

Oltre i confini del tempo e dello spazio

Un'analisi comparativa sulla traduzione e ricezione della *Phaedre* di D'Annunzio in Francia

Annalisa Ciano

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Contact: Annalisa Ciano annalisa.ciano@studio.unibo.it

ABSTRACT

When *Phaedre* was presented at the Opéra de Paris in 1923 translated by André Doderet, D'Annunzio was already well-known by the francophone public through George Hérelle's translations, his famous acquaintances, and the rising of the myth of his persona. Analyzing *Phaedre's* French reception, questions arise: how does D'Annunzio's theory on translation affect his choice to have Doderet translate his *pièce*? Should we consider Doderet's role that of a cultural mediator or of a poet's alter ego? What factors, internal and external, have influenced the tragedy's French reception? This research takes a comparative approach to investigate the poet and his placement within the French culture, the translator and his methods, and the relationship between text, translation and receiving context. This study discusses why André Doderet epitomizes D'Annunzio's ideal translator. Furthermore, it shows the connection between the tragedy's reception, D'Annunzio's acknowledgement as a symbol of "Rinascimento Latino" and the presence of Racine's *Phèdre* in the French cultural memory. These findings reveal that D'Annunzio's attempt to overcome «l'errore del tempo» comes with the intention of crossing national linguistic and cultural barriers as well: therefore, it is also possible to highlight the implications of the translation and circulation of D'Annunzio's theatre in France.

Keywords

Gabriele D'Annunzio, André Doderet, Fedra, *Phaedre*, Translation, French Reception

Varcare le Alpi: D'Annunzio e la Francia

Perché far tradurre la *Fedra* proprio in francese? Nella vita e nell'opera di Gabriele D'Annunzio, la Francia ha ricoperto un ruolo non secondario: quello d'oltralpe è un ambiente in cui il poeta ha cercato accoglienza, dove ha vissuto e dal quale ha tratto un'enorme ricchezza intellettuale. La Francia, a sua volta, è divenuta la destinataria designata dell'artisticità del poeta, al quale ha riservato una ricezione specifica e occasioni e spazi ben determinati.

Con la Francia, il Vate italiano ha instaurato un rapporto privilegiato rispetto alla cultura, alla letteratura e alla creatività europea che ha potuto esperire e far proprie grazie alla mediazione francese, per questo «fondamentale sia nel processo di assimilazione di elementi da altre culture europee sia in quello di diffusione delle sue produzioni fuori da confini italiani» (Cimini 2016, Intro.). Per la *Fedra*, ad esempio, sono essenziali Nietzsche e la sua teoria dell'oltreuomo, il legame tra il testo di D'Annunzio e *Phadra* di Swinburne, e ancora, Wagner e Schopenhauer: tutti autori giunti al Vate attraverso il filtro delle traduzioni francesi. Analogamente, i grandi punti di riferimento del tempo, quali i romanzieri russi Tolstoj e Dostoevskij, arrivano a D'Annunzio e al pubblico francese in traduzione, divenendo così un elemento di confronto che agisce rispetto alla ricezione dell'opera dannunziana. I rapporti del poeta con la cultura francese sono, pertanto, radicati nella dimensione europea e accolgono anche la quasi totalità delle correnti letterarie francesi, dal Naturalismo al Simbolismo. La frequentazione assidua della cultura francofona da parte del Vate ha stimolato la sua evoluzione letteraria e di gusto, a tal punto che, con parole iperboliche, ma sintomatiche di una verità, Tissot scrive: «D'Intelligence, de développement et de goût, M. Gabriele d'Annunzio paraît plus Français qu'Italien» (1902, 147).

Il dialogo che D'Annunzio inizia con la Francia si dispiega tanto in rapporto alla sua vita quanto alla sua biografia intellettuale (Tosi 2013, 226). Il soggiorno più lungo del poeta in Francia risale all'intervallo che va dal 1910 al 1915, ossia gli anni che seguono immediatamente la messa in scena della *Fedra* a Milano, che racchiudono la fase di lavoro sulla versione operistica con Ildebrando Pizzetti e, infine, che precedono la collaborazione con André Doderet per la traduzione francese della tragedia. Per quanto tangente a quello della *Phadre*, questo è un periodo fondamentale in quanto fornisce i retroscena del coinvolgimento dannunziano con il pubblico e con la lingua francesi. L'esito dell'«esilio volontario», infatti, è l'acquisizione di una seconda patria che aggiunge un'ulteriore dimensione alla letteratura del poeta, ovvero la presenza consapevole di un destinatario francese per la sua opera e per il suo personaggio, destinatario al quale D'Annunzio non si rivolge solo come straniero, ma anche come membro integrante della società francese.

Come scrive Annamaria Andreoli, «in Francia D'Annunzio si trova al posto giusto nel momento giusto» (2007, 31) proprio perché le condizioni della terra ospitale favoriscono una svolta letteraria e stilistica; inoltre, a causa dei debiti lasciati in patria, il poeta sfrutta la vivacità teatrale francese per dedicarsi alla propria drammaturgia e trarne guadagni. In vista, dunque, di un soggiorno che migliorasse le proprie condizioni, D'Annunzio inizialmente si sistema in una lussuosa suite dell'Hôtel Meurice, noto per la frequentazione da parte di prestigiose personalità italiane con le quali il poeta vuole conservare degli scambi per mantenere alto il suo nome e la sua reputazione anche in Italia. Durante i pochi mesi trascorsi a Parigi insieme a Nathalie de Goloubeff, la donna che frequentava in quel periodo, D'Annunzio si afferma sulla scena mondana francese e il suo nome compare spesso nei periodici dell'epoca; grazie alle numerose conoscenze e alla protezione ricevuta da personaggi come Boni de Castellane e Robert de Montesquiou-Fézensac, il poeta accede a salotti molto in vista ed entra in contatto con numerose

personalità che ne favoriscono anche l'evoluzione drammatica. Tra queste vi era Joseph Shürmann, il quale, pur manifestando alla Duse un certo scetticismo, rimane intrigato dal progetto del Teatro di Festa di D'Annunzio, che, mai concretizzato in Italia, si realizza proprio a Parigi (Serra, 2019).

Nonostante la vivacità della vita parigina, dopo pochi mesi, nel luglio del 1910, D'Annunzio decide di spostarsi nuovamente, questa volta verso una destinazione più tranquilla e oziosa dove poter riprendere in mano il lavoro sulle proprie opere. Si trasferisce in riva all'oceano in una villa ad Arachon, la cui posizione tiene segreta ai suoi corrispondenti italiani, tra i quali il giovane Ildebrando Pizzetti che stava lavorando alla composizione della musica per la *Fedra*. Nei cinque anni trascorsi lì, il Vate continua ad intessere rapporti mondani con figure della moda del tempo, intellettuali e artisti di grande levatura, tra i quali, ad esempio, Claude Debussy. Dal suo esilio oltralpe, durato fino al maggio del 1915, D'Annunzio assorbe ogni possibile stimolo artistico e culturale, si abbandona ad un'intensa vita sentimentale, dalla quale trae anche un vantaggio di tipo pubblicitario e promozionale, e decide di lasciare la propria firma nel panorama letterario francese, cercando da una parte l'integrazione organica, dall'altra affermando la propria eccentricità italiana. L'incontro tra il poeta e tutto ciò che la Francia gli offre, fornisce a D'Annunzio un serbatoio ricchissimo da cui attingere per ricercare informazioni e spunti creativi e, in questa prospettiva, il teatro dannunziano ha un particolare debito nei confronti della tradizione francese. Oltre alle fonti letterarie dirette ed indirette, la cultura francese esercita una grande influenza sul poeta anche sulla parola e sullo stile attraverso i due temi dell'esotismo e dell'erotismo. Una delle più spiccate affinità tra D'Annunzio e la letteratura francese è il culto della parola, alla quale viene attribuita un'aura di sacralità e un'importanza particolarmente accentuata nella quale si inseriscono queste due tematiche. La dimensione erotica è un tratto preponderante della produzione dannunziana, come testimonia anche la *Fedra*, e si lega indissolubilmente al nucleo della parola che acquisisce una concretezza carnale.

Per quanto riguarda specificamente la *Fedra*, inoltre, l'influsso francese agisce anche a livello del progetto di superare l'«errore del tempo» e ridare nuova vita, moderna e ancestrale simultaneamente, alla classicità tragica e mitica della Grecia. Da questo punto di vista, quello della Francia è un pubblico ideale, nel quale si riconosce la possibilità e l'abilità di apprezzare la proposta dannunziana per la sua innovazione e le sue eco antiche. Su questo aspetto, Lelièvre (1959, 192):

G. d'Annunzio, à son tour, va se poser ces questions : ce que doit être la tragédie quant au fond et quant à la forme ; ce qu'on peut introduire dans l'ancien moule des apports symbolistes de la composition wagnérienne. C'est en France que la tragédie classique a atteinte toute sa rigueur, en France que se trouve Orange, la culture de G. d'Annunzio est française, il a en France, comme romancier, un public fervent ; enfin, il n'ignore pas l'intérêt d'un succès parisien au théâtre.

La convinzione che la Francia sia il luogo ideale in cui realizzare il proprio progetto drammaturgico ha una prima espressione nella rappresentazione di *La ville morte* nel 1892 e aumenta con il tempo, fino a raggiungere l'apice con la ripresa della *Fedra* successivamente alla Grande Guerra.

