



d'Annunzio e l'innovazione drammaturgica

Premessa di Elena Ledda

Saggi introduttivi di Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXIV • 2022
NUMERO SPECIALE

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli "L'Orientale"), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania Luigi Vanvitelli), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, VIRGINIA CRISCENTI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGEO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

D'ANNUNZIO E L'INNOVAZIONE DRAMMATURGICA

Premessa di
Elena Ledda

Saggi introduttivi di
Giovanni Isgrò e Carlo Santoli

XXIV – 2022

NUMERO SPECIALE

Con il patrocinio di



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXIV – 2022

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2022 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesia@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.

La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.

Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Francesca Cattina

*

Published in Italy

Prima edizione: 2022

Gli e-book di Edizioni Sinestesia sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ELENA LEDDA, <i>Premessa</i>	9
GIOVANNI ISGRÒ, <i>D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air</i>	13
CARLO SANTOLI, <i>La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'</i>	23
PARTE PRIMA – DALLA CITTÀ MORTA A FRANCESCA DA RIMINI	
EPIFANIO AJELLO, <i>Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)</i>	57
CHIARA BIANCHI, <i>D'Annunzio librettista?</i>	69
ALBERTO GRANESE, <i>Gli esordi della drammaturgia dannunziana</i>	77
GIANNI OLIVA, <i>Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana</i>	95
THOMAS PERSICO, <i>La «ghirlandetta» dannunziana</i>	109
DONATO PIROVANO, <i>Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'</i>	119

PARTE SECONDA – DA *LA FIGLIA DI IORIO*
A *LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN*

ISABELLA INNAMORATI, <i>Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento</i>	133
CESARE ORSELLI, <i>'Parisina': libretto per...</i>	149
ANGELO FÀVARO, <i>'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana».</i> <i>Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio</i>	165
PAOLO PUPPA, <i>Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana</i>	191
ANNAMARIA SAPIENZA, <i>Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)</i>	205
RAFFAELLA BERTAZZOLI, <i>Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'</i>	221

PARTE TERZA – LA RIVOLUZIONE DELLA SCENA DANNUNZIANA

RAFFAELE GIANNANTONIO, <i>Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano</i>	249
MARIA PIA PAGANI, <i>Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana</i>	277
ELENA VALENTINA MAIOLINI, <i>Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio</i>	295
MARIA ROSA GIACON, <i>Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'</i>	307
COSTANZO GATTA, <i>Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio</i>	323

PARTE QUARTA – TRA EURIPIDE, SENECA E D'ANNUNZIO:
FEDRA E LA TRADIZIONE EUROPEA

STEFANO AMENDOLA, <i>Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'</i>	353
NICOLA LANZARONE, <i>Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca</i>	371
ANGELO MERIANI, <i>Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio</i>	387

Un ringraziamento speciale da parte della Direzione e della Redazione della rivista va alla Dottoressa Virginia Criscenti per il generoso contributo nella traduzione degli abstract in inglese.

Annamaria Sapienza

MARTIRI DI UNA DOLOROSA NORMALITÀ.
LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN DELLA FURA DELS BAUS (1997)

Riassunto: Tra le espressioni più estreme del teatro contemporaneo, il gruppo catalano della Fura dels Baus si è imposto all'attenzione internazionale per l'originalità di un linguaggio scenico che ha superato gli statuti tradizionali del teatro in nome dell'esplorazione di codici provenienti da molteplici ambiti della contemporaneità. Nel 1997 il gruppo cura l'allestimento de *Le martyre de saint Sébastien* (1911), di Claude Debussy e Gabriele D'Annunzio, che offre alla Fura la possibilità di riflettere sul martirio come il riflesso di una normalità basata sull'esperienza del dolore e dell'emarginazione. L'originale dannunziano si offre generoso anche ad "eretiche" rivisitazioni, rispondendo ad interrogativi urgenti sul rapporto tra l'uomo e il suo tempo.

Parole chiave: Teatro, Debussy, Fura dels Baus, Avanguardia.

Abstract: Among the most extreme expressions of contemporary theatre, the Catalan group of the Fura dels Baus gained international attention for the originality of a scenic language that has gone beyond the traditional statutes of the theater in the name of exploring codes from multiple fields of contemporaneity. In 1997, the group curated the installation of *Le martyre de saint Sébastien* (1911), by Claude Debussy and Gabriele D'Annunzio, which offered to the group the opportunity to reflect on martyrdom as a reflection of a normality based on the experience of pain and marginalization. D'Annunzio's original play also offers itself generously to "heretical" reinterpretations, responding to strong questions about the relationship between man and his time.

