunziana: dalla centralità dell'acqua nella fontana che segna il destino funesto dei protagonisti al ruolo del silenzio, alla vicenda scenica stessa della *pièce*, che approda all'opera in musica di Claude Debussy. Come è noto, d'Annunzio entra in contatto col compositore francese nel 1910 e il sodalizio durerà sino al 1917.

Il mondo messo in scena da Maeterlinck è però astratto, atemporale, leggendario, mentre d'Annunzio colloca in tempi e luoghi riconoscibili i suoi personaggi tanto ne *La Ville morte*, quanto ne *Le Chèvrefeuille*, e in questo è piuttosto vicino al primo Henry Bataille, non ancora naturalista, che nella *Préface* alla sua tragedia *La Lépreuse* (1898), affermava la necessità di «un théâtre de poètes [...] qui sauront extraire l'exacte réalité de la vie moderne, âmes et choses, la poésie profonde qu'elle recèle» (Bataille 1898, XX) anche attraverso la modernizzazione dei simboli mitici.

5 Nella musica e nel movimento il cuore del dramma

Una dimensione corale e la rappresentazione di uno spazio pubblico nella scenografia caratterizzano invece gli incipit del *Martyre de Saint Sébastien* e della *Pisanelle*,⁷ *pièces* entrambe allestite sul vasto palcoscenico del Théâtre du Châtelet, il cui cartellone attirava abitualmente un pubblico non selettivo, non specialistico, amante della musica, della danza e degli spettacoli dal grande impatto visivo. Va nondimeno ricordato che gli incassi più sostanziosi di questo teatro, diretto da Alexandre Fontanes, sono stati prodotti proprio dagli spettacoli d'avanguardia dei Ballets Russes, che nel maggio 1909 realizzano in questo teatro la loro prima stagione europea (Soubies 1909, 61). E fra il 1910 e il 1913 è la collaborazione con gli artisti russi a permettere a d'Annunzio di dare vita alle sue opere, ispirate da un medioevo ridondante di immagini, di citazioni, di colori, di suoni. L'esilio volontario in Francia permette all'artista italiano di entrare direttamente in contatto con personalità di rilievo nei diversi campi, dal già citato Debussy al pittore Léon Bakst, alla attrice e danzatrice Ida Rubinstein e tramite lei al regista Mejerchol'd e al coreografo Mikhail Fokine.⁸

In sintonia con le altre opere dannunziane francesi che qui consideriamo, il *mystère* in cinque mansioni, *Le Martyre de Saint Sébastien* (rappresentato per la prima volta il 22 maggio 1911), colloca il suo incipit *in medias res*; l'azione annuncia il nucleo drammatico centrale costituito dal martirio del santo. Il primo supplizio messo in scena è quello dei gemelli neoconvertiti Marc e Marcellien, che esprimono in dolci metafore cantate la loro fermezza di fronte alla condanna di Diocleziano, mentre sono legati alle colonne del tempio sulla cui sommità svetta l'effigie imperiale della vittoria alata; il *Canticum geminorum* musicato da Debussy è immediatamente contrapposto, nella messa in scena, al concitato vocio della folla romana che sollecita una reazione violenta da parte del prefetto imperiale.

Magister Claudius sonum dedit.

CANTICUM GEMINORUM

Frère, et que sera-t-il le monde

allégé de tout notre amour ?

Dans mon âme ton cœur est lourd [...]

⁷ L'analisi che proponiamo in queste pagine prende in considerazione l'azione rappresentata nel suo sviluppo dinamico ed esclude dunque il Prologo che si pone al di qua dell'incipit propriamente drammatico.

⁸ Sul rapporto fra d'Annunzio e gli artisti russi rinvio alla ricca bibliografia, in particolare Abensour 1964; Isgrò 1993; 2010; Santoli 2009; 2015; Sinisi 2011.

J'étais plus doux que la colombe,
tu es plus fauve que l'autour.
Toujours, jamais ! Jamais, toujours !

LES GENTILS

– Andronique, ils chantent leur hymne !
– Ils louent leur roi supplicié !
– Ils raillent ta faiblesse ! – Etouffe
le chant dans leur gorge !
(D'Annunzio 2013, 2: 541)

Si delinea un evidente contrasto visivo, sonoro e di toni che la scenografia realizza appieno. D'Annunzio aveva studiato un piano raffinato per le luci, con chiaroscuri nella scena e sugli attori stessi, uno sviluppo organico e attento di tonalità che costituiscono «luci psicologiche e/o d'ambiente, [...] in una animazione luminotecnica sostenuta e continua» (Isgrò 2010, 110). La violenza della folla viene amplificata dai colori sgargianti dei costumi, dalla scenografia stilizzata e dalle linee nette di Bakst.