Sulla traduzione della *Fedra*: la teoria dannunziana e André Doderet

Parlando di traduzione si instaura un discorso teorico e pratico allo stesso tempo, che prevede da una parte ciò che *tradurre* vuol dire per l'autore, dall'altra inserisce nel testo la figura di un *traduttore*, altro dal poeta, che ha un suo modo di agire e segnare il testo che va identificato e riconosciuto. Chiarire il ruolo e la visione di queste due figure è essenziale per comprendere perché D'Annunzio si affidi ad André Doderet e quale sia il progetto di traduzione che si realizza nella *Phèdre*.

Per D'Annunzio, tradurre vuol dire restituire in un'altra lingua l'opera letteraria nella forma quanto più coincidente con il testo originale. Dalla traduzione delle sue pagine, infatti, il poeta si aspetta una replica di tutte le caratteristiche formali, ritmiche e stilistiche del testo di partenza: la traduzione dannunziana non prevede un intervento di mediazione da parte del traduttore, ma un'azione trasparente di trasposizione di un'opera, nei suoi pregi e difetti, da una lingua ad un'altra.

La posizione di D'Annunzio è chiara e di semplice enunciazione, ma non è altrettanto lineare il passaggio dalla teoria alla prassi. La traduzione parola per parola, infatti, comporta una perdita della visione complessiva dell'opera in quanto, soffermandosi su singole unità, non riproduce l'esperienza globale del testo nelle intenzioni e negli effetti che suscita nella lingua d'origine. Allo stesso tempo, bisogna considerare il particolare peso specifico che D'Annunzio dà alle proprie parole, sia a livello sintattico che semantico: concependole come elemento depositario dell'essenza del poeta e dell'opera, esse agiscono come parti costituenti del messaggio stesso dell'opera. Alterare in alcun modo l'equilibrio verbale di una pagina o di un verso dannunziano, dunque, equivale ad alterare l'opera e a minare lo stile dell'autore (Tosi 1946, 282-83). A questo proposito, in un'intervista con Ugo Ojetti (1899, 310-11), D'Annunzio pone in correlazione lo *stile* con la riconoscibilità dell'artista e dello scrittore che, a sua volta, si distingue per la sua facoltà creativa e vivificante; ne consegue che nello stile è insita l'essenza del poeta e la sua capacità di creare: violare lo stile, alterandolo o insidiandolo, equivale a compromettere la sua capacità creativa. La logica conseguenza è che lo stile è sacralmente e inevitabilmente *inviolabile* e, pertanto, la traduzione pone un problema: nel rimaneggiare un'opera affidata ad un traduttore, lo stile rischia di essere alterato e il testo e l'autore compromessi. Pertanto, la preservazione dello stile per il poeta è una necessità, ciò emerge chiaramente e di frequente dal carteggio del Vate con Georges Hérelle, il suo traduttore più noto. Ad esempio, in una lettera del 27 aprile 1900 in cui si discute la pubblicazione dell'edizione francese del *Fuoco*, D'Annunzio scrive:

Bisogna – ve ne prego vivamente – rispettare l'opera mia. Una traduzione deve riprodurre, con la maggior possibile fedeltà, il testo nei suoi pregi e nei suoi difetti. [...] Il carattere del mio stile è dato specialmente da una ricerca sempre personale di espressione e dal disdegno delle frasi comuni o poco nobili.

In questa lettera, la teoria della traduzione dannunziana è esplicita: il testo tradotto deve *riprodurre*, ossia duplicare, *con la maggior possibile fedeltà*, quindi copiando pedissequamente secondo un'azione che si approssima all'originale, senza intervenire né sui pregi né sui difetti dell'opera. Questa posizione porta ad individuare nell'ideale di traduzione dannunziano la volontà del poeta di ricercare un *alter ego* nel proprio traduttore, andando, di fatto, a sopprimere del tutto la figura stessa del traduttore (Gallot 2011). Ogni

intervento del traduttore è, infatti, considerato nocivo per l'espressione artistica dell'autore, il quale rimane l'unico – anche in fase di traduzione – a poter intervenire sul testo. A questo proposito, sono note le numerose richieste di taglio e sintesi da parte degli editori francesi, che spingono affinché il momento della traduzione delle proprie opere diventi l'occasione per D'Annunzio di correggersi per adeguarsi al gusto francese. Nonostante la ritrosia del poeta, in occasione della traduzione in francese e della sua lunga e travagliata, ma fortunata, collaborazione con Hérelle, D'Annunzio interviene sui propri testi riducendo, integrando, riformulando o ripristinando parti che non soddisfacevano gli editori francesi e che non contribuivano alla realizzazione della traduzione così come intesa da lui; analogamente, l'occhio del pubblico francese legge diversamente le pagine dannunziane e, pertanto, rende necessari non solo l'eliminazione di alcune scene e l'ampliamento di altre, ma anche una modifica a livello stilistico e lessicale, alla ricerca di un'espressione più mite e chiara. Georges Hérelle conosce molto bene l'orizzonte d'attesa del pubblico francese e, quindi, anche per questo motivo non cede con facilità alle richieste del Vate. L'attenzione di Hérelle per la cultura di ricezione porterà man mano ad una progressiva rottura con il poeta che non ammette alcuna deroga alla resa della «primitiva scrupolosa integrità» (Cimini 2013, 97) del testo di partenza. Uno degli aspetti di maggiore interesse che emerge dalla teoria della traduzione di D'Annunzio è proprio la sua esigenza di rivolgere e mantenere il focus sull'autore e non sul lettore. La traduzione dannunziana non si cura particolarmente del destinatario dell'opera, ma si sofferma sulla riproduzione dell'*io* dello scrittore. D'Annunzio è consapevole della difficoltà della realizzazione del proprio ideale di traduzione, ma rimane intransigente a tal punto che Hérelle arriva a ritenere le sue richieste e le sue correzioni come sintomatiche di una vera e propria mania. D'altronde, Hérelle si inserisce lungo la tradizione dei traduttori francesi che operano sul testo con lo scopo di creare l'illusione che l'opera tradotta sia stata composta originariamente nella lingua d'arrivo; per ottenere ciò, è essenziale che nel passaggio linguistico si miri alla massima naturalezza della lingua e alla percezione *in primis* del lettore francese. La visione di D'Annunzio, invece, è del tutto speculare a quella predominante in Francia e pone l'accento sull'eccentricità e l'autenticità dell'opera, non sulla sua accessibilità, come sostiene in una rilevante lettera del 4 gennaio 1905:

Un'opera tradotta *non deve* entrare a far parte della letteratura nazionale ma deve conservare la sua impronta d'origine, magari *contro* il genio della nazione che l'ospita. Una traduzione, oggi, non può essere se non *un modo ingegnoso* di far indovinare – a colui che dall'ignoranza della lingua straniera è impedito di averne una rivelazione diretta – le qualità dell'opera originale [...], di mettere il lettore *in istato di divinazione*. La buona traduzione moderna non deve avvicinare l'opera al lettore ma sì bene il lettore all'opera, magari *malgré lui*.

Questa riflessione risulta più problematica quando riportata alla produzione drammatica del poeta. Infatti, a teatro, pur con un autore egocentrico come D'Annunzio, non si può non considerare il momento ricettivo dello spettatore: quell'effetto di strano e straniero che il poeta ammette e ricerca in prosa, nella messa in scena teatrale si percepirebbe come distanza, e non prossimità, dall'effetto dell'originale; allo stesso tempo, una traduzione che non rispetta la letteralità del poeta provocherebbe la stessa distanza. L'equilibrio della traduzione teatrale per D'Annunzio, dunque, è molto difficile da individuare, ma sembra proprio che l'arrivo inaspettato di André Doderet offra al poeta ciò di cui aveva bisogno. La fine del

sodalizio con Hérelle getta luce sull'operato di André Doderet, il quale subentra più tardi, ma assume una posizione tanto importante quanto quella del primo traduttore. Hérelle e Doderet non sono gli unici traduttori francesi del poeta. Tra il primo e l'ultimo, infatti, è utile citare anche Nathalie de Goloubeff e Riccotto Canudo, i quali, seppur segnando superficialmente l'esperienza di traduzione di D'Annunzio, mostrano la continua insoddisfazione del poeta alla ricerca del suo traduttore ideale. Inoltre, si segnala che sia Nathalie de Goloubeff che Riccotto Canudo avevano lavorato ad una traduzione della *Fedra*.

Sostituire Hérelle non era facile. Nonostante le divergenze, le capacità del traduttore, considerato come scrittore autonomo, erano sempre state riconosciute dal poeta e apprezzato dal pubblico e dalla critica francese (Lelièvre 1959, 234). Benché ci fossero stati vari tentativi di nuove collaborazioni con traduttori francofoni, il posto lasciato da Hérelle è ancora vuoto quando D'Annunzio si imbatte in André Doderet all'indomani della Prima Guerra Mondiale. Doderet o, come lo chiama il poeta, Andrea Doderetto, ha un impatto sulla diffusione delle opere dannunziane in lingua francese equiparabile a quello di Georges Hérelle, per quanto il suo ruolo non sia stato ancora approfondito e indagato altrettanto.