Keywords: Theatre, Debussy, Fura dels Baus, Vanguard.

Le Martyre de Saint Sébastien (1911), mistero in musica di Claude Debussy su libretto di Gabriele D'Annunzio, resta tra le creazioni più interessanti e più discusse dei due autori e senz'altro tra le più emblematiche per comprendere i fermenti artistico-culturali degli inizi

del '900.¹ Al di là dell'approfondimento specifico che si potrebbe compiere, diffusamente condotto da numerosi studiosi secondo molteplici prospettive, l'opera consente di individuare in filigrana la ricchezza di un momento chiave del teatro e della cultura europea del quale D'Annunzio è stato tra i protagonisti più significativi e consapevoli. Si tratta, infatti, di uno snodo epocale che assiste a radicali cambiamenti nelle forme artistiche e letterarie, così come nel pensiero filosofico dove le categorie razionali dell'Occidente lasciano il posto a una visione basata sull'inafferrabilità dell'esistenza. Una sorta di ineluttabile aura di affascinante incertezza avvolge il dramma dannunziano che, più di altri esempi, non si concede a regole precise e contiene la summa della riformulazione dei linguaggi della costruzione teatrale della scena europea del tempo. L'eleganza classica dei versi poetici in ottonari composti da D'Annunzio in *langue d'oïl* si affianca, infatti, non solo alle riforme di un musicista d'avanguardia come Debussy, ma incontra le innovazioni di un gruppo di artisti (danzatori, coreografi, pittori, scenografi, costumisti) appartenenti alla straordinaria parabola artistica dei Ballets Russes cominciata pochi anni prima e articolatasi poi in numerosi esempi per circa un ventennio (1909-1929).

Il fenomeno dei Ballets Russes, com'è noto, deve al genio dell'impresario Sergej Diaghilev la formazione di una compagnia di ballerini di scuola russa impegnata nella ricerca di una cifra distintiva che, senza rinunciare al rigore e alla specificità della tecnica, supera le regole del balletto classico in nome di un progetto artistico-culturale di arte totale, processo nel quale il teatro è inteso come espressione sincretistica e sinestetica. La relazione strutturale stabilita tra le arti figurative e performative fin dalle prime fasi compositive, conferisce un decisivo contributo alla storia del teatro e della danza del Novecento che individua in questa particolare stagione una tappa decisiva nel superamento delle istanze ottocentesche. Dopo un primo esperimento pilota condotto nel 1907 con il *Boris Godunov* di Modesto Mussorgskij, nel quale i pittori/scenografi producono una suggestiva messinscena anti-naturalista, nel 1909 la compagnia di Diaghilev si costituisce formalmente a Parigi producendo eventi di grande interesse internazionale. All'altezza cronologica del *Martyre*, il gruppo dei Ballets Russes ha già realizzato diverse opere dal carattere fortemente innovativo

¹ L'edizione alla quale si fa riferimento nell'analisi è G. D'ANNUNZIO, *Le Martyre de Saint Sébastien*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2005.

che unisce i linguaggi artistici più disparati in un unico prodigio. Tale risultato stabilisce preziose sinergie con artisti di varia provenienza che, uniti sul fronte della ricerca, inaugurano una concezione collettiva della costruzione teatrale.²

Quando D'Annunzio comincia il percorso che riguarda la personale lettura della figura di Saint Sébastien,³ ha già intercettato la formula vincente dei Ballets Russes (la forza di musicisti controcorrente, l'espressività di danzatori non ordinari, l'eloquenza drammatica di scenografi e costumisti), riconoscendo in essa una possibilità facilmente applicabile alla sua nuova creazione.⁴ L'incontro con il musicista Claude Debussy, al quale D'Annunzio affida la scrittura musicale dopo il rifiuto di Jean Roger-Ducasse, risulta l'intuizione preliminare per la riuscita del lavoro che nasce e cresce in perfetta sintonia tra il musicista e il poeta:⁵

[...] tutta la composizione evidenzia lo sforzo di Debussy di conferire alla musica una levigatezza senza eguali, di trasportarla verso lucentezze timbriche inarrivabili, di farla diventare a tratti come un impalpabile velo che si stende sul dramma. [...] Ma quel che più conta è che si tratta di straordinarie innovazioni formali e sintattiche, in un certo senso profetiche per le ricerche musicali più recenti, che nascevano nel caso del *Martyre* in Debussy,

² Tra i contributi più esaurienti sulla storia della compagnia si segnalano *Gabriele D'Annunzio, Léon Bakst e i Balletti Russi di Sergej Djagilev*, a cura di S. De Capua e C. Santoli, in «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 15, 2010; *I Ballets Russes di Djagilev tra storia e mito*, a cura di G. Vinay e P. Veroli, Accademia di Santa Cecilia, Roma 2013; E. RANDI, *La grande stagione del balletto russo*, Dino Audino, Roma 2022.