La condanna dei gemelli prefigura dunque la scena culminante dell'opera nella quarta mansione: il secondo martirio, quello di Sébastien, interpretato dalla danzatrice-attrice Ida Rubinstein. Sarà ancora la musica di Debussy, nel luttuoso *Chorus syriacus*, a suggellare il momento e il canto verrà frammentato, alternato al sovrapporsi ritmico delle voci che in questo caso non manifestano però un sentimento violento, ma esprimono l'accoramento degli arcieri, loro malgrado colpevoli di aver dovuto uccidere il loro amato capo.

LES ARCHERS D'ÉMÈSE

– Seigneur! – Bien-aimé!
– Seigneur! – Bien-aimé! – Bien-aimé! [...]

Magister Claudius sonum dedit

CHORUS SYRIACUS

Il se meurt, le bel Adonis !
Il est mort, le bel Adonis !
O vierges, pleurez Adonis !
Garçons, pleurez ! [...]

LES ARCHERS D'ÉMÈSE

– Hélas ! – Hélas!
– Qu'avons-nous fait ! – Qu'avons-nous fait !
(D'Annunzio 2013, 700-1)

Il lamento si interrompe in coincidenza con un bagliore di fuoco che copre l'intera pianura e con un grido potente. «L'ordonnance funèbre

s'arrête et demeure immobile devant le gouffre de la lumière inef-fable» (d'Annunzio 2013, 704). Nei disegni di Bakst, tutta la scenografia della quarta mansione è dominata da tonalità rossastre indicatrici del martirio (Santoli 2010, 305).

Il supplizio del santo porta quindi al maggiore sviluppo e alla esaltazione mistico-sensuale il nucleo dell'incipit, tanto nel suo contenuto, il sacrificio di giovani cristiani, quanto nella forma, che orchestra in modi analoghi vuoti e masse, musica, canto e recitazione ritmica in ottosillabi arcaizzanti. Si realizza per più aspetti il sogno dannunziano di una scena convergente verso la fusione dei mezzi espressivi postulata da Richard Wagner.⁹

Se il contesto e le condizioni materiali influenzano la creazione, ciò è evidente anche nel caso di Maeterlinck; il Théâtre du Châtelet, il 28 maggio 1913, accoglie il suo dramma in tre atti *Marie Magdeleine* ispirato all'omonima opera di Paul Heyse; esso si distacca dal *corpus* intimista dell'autore belga, per la ricchezza di figuranti, per le risorse scenografiche impiegate per riprodurre architetture giudeo-cristiane, fra le quali la casa che ospitò l'Ultima Cena. Nucleo dell'azione è la rappresentazione dei miracoli di Gesù in un clima di archeologia sacra. Al centro vi è «l'intervention du Christ qui arrête la foule déchainée contre Marie-Magdeleine» (Maeterlinck 1922, VII). La violenza qui è unicamente narrata, non è un elemento spettacolare. Tra i personaggi, accanto a Marthe, Marie, Lazare, Joseph d'Arimathie, vi sono la Foule juive, gruppi di Miraculés, di Estropiés, un Lépreux, un Boiteux, un Paralytique, una Hémorroïsse. Possiamo riconoscere elementi comuni alle *pièces* dannunziane create per la stessa scena parigina. Inoltre, come è noto, il primo Novecento aveva rinnovato la scelta di soggetti sacri per gli spettacoli teatrali, a partire da Péguy, Claudel, Schlumberger e gli autori legati alla *Nouvelle Revue Française*.