Come il suo illustre precedente, l'idea di tradurre D'Annunzio nasce per Doderetto a partire dalla lettura de *L'Innocente*, o meglio, *L'Intrus*, l'edizione francese firmata proprio da Hérelle. Nel suo *Vingts ans d'amitié avec Gabriele d'Annunzio* (1956), volume postumo che raccoglie le memorie del traduttore, Doderet racconta di quando ancora studente al Lycée Michelet trovò il romanzo del Vate e rimase colpito dall'«*élégance de la traduction, à travers laquelle se devinait la musique de la phrase originale*», a tal punto che decise di iniziare a studiare l'italiano (1956, 9). Il primo incontro di persona con il poeta italiano avviene nel 1910 attraverso un amico comune che gli presenta il Vate nella sua casa a Desrennes; in quest'occasione, i due non intraprendono alcun discorso rispetto ad una possibile collaborazione, ma si conoscono l'un l'altro come letterati (Doderet stesso era un romanziere). Nonostante si fossero incontrati anche in altre occasioni, come nel 1914 sugli Champs-Élysées durante i primi giorni della guerra, Doderet era troppo timido per avvicinarsi al poeta e cercare di rafforzare la loro conoscenza. Sarà solo grazie alla mediazione di Marcel Boulanger dopo il conflitto mondiale, di ritorno da una visita al poeta a Venezia, che si presenta la prospettiva di divenire traduttore di D'Annunzio. L'umiltà e la timidezza di Doderetto, infatti, sono dei tratti del suo carattere personale e da traduttore che lo contraddistinguono e sono accentuati per riverenza nei confronti di D'Annunzio (Balmas 1962, 1113): «Par suite de quelle hardiesse inattendue osai-je me proposer?» (Doderet 1956, 17), commenta il traduttore a proposito della sua titubanza a farsi avanti per la traduzione di *La Leda senza cigno*, e ancora dopo l'inizio della sua collaborazione con il Vate, continua ad essere un «*timidum animae*», come lo definisce D'Annunzio a Guido Treves nella lettera del 13 Dicembre 1921, oggi conservata al Vittoriale. Per fortuna, fu Boulanger a provvedere e fece avere la traduzione di prova di Doderet al poeta italiano che, vista la qualità del lavoro, non perse tempo: «Les essais de Doderet sont excellents. Envoyez-moi son adresse». Il vero e proprio «lavoro comune» tra il traduttore francese e D'Annunzio inizia nel giugno del 1920, quando Doderet va a Fiume dal poeta perché vuole il suo aiuto durante il processo di traduzione, aiuto che verrà dato ben volentieri (Gullace 1966, 46). Inizia, così, una stretta collaborazione tra i due che rivela la grande sintonia in cui la visione di D'Annunzio incontra quella dell'autore francese; prendendo, dunque, il posto di Hérelle, Doderet diventa l'ultimo traduttore di D'Annunzio: tra le opere da lui curate, vi sono *Ritratto di Luisa Baccara*, *Contemplazione della morte*, *La Leda senza cigno* già menzionata, *Licenza*, *Notturmo*, *Fiaccola sotto il moggio*, *Fedra*, *La Nave* e *Solus ad solam*.

Come si vedrà a proposito della *Fedra*, le traduzioni di Doderet si approssimano moltissimo alla realizzazione della visione della traduzione ideale di D'Annunzio, fornendo una versione perfettamente letterale del testo e piegandosi a tutte le richieste dell'autore. A differenza di Hérelle, Doderet non assume una posizione di rilievo agli occhi della critica del tempo che, forse, perpetuando il paragone con lo stile spiccatamente francese di Hérelle, non riconosce la stessa bellezza alle pagine di Doderet che esprimono un intenzionale *dannunzianeggiare*. Infatti, l'ultimo traduttore del *Vate*, pur nella sua mitezza, si era assunto il rischio di trascurare la sensibilità del pubblico francese e di proporre delle opere che riproducessero la musicalità, l'artisticità, la forma e lo spirito dannunziano fedelmente. Al di là della mancata acquisizione di una notorietà e risonanza pari a quella di Hérelle, Doderet ha segnato in maniera molto rilevante la vita letteraria (e biografica) di D'Annunzio. Nel corso della loro ventennale amicizia, i due autori hanno instaurato un legame che ha permesso l'edizione francese di opere dannunziane che hanno alimentato un rinnovato interesse e rilancio per D'Annunzio tanto in Italia quanto in Francia. Infatti, Doderet, visto il suo affetto per la patria del *Vate*, la sua presenza oltralpe, considerata la perfetta sintonia e coincidenza tra i due scrittori e grazie alla piena fiducia che gli fu accordata, divenne un vero e proprio vicario di D'Annunzio, rappresentandolo in Francia e supervisionando ogni aspetto della *Phædre* parigina.

Il ritorno in scena della «*Phædre inoubliable*»

Sin dall'esordio al teatro Lirico di Milano nel 1909, correvano voci sulla messa in scena in Francia di una nuova, ma nota, tragedia dannunziana: la *Fedra*. In un comunicato stampa del 19 aprile dello stesso anno, oggi conservato al Vittoriale, Jacques Rouché annuncia il prossimo allestimento di due tragedie di D'Annunzio in traduzione francese, *La Nave* e *Fedra*, presso il Théâtre des Arts (oggi, Théâtre Habertot). La traduzione delle opere è affidata a Ricciotto Canudo e la rappresentazione è prevista, da contratto, entro tre anni, ma non avrà mai luogo. Nel Giugno del 1910, su «*L'intransigeant*», fonte ritenuta molto affidabile, si annuncia una rappresentazione della *Fedra* prevista all'Odéon con Vera Sergine come interprete; tuttavia, anche questa notizia non ebbe un reale seguito. Contestualmente, Ida Rubinstein aveva chiesto al poeta di adattare il testo a lei e si mobilita per concordare una rappresentazione nella quale vestire i panni della regina Cretese (si veda la lettera del 30 settembre 1911), e ancora, si interessa all'argomento anche Schürmann che prende in considerazione la possibilità di una rappresentazione ad Orange.

In realtà, la *Phædre* che riuscirà ad essere rappresentata, pur cavalcando l'onda d'entusiasmo e curiosità che la traduzione di Canudo aveva potenzialmente suscitato, non ha nulla a che vedere con la versione che circola negli anni precedenti alla guerra. La *Phædre* allestita nel 1923 è quella nella traduzione di André Doderet, con le musiche di Ildebrando Pizzetti appositamente riviste per l'occasione. Grazie all'epistolario del traduttore è possibile ripercorrere i momenti salienti della genesi dell'opera, che vede particolarmente coinvolto André Doderet; questi, infatti, non interviene solo nella traduzione dei versi dannunziani nel quadro del «lavoro comune» con il poeta, ma segue in prima persona le revisioni richieste al Pizzetti e tutte le questioni riguardanti l'allestimento scenico e la circolazione del testo francese in Francia. Nella seconda metà del 1922, la traduzione era già avviata e procedeva rapidamente per via delle richieste di Ida Rubinstein che insisteva per avere tutto il necessario per provare il suo ruolo (Cattò 2002, 18). Doderet da vero e proprio *alter ego* di D'Annunzio, segue il progresso dell'intervento sulla partitura di Pizzetti, dialoga

con la Rubinstein e tiene aggiornato il poeta su tutto ciò che riguarda i preparativi della messa in scena. Per quanto riguarda la partitura musicale, stando a quanto si evince dalle lettere di Pizzetti, Doderet non aveva solo riferito gli interventi da fare, né si era limitato a quanto pertiene il binomio musica e parola, ma aveva anche avanzato suggerimenti musicali approvati dal compositore (ne è testimonianza la lettera di Pizzetti a D'Annunzio datata 3 aprile 1923).

Il coinvolgimento del traduttore in tutto ciò che ruota attorno al testo strettamente inteso è interessante e presenta un carattere solo apparentemente contraddittorio. Si è detto finora che nella traduzione ideale di D'Annunzio, l'opera originale e il suo autore vengono considerati integralmente secondo un processo per il quale il traduttore interviene quasi invisibilmente a servizio del poeta; Doderet è tutto fuorché una mano invisibile, in quanto interviene e amministra ogni aspetto dell'opera da presentare in Francia e della sua messa in scena, compreso il cruciale confronto con il compositore al quale vengono richiesti degli aggiustamenti *in funzione* del testo tradotto. Tuttavia, la presenza diffusa di Doderet si giustifica non solo con la perfetta convergenza di intenti tra il suo modo di lavorare e le aspettative di D'Annunzio, ma esprime anche l'idea di completezza dell'opera dannunziana dove forma, contenuto e realizzazione in teatro contribuiscono in egual misura a creare l'opera stessa. Pertanto, attraverso l'estensione del suo ruolo, Doderet esprime la sua reale e profonda conoscenza della *Fedra*: è solo abbracciando la tragedia nella totalità delle sue componenti che vi può rimanere davvero fedele e può volgere in francese la totalità dell'opera dannunziana, comprendendo e mantenendo l'equilibrio tra le parti voluto dal poeta.

L'attenzione che Doderet dedica con la sua traduzione alla parola, con la sua interazione con Pizzetti alla musica e con la scrupolosa supervisione a tutto ciò che riguarda l'aspetto visivo e materiale della rappresentazione, esprime la sua reale e profonda conoscenza della *Fedra*: è solo abbracciando la tragedia nella totalità delle sue componenti che Doderet può rimanervi davvero fedele e può volgere in francese la totalità dell'opera dannunziana, comprendendo e mantenendo l'equilibrio tra le parti voluto dal poeta.