³ Le coordinate fondamentali per comprendere la genesi dell'opera sono fornite da C. SANTOLI, *Genesi e reazioni al Martyre*, in *Le Martyre de Saint Sébastien*, Edizioni del Teatro San Carlo, Napoli 2001 (pp. 21-33); ID., *Léon Bakst: luci per tutte le croci*, in *Le Martyre de Saint Sébastien*, Edizioni del Teatro San Carlo, Napoli 2001 (pp. 34-43); A. ANDREOLI, *La genesi del Martyre de Saint Sébastien tra le carte del vittorinale*, in *D'Annunzio drammaturgo d'avanguardia*, a cura di C. Santoli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, pp. 1-12. Una visione più strettamente legata all'aspetto rappresentativo è rintracciabile in S. SINISI, *Il mistero di San Sebastien*, in «Il castello di Elsinore», a. II, n. 5/6, 1989; EAD., *Spigolando dietro le quinte del Martyre de Saint Sébastien di D'Annunzio-Debussy. Lettere e testimonianze inedite dal carteggio Astruc*, in «Il castello di Elsinore», a. VII, n. 19, 1994; EAD., *Il mistero di San Sebastien. L'arciera solare*, in EAD., *La scrittura segreta di D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 77-117.

⁴ G. ISGRÒ, *D'Annunzio e la «mise en scène»*, Palumbo, Palermo 1993; C. SANTOLI, *Gabriele D'Annunzio: la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1999.

⁵ A. ANDREOLI, *D'Annunzio e il Martyre de Saint Sébastien*, in «I consigli del vento che passa». *Studi su Debussy*, Unicopli, Milano 1986.

in diretta connessione con il “mistero” dannunziano e con le trasformazioni della sensibilità culturale che esso stesso anticipava.⁶

Di conseguenza, il ruolo centrale ricoperto dal coreografo Michel Fokine (con il quale Djagilev concepisce l'avventura dei Ballets Russes ai suoi albori, prima del folgorante incontro con Vaslav Nijinsky), l'interpretazione inquietante e sensuale della danzatrice Ida Rubenstein nelle vesti del santo (scelta da D'Annunzio stesso per il fascino androgino e le doti interpretative apprezzate nel balletto *Cleopatra* dello stesso Fokine),⁷ l'imponenza visiva delle scene e dei costumi di Léon Bakst (pittore e scenografo russo capace di coniugare l'eleganza francese con la tradizione popolare di appartenenza), conducono naturalmente *Le Martyre de Saint Sébastien* verso la definizione di una partitura scenica complementare e interdipendente da quella orchestrale, che infrange le regole tradizionali della poesia, della prosa e della musica. I contributi diversificati degli artisti coinvolti assumono, in egual misura, tratti fortemente autoriali tali da conferire al prodotto caratteristiche del tutto originali.⁸ In particolare, l'efficacia evocativa raggiunta dalle scelte di Bakst (scene, costumi, luci e colori) nel vagheggiamento di un Medioevo stilizzato in chiave moderna e nella contaminazione tra mondo occidentale e orientale, immerge lo spettatore in un vortice di tipo ipnotico nel quale lottano la dimensione umana e quella divina, quella erotica e quella mistica.⁹ Un complesso di elementi, quindi, si presenta sperimentale fin dalla sua progettazione e assorbe in pieno la temperie dei primi decenni del XX secolo, riponendo molta attesa nel debutto. Ma il successo non corrisponde alle

⁶ E. LISCIANI PETRINI, *D'Annunzio-Debussy: un sodalizio moderno*, in «Forum Italicum», XLIX, 2, 2015, p. 426.

⁷ M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il mito dell'androgino nel 'Martyre de Saint Sébastien'*, in *Miti e incanti nella Francia «fin de siècle»*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 55-67; S. SINISI, *L'interprete totale: Ida Rubenstein tra teatro e danza*, UTET, Torino 2011; F. CLEMENTE, *Le 'Martyre de Saint Sébastien' di Gabriele D'Annunzio. Una lettura queer*, in «Mimesis Journal», A. 10, N. 2, 2021, pp. 169-191.