Ben diverse sono le moltitudini vocianti che d'Annunzio distribuisce nei tre atti della sua commedia in versi *La Pisanelle ou Le Jeu de la rose et de la mort*, rappresentata allo Châtelet nella medesima stagione, il 12 giugno 1913. René Doumic, nella rassegna drammatica della *Revue des deux mondes*, mette in rilievo accanto all'oscurità del testo, il carattere sgargiante della scenografia di Léon Bakst in cui dominano tinte come il rosso, il blu, l'oro: «Le spectacle commence avant le spectacle. Et c'est d'abord le rideau, un rideau noir et or, qui est offert à notre admiration. Il s'ouvre et nous apercevons un décor somptueux et criard». In perfetta sintonia con i colori che raffigurano l'isola di Cipro, sono i personaggi: «Les personnages font

⁹ La bibliografia sul wagnerismo in d'Annunzio è vasta. Rinviamo in particolare a d'Annunzio 1914; Mariano 1976; Sinisi 1992;

comme les couleurs. Que hurlent-ils?» (Doumic 1913, 447). Secondo il critico, in questa opera di d'Annunzio sono portati al massimo grado d'espressione i caratteri delle messe in scena dei Ballets Russes, opinione ripresa dagli studiosi a noi contemporanei. La regia è affidata a Mejerchol'd, che fa convergere in un unico progetto le sue idee antistanislavskiane e quelle di Bakst. Nella «caleidoscopica partecipazione dei vari elementi visivi e sonori», della danza (anche qui curata dal coreografo Fokine) e della scenografia, «la *Pisanelle* può essere accostata alla sfera del melologo» in cui il testo interagisce con la musica (Ricco 2010, 258).

Benché *La Pisanelle* sia una commedia, l'azione converge verso il supplizio e la morte dell'ambigua protagonista (incarnata da Ida Rubinstein) che ha luogo nel Terzo Atto in forma coreografica, con la musica di Ildebrando Pizzetti. L'incipit, con meno chiarezza rispetto alle tragedie, nel movimentato insieme anticipa tuttavia anche in questo caso il nucleo drammatico. La *Pisanelle* appare legata con delle corde, come un bottino di guerra, sulla banchina del porto di Famagosta. Di lei è innamorato l'armatore genovese Obert Embriac, che non vuole lasciarla avvicinare da altri e la vuole acquistare; ma costui nondimeno viene ferito mortalmente alla testa in uno scontro con dei pirati. L'attrice rimane «accroupie, silencieuse, en attente» mentre lui muore (d'Annunzio 2013, 2: 876).

Come analizza Andreoli, d'Annunzio compone «a ritroso» le sue opere teatrali e in questo egli «fa risiedere il proprio 'segreto' d'artista»: nell'ultimo atto «è iscritto lo svolgimento di quanto precede» (Andreoli cit. in d'Annunzio 2013, 2: 1685).

Il finale riconduce la *Pisanelle* a una prigionia e al sangue della scena d'apertura nelle sequenze di una danza che rappresenta un vero e proprio assedio, formato nel ritmo di un movimento corale.

Elle danse, elle danse.

Le Nubiennes sortent des pourpris, l'une après l'autre, avec de grandes gerbes de roses entre les deux bras. Elles s'avancent vers l'éniivrée, en chaîne, comme pour se mêler à sa danse, comme pour composer autour de ses modes changeants une figure mesurée. Elle se joue, elle évite la chaîne en glissant entre l'une et l'autre gerbe. Les moissonneuses de roses, attentives et rusées, la guettent à travers les fleurs les feuilles les tiges et les épines ; la repoussent, la pressent, cherchent à l'enserrer. Elle rit et s'esquive. (D'Annunzio 2013, 2: 1031-2)

Le danze delle schiave nere formano cerchi sempre più ristretti, sino a soffocare la *Pisanelle* sotto le rose: «une atmosphère qui veut être à la fois terrible et voluptueuse» (Doumic 1914, 449). La medesima atmosfera si era annunciata nell'esordio.

È bene ricordare che lo Châtelet aveva offerto, nel 1912, un altro esempio di avanguardia nel campo della danza, oltre ai Ballets Rus-

ses di Diaghilev, ovvero *The Death of Egistos* dall'*Elettra* di Sofocle, dei fratelli Isadora e Raymond Duncan (3 febbraio). La *pièce*, rappresentativa del progetto di riscoperta della ritualità antica e del tragico attraverso il movimento, era stata creata nel 1910 negli Stati Uniti ed era basata su cori coreutici.

Nelle opere francesi dannunziane si condensano dunque le strategie drammaturgiche proprie dello scrittore, la cui matrice è classica, nello sforzo di armonizzare tra loro i mezzi nello spettacolo che le collega in risonanza con la più originale produzione contemporanea europea.