Per quanto riguarda la partecipazione di Pizzetti, il compositore di Parma si era mostrato, in una lettera del 23 Gennaio 1923, piuttosto restio a fare le modifiche richieste, ritenendo che fossero una vera e propria negazione dell'effetto e dell'ideale ricercato nel primo componimento dell'opera. Nonostante la rigidità del compositore, i suoi interlocutori francesi, Rouché e Doderet, non percepiscono questa chiusura, ma anzi riferiscono di un Pizzetti disponibile ed affabile (Lettera del 9 Febbraio 1923). L'unica nota dolente riscontrata dai collaboratori del compositore è il ritmo di lavoro troppo lento: a sbloccare l'*impasse* è, ancora una volta, André Doderet, il quale, si reca a Firenze a fine marzo per «stimuler Pizzetti et obtenir de lui certain travail qu'il hesite à faire» (Lettera del 28 marzo 1923). L'incontro con il traduttore porta Ildebrando da Parma a scrivere una lettera a D'Annunzio (3 aprile 1923), nella quale rivela il riaccendersi dell'entusiasmo per l'opera e la convinzione che, nonostante i cambiamenti, la *Phadre* possa essere ripresentata nella stessa completezza e verità di quella autentica. Questa lettera del Pizzetti è di estremo interesse e riassume l'intero procedimento della realizzazione della *Phadre*: Doderet è descritto in tutta la sua rilevanza e influenza nella gestione e concezione dell'opera, il tipo di revisione richiesta prevede una parziale presa di distanza dal progetto originale voluto da D'Annunzio e da Pizzetti e, infine, quest'ultimo, nonostante le novità della messa in scena, ammette nella proposta di Doderet la possibilità di riconoscere l'opera italiana. Questa osservazione è molto interessante se correlata al tipo di traduzione che Doderet compie per volere del Vate: l'obiettivo dell'intera traduzione della tragedia era quello di conservarla, duplicandola in un'altra lingua, e il fatto che Pizzetti ne veda il potenziale è un'ulteriore conferma dello

sforzo compiuto in questo senso. Nonostante l'entusiasmo ritrovato di Pizzetti, successivamente sembra che il compositore non fosse particolarmente soddisfatto del risultato. Infatti, alla richiesta di concessione della musica per mettere in scena l'opera a Roma, Ildebrando da Parma nega il permesso costringendo a

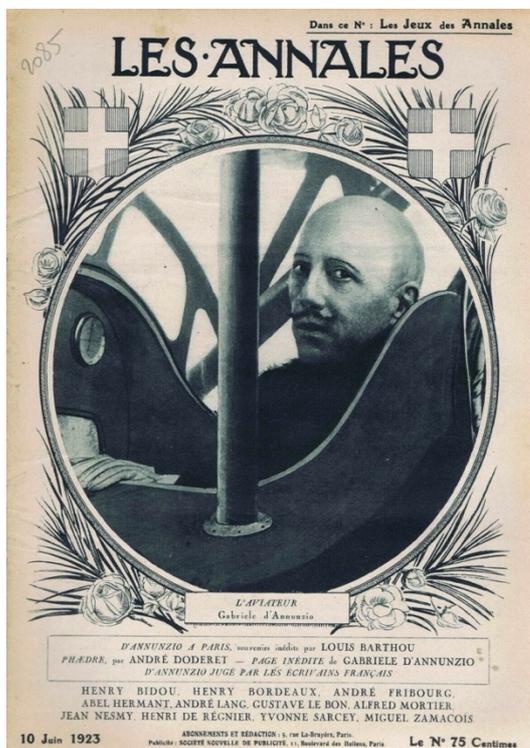


FIG. 1 Copertina del numero speciale degli *Annales* uscito il 10 giugno 1923, dedicato interamente a Gabriele D'Annunzio

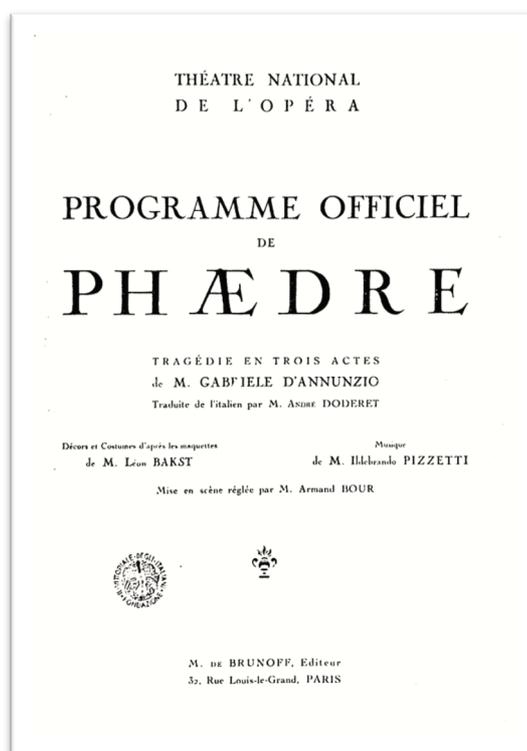


FIG. 2 Frontespizio del programma

ricorrere ad un altro compositore. L'opera fu poi messa in scena il 19 aprile 1926 al Teatro Costanzi di Roma con le musiche in scena di Arthur Honegger (Santoli 2019, 67-8).

Il coinvolgimento di Doderet riguarda anche l'aspetto promozionale dell'opera. La notorietà del poeta e la vivacità delle notizie sulla messa in scena della tragedia della regina Cretese non erano sufficienti a promuovere il lancio dell'opera; pertanto, Doderet fa sì che i giornali ne annuncino la realizzazione e i dettagli relativi. Il traduttore assume il compito anche di darne notizia al poeta e di tenerlo aggiornato sulle date ufficiali della *Phaedre*, della prova generale per la stampa, prevista per il 5 giugno, e per la prima vera e proprio del 7 giugno. Inoltre, erano state accordate delle repliche, cinque in totale, fino al 12 giugno. Tra le varie occasioni di

promozione, Doderet ottiene che un numero speciale degli *Annales* (FIG. 1) tratti esclusivamente di D'Annunzio e della *Phaedre*, ed è proprio lui in quelle pagine a parlare dell'opera e a sottolinearne la diversità dalla Fedra a cui aveva dato vita Racine: quella del poeta francese era nota come colpevole ed incestuosa *malgré soi*, mentre la Pasifacia di D'Annunzio si distingue per tutta la sua volontà, la sua empietà, è «audace» e trionfa: «elle défie les hommes et les dieux, mais l'impie, la criminelle, que la colère céleste frappe et semble punir à nos yeux, descend triomphante, dans l'Hadès» (Lelièvre 1959, 390).

Alla vigilia della prima, Doderet riferisce al poeta abruzzese tutta la positività e il clima di aspettativa che circonda l'opera; la prima fu messa in scena al Théâtre de l'Opéra di Parigi il 7 Giugno 1923 (FIG. 2), con la regia di Armand Bour, le musiche di Pizzetti, costumi e scene di Léon Bakst, Philippe Gaubert alla direzione dell'orchestra e un cast di noti attori, ossia Idea Rubinstein (*Phædre*), Yonnel (*Hyppolite*), Paul Desjardins (*Thésée*) e Suzanne Després (*Hipponoè*). Doderet si dice pienamente soddisfatto del risultato finale sotto ogni aspetto e, con grande orgoglio, racconta al Vate della presenza di tutte le figure più in vista dello scenario culturale e giornalistico della società di Parigi. D'Annunzio avrebbe dovuto assistere alla rappresentazione arrivando con degli aviatori francesi, ma con sua grande delusione, non si presentò e non è chiaro il motivo della sua assenza.

La traduzione francese

Nonostante la varietà e l'ampiezza dell'apporto di Doderet al ritorno della figlia di Pasifae sui palchi francesi, il suo contributo più grande è quello della traduzione letterale del testo. Rimasta inedita, comparsa solo sulla «Revue de Paris» in quattro parti pubblicate tra il 15 Agosto e il 1 ottobre 1924, la *Phædre* costituisce un perfetto esempio di realizzazione della traduzione dannunzianamente intesa. Considerato quanto esposto a proposito della teoria della traduzione dannunziana e della vicenda che porta dalla collaborazione con Hérelle a quella con Doderet, non sorprenderà che il testo della *Phædre* non presenta particolari punti problematici, ma piuttosto è di interesse in relazione al suo equilibrio tra bellezza e fedeltà. Di seguito si proporrà un breve saggio di alcuni versi delle tragedie a confronto nelle due lingue dove sarà possibile vedere quale sia il rapporto tra la mano di Doderet e i versi dannunziani con degli esempi concreti.

La prima osservazione preventiva che si può fare a proposito del testo francese è che cerca di essere identico, e di mantenere un rapporto di identità con l'originale italiano in ogni sua parte. La traduzione si riferisce alla *Fedra* tragica e non al testo revisionato per il libretto d'opera, nonostante la messa in scena parigina fosse in musica. Pertanto, ogni aspetto della *Fedra* viene ripristinato: non vi sono aggiunte né riduzioni, il sistema dei personaggi è completamente invariato, la divisione in atti rispecchia quella del 1909, non ci sono interventi di alcun tipo sulle didascalie (pur non essendo parte della declamazione). Formalmente, il testo francese presenta lo stesso numero di versi di quello italiano, ossia 3221; se nella tragedia italiana D'Annunzio adopera il verso endecasillabo e settenario, Doderet utilizza dei versi in metrica libera (da alcuni definiti come prosa ritmica). Nonostante la differenza a livello descrittivo, il verso scelto da Doderet imita in ogni suo aspetto quello dannunziano: la sintassi è raramente modificata, sono più numerose le occorrenze in cui Doderet salvaguarda il ritmo del verso attraverso la riproduzione identica di *enjambement* e pause di punteggiature che quelle in cui interviene con piccole modifiche. Per quanto riguarda la resa delle figure retoriche, in poche occasioni il traduttore interviene con minimi dettagli in nome di una resa testuale e retorica più efficace per un pubblico francofono.

FEDRA

O Tànato, la luce è ne' tuoi occhi!

Prono ai piedi della invocatrice l'ingombro si tace frenando i

PHEDRE

O Thanatos, la lumière est dans tes yeux!

Prosterné aux pieds de l'invocatrice, le chœurse tait, réprimant

singulti sotto le pieghe lugubri.

T'offro le bende splendide e il crinale
e la rete e la mitra e il velo.

*Si china verso le dogliose, ancóra anelante. La nutrice Gorgo è
dietro lei, nell'ombra.*

Donne

ospiti, sollevate la bocca e rispondete a Fedra.

[Donne

ospiti, rispondetemi: Chi primo
recò questa parola,
questa parola della morte?
(*Fedra*, I, vv. 128-135)

ses sanglots sous les plis lugubres.

Je t'offre mes bandeaux splendides et mon peigne
Et la sésille et le mitre et la voile.

*Elle se penche vers les douloureuses, encore haletante. La
nourrice Gorgô est derrière elle, dans l'ombre.*

Femmes

Hôtesse, levez votre visage et répondez Phædre.

[Femmes

Hôtesse, répondez-moi: qui, le premier,
apporta cette parole,
cette parole de la morte?
(*Phædre*, I, vv. 128-135)

Sono riportati i primi versi pronunciati da Fedra che segnano l'ingresso della regina Cretese in scena: un momento chiave che avvia l'intera tragedia donando un'importante prospettiva di lettura per tutto il mito. Dal confronto delle due versioni del testo, si nota, anche visivamente, una perfetta coincidenza. La traduzione letterale di Doderet rispetta la posizione dei termini, posti da D'Annunzio secondo una disposizione eloquente per quanto riguarda il rilievo dato all'invocazione di Tanato e all'interrogativa finale. Tutti i termini, con l'eccezione di «bocca» reso con «visage», si avvicinano al massimo delle potenzialità all'espressione italiana, permettendo così di conservare non solo il contenuto, ma anche la forma e lo stile – che, come si è visto, sono depositari della specificità dannunziana. Inoltre, il ritmo del verso è pienamente rispettato e riproduce le battute della matrigna con la stessa cadenza della frase italiana.

Queste osservazioni sono valide per l'intera opera: confrontando qualsiasi momento chiave della tragedia, il lettore francese ritrova nella traduzione di Doderet tutte le particolarità, positive e negative, della stesura dannunziana. Poiché sarebbe ridondante indicare tutti gli snodi della tragedia per verificare la letteralità della traduzione, nei prossimi brevi confronti si andrà alla ricerca di altre caratteristiche più sottili che si possono riscontrare nell'operato del traduttore. Innanzitutto, un problema con il quale ogni traduttore francese si trova a confrontarsi davanti ad un testo italiano, è la lunghezza delle frasi. Già durante la collaborazione con Hérelle, D'Annunzio aveva lamentato la tendenza del francese ad abbreviare i suoi periodi e riformularli secondo un gusto francese di stampo cartesiano e sintetico. Nel caso della *Phædre* si riscontra un atteggiamento diverso:

FEDRA

Uomo d'Argo, un bel dono io ti farò
prima che tu ti parta.

A te che presso i grandi tuoi cavalli
amavi il canto, o condottor del carro
di Capanèo, la figlia del Re d'isole
Fedra di Pasifæe nata dal Sole
donar vuole una cetera eburna,
opra di Dedalo, che anch'ella
è fornita di giogo, e d'oro è il giogo
vocale. E te la dona

perché d'auriga tu diventi aedo
or che son arsi i grandi tuoi cavalli
e servire non puoi altro signore.

(*Fedra*, I, vv. 603-15)

PHÆDRE

Homme d'Argos, je te ferai un beau présent
Avant que tu partes.

À toi qui près de tes grands chevaux aimas le chant, ô
conducteur du char

De Kapanée, la fille du Roi des îles,
Phædre, issue de Pasiphaë née du Soleil,
veut te donner une lyre

d'ivoire, œuvre de Dédale, que elle aussi
est pourvue d'un joug; et d'or est le joug
vocal. Et elle te la donne

pour que d'aurige tu deviennes aède,
à présent que sont brûlés tes grands chevaux
et que tu ne peux servir un autre maître.

(*Phædre*, I, vv. 603-15)

I versi riportati immortalano il momento della metamorfosi dell'auriga in aedo, sviluppo tagliato nel libretto d'opera, ma espressione di una trama secondaria della tragedia che colpiva particolarmente gli spettatori. La versione italiana del testo riprende tutta la formularità e la complessità di un momento ufficiale che accompagna un'investitura poetica e, di conseguenza, costituisce uno scomodo scoglio per la lingua francese, poco avvezza agli incisi e alle subordinate. Ciononostante, laddove Hérelle avrebbe creato delle interruzioni, Doderet preserva la fluidità della frase italiana e ne riproduce la lunghezza – decisamente eccessiva per la sintassi standard del francese. Questa porzione di versi condensa molte delle problematiche che per estensione il pubblico d'oltralpe ha criticato al testo: verbosità, altisonanza, eccessiva erudizione e uso della materia mitica. Nonostante, quindi, intervenire alleggerendo porzioni della tragedia come questa avrebbe potuto facilitare l'accessibilità al testo, Doderet, fedelmente, traduce D'Annunzio così com'è. La precisione del *timido* Doderet, tuttavia, non deve ingannare. Il suo operato, infatti, è tutt'altro che meccanico o cieco, ma agisce sottilmente e in piccoli dettagli per fare del suo testo una traduzione *belle, mais fidèle*:

FEDRA

Non la schiava sarai; sarai la sposa
d'Ippolito. Sei degna
che il figlio faretrato dell'Amazzone
teco partisca il talamo coperto
coi velli dei leoni.

E prima delle nozze
Fedra ti condurrà
sino all'isola Sferia,
che tu nel tempio dedichi la zona
a Pallade Fallace.

(*Fedra*, I, v. 982-90)

PHÆDRE

Tu ne seras point l'esclave, tu seras l'épouse
d'Hippolyte. Tu mérites
que le fils de l'Amazone, le porteur
de carquois, partage avec toi son lit
recouvert de peaux de lions.

Phædre te conduira
Jusqu'à l'île de Sphæria
Pour que dans le temple tu dédies
Ta ceinture à Pallas Trompeuse.

(*Phædre*, I, vv. 982-90)

Qui Fedra si rivolge alla bella schiava tebana, in uno dei momenti della tragedia in cui maggiormente si afferma la sua foga di passione e volontà che la distingue dal precedente raciniano. Che la traduzione di Doderet anche in questa occasione sia più che fedele è indubbio. Tuttavia, si possono notare minime modifiche. Innanzitutto, nella versione francese manca un verso, v. 986, svista poco rilevante, se tale, o scelta di impatto minimo che, tuttavia, semplifica e chiarifica la progressione della frase abbreviando un periodo dalla costruzione dannunzianeggiante. Inoltre, nel primo verso la punteggiatura indica una pausa minore che dona un ritmo diverso alla frase; anche in questo caso, l'intervento è minimo, ma smorza la drammaticità del tono dannunziano. Proseguendo, al v. 982 la versione francese predilige l'uso di un verbo, *mériter*, in luogo del predicato nominale italiano, esprimendo una tipica tendenza della lingua francese. Un ultimo termine il cui uso incuriosisce è «peaux» per tradurre «velli»; il significato della frase rimane invariato, ma la scelta di Doderet è curiosa: con il termine scelto da D'Annunzio, l'eco mitica legata alle imprese intorno al celeberrimo vello d'oro è immediata e l'uso stesso di quella parola in luogo della più comune «pelli» si iscrive nella scelta del poeta di adoperare sempre il termine più inusuale; nella versione di Doderet, il termine «toison», corrispettivo di «vello», è scartato solo in questa istanza (si ritrova, invece, al verso 1606) e, pertanto, la scelta di «peaux» sembra avere una motivazione specifica. Osservando la scansione sillabica del verso, si può ipotizzare che in questo caso il traduttore abbia sacrificato la perfetta coincidenza verbale in nome della musicalità e del ritmo del verso, mantenuto, in effetti, intatto con la scelta di una parola monosillabica («peaux», appunto) a scapito di una bisillabica (come «toison»).