Bibliografia

- Abensour, G. (1964). «Meyerhold à Paris». *Cahiers du monde russe et soviétique*, 5(1), 5-31.
- Bataille, H. (1898). *Ton Sang, précédé de "La Lépreuse"*. Paris: Mercure de France.
- Carandini, S. (1988). *La melagrana spaccata: l'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*. Roma: Valerio Levi.
- Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio D'Annunzio-Herelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba.
- Conti, A. (1898). «La Ville morte». *Le Figaro*, 27 janvier.
- D'Annunzio, G. (1898). *La Ville morte*. Trad. de G. Hérelle. Paris: Calmann Lévy.
- D'Annunzio, G. (1900). «Le Feu». Trad. de G. Hérelle. *La Revue de Paris*, 3-4, 1-61; 241-287; 481-533; 722-771; 31-66; 378-428.
- D'Annunzio, G. (1914). *La musica di Wagner e la genesi del "Parsifal"*. Firenze: Quattrini.
- D'Annunzio, G. (1921). *Les Victoires mutilées*. Trad. de G. Hérelle. Paris: Calmann Lévy.
- D'Annunzio, G. (1975). *La città morta*. Introduzione di E. Mariano. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (2003). *Scritti giornalistici*. A cura di A. Andreoli. 2 voll. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- D'Annunzio, G. (2013). *Tragedie, sogni e misteri*. A cura di A. Andreoli; con la collaborazione di G. Zanetti. 2 voll. Milano: Mondadori. I Meridiani.
- Debussy, C. (1911). *Le Martyre de Saint Sébastien. Partition d'orchestre*. Manuscrit en partie autographe. BnF, Rés 2004.
- Doumic, R. (1913). «Revue dramatique». *Revue des deux mondes*, 83(16), 445-56.
- Doumic, R. (1914). «Revue dramatique». *Revue des deux mondes*, 84(19), 444-55.
- Francis, K. (2005). *Nadia Boulanger and "La Ville morte": En'Gendering' A Woman's Role in the Making of an Opera*. Ottawa: Université canadienne.
- Gallot, M. (2011). «D'Annunzio et son traducteur: à la recherche d'un alter ego». *Cahiers d'études romanes*, 24, 81-9.
- Getto, G. (1972). «La città morta». *Lettere italiane*, 24(1), 45-96.
- Gibellini, P. (1985). *Logos e Mythos. Studi su Gabriele D'Annunzio*. Firenze: Olshki.
- Gibellini, P. (1995). *D'Annunzio dal gesto al testo*. Milano: Mursia.