In conclusione, dal confronto della traduzione francese di André Doderet con il testo originale italiano della *Fedra* è possibile apprezzare nella sua modalità di traduzione un certo equilibrio tra la fruibilità dell'opera e l'idea di traduzione letterale voluta da D'Annunzio. Il traduttore non è mai intervenuto alterando in modo significativo o volontario il messaggio del testo italiano, che, anzi, è stato quasi sempre preservato nella forma grafica e fonica più prossima possibile a quell'autentica. Tuttavia, l'adempimento della preservazione del carattere dannunziano di cui è intrisa l'opera ha potuto, in alcuni punti, limitare l'accessibilità dell'opera stessa da parte di un pubblico di lettori francesi. Quella di Doderet è davvero una traduzione che più che avvicinare l'opera al lettore, avvicina il lettore all'opera «*malgré lui*» e, anche se non può rendere lo *stile* dannunziano in ogni suo verso, riesce egregiamente a far trionfare la *Phædre inoubliable* in Francia, dove, la firma di D'Annunzio riesce ad iscriversi là dove quella di Racine minacciava di oscurarla.

La ricezione francese della *Phædre*

Alla rappresentazione della *Phædre* non è seguito un giudizio unanime della critica. Muovendo dai commenti specifici sulla messa in scena parigina, si potrà vedere come abbiano concorso alla determinazione della ricezione della tragedia fattori sia interni che esterni alla sua realizzazione.

Innanzitutto, si può sostenere che la *Phædre* sia stato un grande successo in ragione sia delle repliche sia di alcune recensioni estremamente positive; tra queste si possono ricordare quella intitolata “La *Fedra* di D'Annunzio a Parigi”, comparsa sul «Corriere della Sera» il 7 Giugno 1923, molto interessante anche per l'adozione della prospettiva italiana alla rappresentazione francese dell'opera tradotta:

La recita della tragedia sulle massime scene parigine nell'efficace e fedele traduzione di Andrea Doderet è dovuta all'iniziativa di Ida Rubinstein [...] Ella ha voluto che la Fedra fosse messa in scena con una cura uno sfarzo eccezionali; sia circondata dei migliori attori tragici del teatro francese, senza preoccuparsi dei confronti, e ha provveduto perché ogni particolare fosse degno della tragedia [...] Alla fine dell'atto la Rubinstein è chiamata cinque volte la ribalta con gli altri interpreti prima, e poi da sola [...] Si potrà anche discutere la dizione dell'attrice, ma è unanime l'ammirazione per l'efficacia espressiva dei suoi atteggiamenti [...] Sono pure applauditi in seguito i nomi del maestro Pizzetti, di Léon Bakst e del traduttore Doderet
[...] Sarà interessante seguire giudizi della critica parigina: tutti gli spettatori sono però stati unanimi nel ritenere di aver assistito ad un mirabile spettacolo d'arte.

Dalle parole dell'articolo italiano, emergono le figure di Doderet e di Ida Rubinstein, i due grandi motori della messa in scena, e il loro apporto artistico è presentato come un valore aggiunto e coerente con il disegno dannunziano dell'opera. È di particolare interesse l'affermazione finale che tiene conto della differenza culturale del pubblico francese, inevitabilmente portato a provare qualcosa di scomodo di fronte al mito riscritto da D'Annunzio, ma che, ciononostante, è catturato e affascinato dalla rappresentazione, artistica e particolare in ogni suo aspetto. André Doderet, al termine di tutte le repliche, scrive una lunga lettera (14 Giugno 1923) a D'Annunzio, nella quale tira le somme dell'intera esperienza, giudicata da lui come «un véritable triomphe»:

Les représentations de Phædre ont été un véritable triomphe. Par les journaux vous savez que la Générale fut la réunion la plus élégante de la saison. «Tout le monde» était là. [...] Presse habituelle; quelques-uns comprennent, d'autres hésitant que votre taille trop haute intimide - Mais tous les vrais artistes, tous les poètes ont été dans d'enthousiasme. [...] Il me faudrait bien des pages pour vous dire toute ma vénération pour Mme Rubinstein. [...] La pièce est déjà demandée par Madrid et Lisbonne. On a même parlé de l'Amérique! [...] Elle [*Mme Rubinstein*] a fini par le [*le rôle*] composer avec un art parfait. Elle a vraiment vécu son rôle. L'attention religieuse du public nous a toujours frappé [...] Vous devinez la splendeur des décors [...] et la splendeur des costumes, et l'ingéniosité barbare des accessoires. Yonnel fut très beau et très farouche dans Hyppolite; mais l'un des acteurs qui provoquèrent le plus d'applaudissements fut Capellani, dans l'Aède. Il fut excellent dans tous ses récits.

Alcuni, effettivamente, condividono l'entusiasmo di Doderet, tra questi, ad esempio vi è Jean Dornis che definisce la *Phædre* «l'œuvre dramatique la plus lyriquement belle du poète, la plus fourmillante de rares beautés» (1925, 185). Tuttavia, Doderet fa solo un rapido accenno, ma, in realtà, erano diversi gli esponenti della critica francese ad aver sollevato delle perplessità legate soprattutto all'eccessiva sensualità, alla verbosità, allo scarso dinamismo e alla fitta trama mitologica della riscrittura dannunziana. Il pubblico francese, inoltre, lamentava una scarsa carica emotiva nei personaggi, aggravata dall'interpretazione della Rubinstein che aveva attirato molte critiche ed antipatie: il suo accento aveva disturbato alcuni dei critici, altri, invece, non avevano tollerato il fatto che avesse affittato il Teatro dell'Opera per allestire la messa in scena, contravvenendo, così, al normale funzionamento di un teatro che è istituzione nazionale (Gullace 1966, 101).

Dietro la formulazione di questi giudizi contrastanti vi sono due elementi fondamentali che influenzano la ricezione della tragedia positivamente e negativamente: D'Annunzio come simbolo del "Rinascimento Latino" e la presenza della *Phèdre* di Racine nella memoria culturale del pubblico e della critica francese.

La designazione di D'Annunzio come rappresentante del "Rinascimento Latino" avviene nel quadro dell'ampio discorso sulla fortuna dell'autore in Francia, un argomento complesso che necessiterebbe una trattazione specifica a seconda non solo del periodo di riferimento, ma anche della veste in cui prendere in considerazione D'Annunzio, se il poeta, l'uomo soldato, il romanziere, il drammaturgo o il personaggio di costume. Il successo e la reputazione che il poeta raggiunse in Francia, infatti, furono tali che Ernest Tissot scrisse che il poeta era «plus admiré et mieux compris de ce côté-ci des Alpes que de l'autre» (1902, 142). Inizialmente come romanziere, poi come drammaturgo e in maniera minore come poeta, D'Annunzio effettivamente si affermò a pieno titolo in Francia prima come uomo di lettere e poi incarnando la figura dell'ambasciatore di un nuovo rinascimento latino: dai legami artistici, al coinvolgimento politico e militare, la Francia lo accolse e divenne realmente una seconda patria per il poeta che ricevette un'attenzione che fino a quel momento, tra gli autori italiani, era stata concessa solo a Dante (Fucilla e Carrière 1935-37). Per quanto riguarda nello specifico la ricezione critica del teatro dannunziano e, in particolare, della *Phèdre*, bisogna ricordare che la Francia è stata un palco per D'Annunzio drammaturgo ancor prima dell'Italia. Negli ultimi anni dell'800, le prime *pièces* del poeta abruzzese, quali *Il Sogno d'un mattino di primavera* (1897) e *La Ville morte* (1898), erano state rappresentate nei teatri francesi prima di essere conosciute nella penisola italiana; successivamente, il poeta si impegnò a comporre delle opere direttamente in francese quali i dodici *Sonetti cisalpini* (1896), *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911), *La pisanella* (1913) e *Le Chèvrefeuille* (1913). Le opere teatrali di D'Annunzio in Francia suscitarono dibattiti vivaci e molta curiosità: la loro tendenza antirealistica e lo spiccato lirismo non sempre hanno messo d'accordo la critica del tempo, ma ciononostante, grazie anche al coinvolgimento nelle rappresentazioni di note attrici quali Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Suzanne Desprès e Ida Rubinstein, hanno sempre rappresentato un evento di grande interesse nella scena teatrale francese. Vista la fama del poeta, infatti, numerosi e rinomati teatri francesi gli aprirono le loro porte, tra questi il Théâtre de la Renaissance, il Théâtre de l'Œuvre, il Gymnase, il Théâtre de la Porte Saint-Martin, il Théâtre du Châtelet, L'Opéra e la Comédie Française. Inoltre, la buona accoglienza e la curiosità del pubblico di spettatori e lettori francesi per D'Annunzio muove soprattutto dal riconoscimento del poeta di un'alternativa dal potenziale internazionale al naturalismo coevo e dall'attrazione per le caratteristiche più intriganti e mondane delle sue opere rispetto all'atmosfera densa e angosciante del romanzo russo e del teatro scandinavo.

Negli anni post-guerra cresce esponenzialmente l'interesse per il teatro di D'Annunzio anche a livello di critica universitaria, a tal punto che Armand Caraccio nel 1939 svolge un ciclo di lezioni a riguardo presso l'Università di Grenoble, poi raccolte nel volume *D'Annunzio dramaturge* pubblicato nel 1950. Gli anni successivi al conflitto mondiale sono importanti anche per contestualizzare un altro aspetto: sono il periodo della traduzione della *Fedra* da parte di André Doderet che arriva a D'Annunzio perché suo ammiratore e avido lettore. E ancora, sono questi gli anni dell'allestimento parigino della *Fedra* con la musica di Pizzetti e la recente traduzione francese – un periodo, dunque, di rinnovato interesse e di insistenza su un'opera teatrale di popolarità difficile, ma capace di suscitare un'immediata curiosità. Anni, dunque, durante i quali il riflettore è puntato su D'Annunzio come mai prima di quel momento e il poeta ne approfitta per esporre le proprie opere e i propri progetti artistici contando sul suo nome e, pertanto,

senza mettersi in discussione abbastanza per decidere di rivedere opere di dubbio successo quali la *Fedra*. Come motivare la scelta di riproporre, senza modificarla, un'opera che non aveva contribuito al proprio successo e di insistere su una modalità di traduzione che non favoriva particolarmente la fruizione dell'opera da parte di un pubblico radicato nel gusto e nello stile della lingua francese? Non è da escludere la possibilità di attribuire un ruolo alla particolare condizione di fortuna in cui il poeta vive all'indomani del conflitto mondiale. Infatti, la popolarità di D'Annunzio in quel periodo si accompagnava ad una conferma della propria visione letteraria che, come si vede nella *Phèdre*, invece di mutare per compiacere un pubblico ben predisposto nei suoi confronti, cerca di ridare luce a quanto in passato non aveva ricevuto le lodi sperate. Ciò non toglie che, durante il primo soggiorno in Francia, l'atto stesso della traduzione e l'inserimento nel contesto francese avevano spinto il poeta ad autoanalizzare la propria opera e a ricostruire l'immagine pubblica di sé con l'obiettivo di intrigare la Francia proponendo sé stesso e la sua opera in una duplice veste di metamorfosi continua che suscitasse un interesse sempre nuovo e di espressione di una matrice unica e italiana inalterabile (Cimini 2016, cap. I).

La spinta dannunziana, dunque, incontra l'orizzonte francese nel momento propizio dell'auspicato "Rinascimento Latino", come si legge nelle parole di René Doumic (1896, 263):

Ce Latin, nous arrive au moment où nous commençons à nous fatiguer de ce qu'on appelle d'un mot et en bloc : les littératures du Nord [...] Nous nous tournons vers ceux qui sont du Midi. Nous soupirons après une Renaissance latine. Il nous semble que M. d'Annunzio peut être l'un des ouvriers de cette renaissance.

Domic non fu l'unico critico ad esprimersi in questi toni; altri illustri personaggi del tempo quali Jules Lemaître, Eugène-Melchior de Vogüé, Ernest Tissot e Théodore de Wyzewa, riconobbero nella costruzione del proprio personaggio pubblico da parte di D'Annunzio la realizzazione di un simbolo dell'incontro tra arte e politica, professando uno spirito votato all'azione e all'attività sia a livello di estetica letteraria che rispetto alla storia che lo vede promotore di posizioni guerrafondaie (Cimini 2016, cap. VIII). La Francia condivide con grande sintonia le posizioni del poeta e riconosce in lui un rappresentante di un'Italia alleata e vicina più che mai: «Il n'y a plus d'Alpes» è l'emblematica espressione che André Geiger (1918, XII) utilizza per riconoscere a D'Annunzio il grande merito di essere stato la ragione del superamento tra la distanza culturale tra Italia e Francia, avvicinando i due Paesi sotto il segno della letteratura e dell'arte e superando i confini politici e militari che le tenevano distanti.

Nel complesso, l'autore della *Fedra* in Francia è stato oggetto di ammirazione e scetticismo critico per quelle qualità che avevano suscitato l'interesse del pubblico e della critica e la cui realizzazione aveva fatto discutere. Il teatro di D'Annunzio era accolto come alternativa idealista che professava valori assoluti ed eterni, non relegabili in uno spazio o in un luogo unici. Tuttavia, di tali premesse teoriche veniva apprezzata meno la messa in scena, carica di simbolismo, misticismo ed eccessivo lirismo. Tuttavia, è proprio nei suoi aspetti meno apprezzati che D'Annunzio emerge in tutta la sua specificità ed egocentrismo, riconosciuto per questo tanto in Italia quanto in Francia. Pertanto, seppur lontano dal gusto francese per molti aspetti, il poeta abruzzese è entrato a pieno titolo sulla scena d'oltralpe, ottenendo il riconoscimento di «plus grand poète tragique des pays méditerranéens» (Canudo 1909, 376), affermazione

probabilmente esagerata, ma sintomatica della piena riuscita di D'Annunzio nel tramandare in Francia il suo nome non solo con la prosa, ma anche con il teatro; per dirlo con le parole di Léon Blum, più equilibrate e ragionevoli di quelle di Canudo, «Sans doute, il n'a pas pleinement réussi dans sa conception propre de la tragédie. Mais ses qualités d'homme de théâtre n'en subsistent pas moins; elles sont précieuses; elles sont certaines» (1906, 215).

L'ultimo aspetto che si vuole menzionare a proposito della ricezione della *Phædre* riguarda l'influenza della *Phèdre* di Racine. Si sarà notata una particolarità a proposito del testo dannunziano: il titolo dell'opera. In traduzione francese, il nome di Fedra è tradizionalmente tradotto con *Phèdre*, come compare nel titolo delle *pièces* di Racine e Pradon. La tragedia di D'Annunzio nella traduzione di Doderet, invece, presenta una grafia significativa nella sua diversità, ossia *Phædre* con il dittongo. Di fronte a questa scelta ortografica, si possono fare due osservazioni: il dittongo rimanda ad una grafia classicheggiante in linea con il tipo di proposta mitica avanzata dal poeta, ma soprattutto, la *Phædre* non è la *Phèdre*. Nel già citato articolo del «Corriere della Sera» (1923), si legge:

La leggenda ellenica degli amori incestuosi di Fedra e del giovane Ippolito è nota ad ogni francese di media cultura attraverso la poesia appassionata ed armoniosa di Racine, che diede ai suoi personaggi gli accenti dei contemporanei di Luigi XIV. Era interessante sapere come sarebbe stata accolta da un pubblico imbevuto della poesia di Racine la *Fedra* di Gabriele d'Annunzio.

L'osservazione dell'anonimo critico italiano tocca un punto essenziale, ossia l'inevitabile presenza ingombrante di Racine all'interno della coscienza culturale del pubblico francese. Il modello della *Phèdre*, infatti, agisce sulla ricezione dell'opera dannunziana anche senza intenzionalità da parte degli spettatori d'oltralpe e ciò va necessariamente a scapito del giudizio sull'opera stessa. Basti pensare che Lelièvre, ben trent'anni dopo la rappresentazione dell'opera di D'Annunzio, scrive: «en France nous sommes ridiculement chatouilleux sur le chapitre; [...] Il semble qu'il soit sacrilège de reprendre un sujet que Racine a traité, Phèdre plus que tout autre. En fait la dévotion à Racine est surtout un prétexte à accabler l'œuvre italienne» (1959, 391). Si noti che lo studioso, nel 1959, parla ancora al presente presentando l'influenza raciniana come ancora attiva e radicata all'uomo francese.

Per approfondire questo aspetto della *Phædre* è utile fare riferimento all'articolo di Renzo Sacchetti, «À propos de Phèdre. La nouvelle tragédie de M. Gabriele d'Annunzio» (1909), comparso ancor prima dell'incontro tra D'Annunzio e Doderet, ma utile per comprendere i presupposti e le aspettative della *Phædre* francese. La voce di Sacchetti non è isolata, ma è un esempio delle numerose recensioni e articoli comparsi sulle riviste italiane sulla tragedia dannunziana che esprimono in gran parte lo stesso sentimento. Dall'articolo di Sacchetti emergono tre aspetti di particolare interesse: la considerazione di D'Annunzio come drammaturgo, la collocazione della *Fedra* all'interno del più vasto progetto teatrale dannunziano e, soprattutto, le implicazioni della nuova tragedia che si aggiunge ad una tradizione mitica e tragica che coinvolge in modo specifico la Francia. La novità rispetto a quanto già detto sul primo punto è nel fatto che risulta evidente come D'Annunzio sia noto e riconosciuto nella sua qualità di autore di teatro e, pertanto, la sua dignità drammaturgica giustifica e richiede una certa attenzione per le sue opere, al di là del

riscontro che queste possono aver avuto nel pubblico. Per questo motivo, prescindendo dal fatto che la *Fedra* rimanga intradotta per oltre un decennio, gli spettatori e i critici francesi conoscono il testo e i dettagli delle rappresentazioni e hanno già una chiave di lettura per l'opera. L'occhio francese che si trova davanti al testo di Doderet ispeziona il testo già con degli interrogativi, dei dubbi e, soprattutto delle curiosità, che erano emersi sin dall'esordio a Milano nel 1909. Inoltre, a questa prospettiva già avviata rispetto alla *Fedra* nello specifico, si aggiunge l'orizzonte d'attesa formatosi con le tragedie antecedenti e, in particolare, con *La città morta* che costituisce un precedente importante soprattutto per l'ambientazione. Da una parte quindi, come si desume anche da Sacchetti, ci si aspetta la ricostruzione di un'antichità ellenica e tragica che colpisca visivamente e nel posizionamento dei personaggi, dall'altra, però, si ricerca il tratto d'innovazione che faccia della *Fedra* di D'Annunzio una riscrittura nuova del mito e non una replica. La novità auspicata è quel *quid* che dia vita non solo all'aspetto esteriore e storico del mito, possibile attraverso una ricostruzione archeologica, ma che coinvolga anche gli agenti del mito stesso; in altre parole, la Francia, riconoscendo nei personaggi dei tentativi teatrali precedenti solo dei *fantasmi*, spera che la passione della Pasifaeia restituisca ai personaggi del mito una vita e una presenza in carne ed ossa.