- Guarnieri, A.; Nicolodi, F.; Orselli, C. (a cura di) (2008). *D'Annunzio musico immaginifico = Atti del Convegno internazionale di studi* (Siena, 14-16 luglio 2005). Firenze: Olschki.
- Guarnieri, A. (2014). «D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o poema?». *Archivio d'Annunzio*, 1, 9-42. <http://doi.org/10.14277/2421-292X/449>.
- Isgrò, G. (1986). *Fortuny e il teatro*. Palermo: Novecento Editore.
- Isgrò, G. (1993). *D'Annunzio e la mise en scène*. Palermo: Palumbo.
- Isgrò, G. (2010). «D'Annunzio e i 'balletti russi'». Santoli, De Capua 2010, 107-14.
- Isgrò, G. (2014). *Tra le forme del théâtre en plein air*. Roma: Bulzoni.
- Isgrò, G. (2012). *Innovazioni sceniche nella Parigi del primo Novecento*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Laederich, A. (2008). «L'étrange destin de *La Ville morte* de Nadia Boulanger et Raoul Pugno». Guarnieri, Nicolodi, Orselli 2008, 183-99.
- Lelièvre, R. (1959). *Le théâtre dramatique italien en France, 1855-1940*. Paris: Armand Colin.
- Lemaître, J. (1898). «Revue dramatique». *Revue des deux mondes*, 68(4), 694-706.
- Maeterlinck, M. (1896). *Le Trésor des humbles*. Paris: Société du Mercure de France.
- Maeterlinck, M. (1901-02). *Théâtre*. 3 vols. Bruxelles: Edmond Duman.
- Maeterlinck, M. (1922). *Marie-Magdeleine*. Paris: Fasquelle.
- Mariano, E. (a cura di) (1976). *D'Annunzio e il simbolismo europeo*. Milano: Il Saggiatore.
- Mariano, E. (2016). *Da Gabriele d'Annunzio a Eleonora Duse ovvero dal "Fuoco" alle "Laudi"*. A cura di M.R. Giacon. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. Italianistica 3. <https://phaidra.cab.unipd.it/o:432209>.
- Marinetti, F.T. (1901). «Le théâtre en Italie». *La Revue Blanche*, 5, 227-8.
- Martinuzzi, P. (1999). *Il Saint Sébastien di D'Annunzio: la sua prima rappresentazione parigina e la versione di Robert Wilson*. Venezia: Editoria Universitaria.
- Martinuzzi, P. (2017). «Nell'avventura del teatro francese dannunziano. Note su *Le Chèvrefeuille*». *Archivio d'Annunzio*, 4, 81-93. <http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-4-17-7>.
- Mazzocchi Doglio, M. (1978). *Il teatro simbolista in Francia (1890-1895)*. Roma: Edizioni Abete.
- Montéra, P. de; Tosi, G. (1972). *D'Annunzio, Montesquiou, Matilde Serao (documents inédits)*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Perrelli, F. (2016). *Le origini del teatro moderno*. Roma-Bari: Laterza.
- Potter, C. (2000). «Nadia Boulanger and Raoul Pugno's *La Ville morte*». *The Opera Quarterly*, 16, 3, 397-406.
- Puppa, P. (1982a). «D'Annunzio dai *Sogni* alla *Nave*». *Quaderni del Vittoriale*, 34-35, 279-301.
- Puppa, P. (1982b). «D'Annunzio: teatro e mito». *Quaderni del Vittoriale*, 36, 124-47.
- Puppa, P. (1993). *La parola alta: sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*. Roma-Bari: Laterza.
- Puppa, P. (2007). «Il teatro. Il mito e altri miti». Gibellini, P. (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 4. Brescia: Editrice Morcelliana.
- Ricco, R. (2010). «Testo, contesto e fonti de *La Pisanella*». Santoli, De Capua 2010, 253-72.
- Robichez, J. (1992). «La théorie du théâtre symboliste en France à la fin du XIXe siècle». Sinisi 1992, 81-91.

- Santoli, C.; De Capua, S. (a cura di) (2010). *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti russi di Sergej Djaghilev = Atti del convegno* (Roma, 4-5 marzo 2010). Roma: Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma
- Santoli, C. (2009). *Le Théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst: la mise en scène du "Martyre de Saint Sébastien", de "La Pisanelle" et de "Phèdre" à travers "Cabiria"*. Paris: PUPS.
- Santoli, C. (2010). «Un nuovo linguaggio figurativo: *La Pisanelle*». Santoli, De Capua 2010, 303-16.
- Santoli, C. (a cura di) (2015). *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia. "Le Martyre de Saint Sébastien" e "La Pisanelle"*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Sgroi, A. (2016). «Ut pictura poesis. D'Annunzio, Fortuny e la scena totale». *Archivio d'Annunzio*, 3, 97-110. <http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-3-16-6>.
- Sinisi, S. (a cura di) (1992). *Miti e figure dell'immaginario simbolista*. Genova: Costa e Nolan.
- Sinisi, S. (2011). *L'interprete totale. Ida Rubinstein tra teatro e danza*. Torino: UTET.
- Soubies, A. (1898-1913). *Almanach des Spectacles continuant l'ancien Almanach des Spectacles (1752 à 1815)*. Paris: Librairie des Bibliophiles.
- Tosi, G. (1948). *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite présentée par Guy Tosi*. Paris: Denoël.
- Tosi, G. (1957). «Les relations de Gabriele D'Annunzio dans le monde du théâtre en France (1910-1914)». *Quaderni dannunziani*, 6-7, 36-59.
- Tosi, G. (1981). «Incontri di D'Annunzio con la cultura francese (1879-1894)». *Quaderni del Vittoriale*, 26, 5-49.
- Tosi, G. (2013). *D'Annunzio e la cultura francese: saggi e studi (1942-1987)*. 2 voll. Prefazione di G. Oliva, con testimonianze di P. Gibellini e F. Livi. A cura di M. Rasera. Lanciano: Carabba.
- Ugolini, G. (2014). «D'Annunzio e il dionisiaco». *Italienisch: Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*, 36, 33-51.
- Valentini, V. (1992). *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*. Milano: FrancoAngeli.