Infine, portare sulla scena una *Fedra* pone inevitabilmente una complicazione: come relazionarsi all'opera senza fare confronti con la tradizione mitica in cui si iscrive? E, soprattutto, perché Sacchetti suggerisce di astenersi dal fare alcun paragone? Certamente questa problematica può insorgere di fronte ad ogni opera che riprende un mito, ma per quanto riguarda specificamente la regina cretese e la Francia, la presenza di Racine (più che di Pradon) è troppo ingombrante per essere ignorata. Sacchetti presenta la Fedra dell'*Ippolito* di Euripide come «Merveilleusement vivante» e altrettanto viene affermato per quella di Racine; dichiarando di non voler fare confronti, dopo aver indicato, però, i punti massimi di riferimento, ricordando, a mo' di monito che «Phèdre est toujours vivante dans l'œuvre d'Euripide et de Racine» (1909, V). Così Sacchetti implicitamente esprime la faziosità del suo posizionamento: poco importa la ricerca storica ed erudita di D'Annunzio, sono secondari anche i caratteri stilistici che possono far distinguere la sua *pièce* da quelle precedenti e da quelle a lui contemporanee, a meno che Fedra non presenti nel suo personaggio un qualcosa di sconvolgente, non può reggere il paragone con la *Phèdre* raciniana.

Il ragionamento che si è fatto prendendo in prestito le parole di Sacchetti, si sottende a tutta l'esperienza della traduzione e della rappresentazione della *Fedra* in Francia e non può non essere tenuto presente. Prescindendo dal giudizio di valore sulla tragedia dannunziana e sulla traduzione di Doderet, la presenza della *Phèdre* sui palchi francesi è inevitabilmente accompagnata da un implicito confronto con uno degli orgogli del teatro nazionale, la *Phèdre* di Racine. Tuttavia, il richiamo obbligatorio, per quanto infici sulla considerazione globale della tragedia, innesca un'immediata curiosità nel pubblico francese che non può non interessarsi alla proposta dannunziana e correre a teatro per vederla nella sua realizzazione.

A questa riflessione, va aggiunto quanto riscontrato dall'analisi dell'opera, ovvero la conservazione pressoché integrale della tragedia nella sua veste originale. D'Annunzio non propone una nuova *Fedra*, ma ripresenta un testo in una traduzione che lo restituisce così com'era, con tutte le sue note complessità e problematicità: ciò gli è possibile non solo per la sua popolarità, ma anche per il contesto ricettivo in cui si trova e da lui ricercato. Tenendo in considerazione quanto osservato, dunque, si può ipotizzare che il pregiudizio del contesto culturale francese, nel bene e nel male, sia stato un reale fattore nella riuscita dell'opera, in quanto, agendo profondamente nelle dinamiche di ricezione, ha reso possibile al Vate

riaffermare la propria proposta drammaturgica e alla *fille de Pasiphaë* di rendersi, ancora una volta, *inoublable*.

Conclusion

La *Phædre* messa in scena a Parigi nella traduzione di Doderet nel giugno del '23 raccoglie tutti i presupposti del disegno drammaturgico dannunziano; pur preservando l'integrità del testo e del messaggio dell'opera, André Doderet aggiunge una dimensione teorica, pratica e artistica ad un'opera che, a distanza di oltre dieci anni, riprende vita in una veste nuova, ma, allo stesso tempo, identica a quella originale. La Francia assume la forma di un orizzonte inedito, ideale e stimolante e, soprattutto, uno snodo internazionale in cui il poeta incontra e si rende noto alla cultura francese ed europea. Nonostante lo scarto tra la ricezione italiana e quella francese e nonostante il curioso interesse per la proposta di un teatro innovatore e atipico si scontri con un'opera densa, scomoda e non facilmente accessibile, la volontà dannunziana in *Phædre* si realizza a pieno. Infatti, seppur lontano, D'Annunzio è completamente rappresentato nei suoi versi affidati a Doderet e, malgrado le critiche e l'inevitabile conflitto con un pubblico di tradizione raciniana, il poeta colleziona con la sua Pasifacia un altro successo. Con il trionfo a Parigi della sua regina cretese, radicata nell'arcaica Grecia e allo stesso tempo vestita di una passione tutta novecentesca, Gabriele D'Annunzio non solo compie il proprio proposito di superare la linearità temporale in nome della circolarità che riunisce passato, presente e futuro per ovviare all'«errore del tempo», ma riesce anche a cancellare le barriere geografiche: come ha affermato Geiger, non vi sono più le Alpi, al loro posto troviamo un oggetto letterario italiano, francese ed europeo in cui convergono e si incontrano coerentemente istanze eterogenee e ricche di cui D'Annunzio è l'emblema.

Bibliografia

- Andreoli, Annamaria. "Il divino Gabriele internazionale". *Nuova informazione bibliografica*, 1 (gennaio-marzo 2007): 9-41.
- Balmas, Enea. "L'amicizia fra Gabriele D'Annunzio e il suo traduttore André Doderet". *Quaderni dannunziani XXII-XXIII* (1962): 1112-19.
- Blum, Léon. *Au théâtre: réflexions critiques vol. IV*. Paris: Ollendorff, 1906.
- Canudo, Ricciotto. "Notizia". *Mercure de France*, 16 luglio 1909.
- Caraccio, Armand. *D'Annunzio dramaturge*. Paris: Presses Universitaires, 1950.
- Cattò, Nicola. "«Un poème bleu noir où rougit une lionne à deux pieds»: le musiche di scena per la *Phædre* di Gabriele D'Annunzio". *Quaderni del Vittoriale* 2 (2002): 9-45.
- Cimini, Mario (a cura di). *Carteggio D'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lanciano: Carabba, 2003.
- Cimini, Mario. *D'Annunzio la Francia e la Cultura Europea*. Lanciano: Rocco Carabba, 2016.
- Curreri, Luciano. *Silenzi, Solitudini, Segreti. Altre metamorfosi dannunziane*. Acireale-Roma: Bonanno Editore, 2011.

- D'Annunzio, Gabriele. "Phædre". In *La Revue de Paris*, trad. fr. André Doderet (5 agosto, 1 settembre, 15 settembre, 1 ottobre 1924): 721-55, 88-124, 299-336, 535-55.
- D'Annunzio, Gabriele. "Fedra". In *Tragedie, Sogni e Misteri*, vol. II, a cura di Annamaria Andreoli. Milano: I Meridiani, 2013.
- Doderet, André. *Vingts ans d'amitié avec Gabriele D'Annunzio*. Paris: Éditions du Cerf-volant, 1956.
- Dornis, Jean. *Essai sur d'Annunzio*. Paris: Librairie Academique Perrin, 1925.
- Doumic, René. "Gabriele D'Annunzio". In *Les Jeunes*. Paris: Perris, 1896.
- Fucilla, Joseph e Joseph Carrière. *D'Annunzio Abroad. A Bibliographical Essay*. New York: Columbia University, 1935-1937.
- Gallot, Muriel. "D'Annunzio et son traducteur : à la recherche d'un alter ego". *Cahiers d'études romanes* 24 (2011): 81-89.
- Geiger, André. *Gabriele D'Annunzio*. Paris: La Renaissance du livre, 1918.
- Gullace, Giovanni. *Gabriele D'Annunzio in France. A study of cultural relations*. New York: Syracuse University Press, 1966.
- "L'aviateur. Gabriele D'Annunzio", *Les Annales* 75 (10 giugno 1923).
- Lelièvre, Renée. *Le théâtre dramatique italien en France. 1855-1940*. Thèse pour le doctorat, Université de Paris. Paris: Armand Colin, 1959.
- Lormier, Dominique. *Gabriele D'Annunzio en France 1910-1915*. Biarritz: J&D Éditions, 1997.
- Ojetti, Ugo. *Alla scoperta dei letterati. Colloquii con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro...* Milano: Bocca, 1899.
- Sacchetti, Renzo. "À propos de Phèdre. La nouvelle tragedie de M. Gabriele d'Annunzio". *Comoedia* 13 (aprile 1909).
- Sallusto, Filippo. *Nazionalismo italiano, nazionalismo francese. Gabriele D'Annunzio e Roberto Forges Davanzati*. Roma: Aracne, 2018.
- Santoli, Carlo. *Fedra di D'Annunzio. Dall'Ellade all'interpretazione del mito*. Venezia: Marsilio, 2019.
- Serra, Maurizio. *L'Imagifico: vita di Gabriele D'Annunzio*. Vicenza: Neri Pozza, 2019.
- Tissot, Ernest. "Gabriele D'Annunzio et son théâtre". In *La Quinzaine*, 16 settembre, 1902.
- Tosi, Guy. *Gabriele d'Annunzio à Georges Hérold, correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpins*. Paris: Denoël, 1946.
- Tosi, Guy. *Gabriele D'Annunzio en France au debut de la Grande Guerre (1914-15)*. Firenze: Sansoni, 1961.
- Tosi, Guy. *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e studi (1942-1987)*. Lanciano: Rocco Carabba, 2013.