⁸ Regista della rappresentazione è Armand Bour (1868-1945), artista formatosi alla scuola naturalista del *Théâtre Libre* di André Antoine dal quale, com'è ovvio pensare guardando al *Martyre*, prende ben presto le distanze. Gli studi critici, tuttavia, non dedicano particolare attenzione alla direzione di Bour, segno di un risultato collettivo che si distingue dagli atteggiamenti autoritari e assoluti della nascente arte della regia.

⁹ C. SANTOLI, *Le théâtre français de Gabriele D'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène de 'Le martyre de saint Sébastien', de 'La Pisanelle' et de 'Phèdre' à travers 'Cabiria'*, PUPS, Parigi 2009; *Le Martyre de Saint Sébastien. Musica, poesia e scena di un dramma moderno*, in *d'Annunzio drammaturgo d'avanguardia cit.*, pp. 131-151.

aspettative e, soprattutto per la durata complessiva che giungeva alle cinque ore di rappresentazione, il teatro sospende le repliche dopo sole dieci sere.¹⁰ Le ragioni di tale incomprensione sono da rilevarsi in una innovazione non unanimemente apprezzabile per l'epoca, una riforma che ha necessitato di una prospettiva storica più matura per conquistare un posto d'onore nel nuovo secolo e il ruolo ricoperto oggi negli studi teatrali.¹¹

Tale genetica modernità, che costituisce un particolare tassello nel repertorio drammatico dannunziano, ha determinato un interessante destino rappresentativo articolatosi in versioni che hanno suscitato l'interesse di celebri registi del secondo Novecento o di compagnie che hanno individuato nell'opera originale un materiale particolarmente ricco dal quale partire per ulteriori sperimentazioni.¹² È il caso della Fura dels Baus, gruppo catalano che ha sviluppato una delle espressioni più estreme dell'avanguardia teatrale degli ultimi decenni del Novecento.¹³ La formazione ha messo in scena *Le Martyre de Saint Sébastien* nel 1997 in una edizione che da un lato testimonia i risultati di una ricerca fortemente contaminata dai linguaggi del contemporaneo, dall'altro conferma il potenziale dell'illustre riferimento destinato a esplodere ad ogni riproposta anche a distanza di tempo.

Sorto a Barcellona come teatro ambulante nel 1979, la Fura dels Baus ben presto si distacca da ogni forma di tradizione, dirigendosi verso l'assimilazione dei fermenti culturali degli anni Ottanta alla ricerca di nuovi metodi di contaminazione artistica.¹⁴ Nel tempo, le caratteristiche dominanti del

¹⁰ «Per le successive rappresentazioni venne composta da D.E. Inghelbrecht – in accordo con i due autori – una versione in forma di suite sinfonica, che manteneva le musiche debussiane ma riduceva il testo a una sintesi essenziale declamata da voce recitante. Ma certo, in questo modo, l'opera nella sua interezza, così come venne concepita da D'Annunzio e Debussy, venne mutilata e perduta», E. LISCIANI PETRINI, *D'Annunzio-Debussy: un sodalizio moderno* cit., p. 424.

¹¹ I. STOIANOVA, *Mito e cristianesimo. Le Martyre se Saint Sébastien di Debussy-D'Annunzio: un'azione drammatica*, in «I consigli del vento che passa». *Studi su Debussy*, a cura di P. Petazzi, Unicopli, Milano 1989, pp. 337-373.

¹² C. SANTOLI, *L'arte del tragico: l'avventura scenica del Martyre de Saint Sébastien di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi*, ESI, Napoli 2000; A. GUARNIERI CORAZZOL, *D'Annunzio sulla scena lirica: libretto o Poema?*, in «Archivio D'Annunzio», I, ottobre 2014; P. PUPPA, *La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena*, in «Archivio D'Annunzio», vol. 2 – ottobre 2015.

¹³ A. DE LA TORRE, *La Fura dels Baus*, Alter Pirene, Barcellona 1992. Fura è il nome di una specie di furetto originario del Baus, fiume nei pressi di Moià, un piccolo paese della provincia di Barcellona da cui proviene il nucleo fondatore del gruppo.

¹⁴ I membri fondatori sono: Carles Padrissà Single, Pere Tantinyà Almela e Marcel. li Antúnez Roca. Successivamente si aggiungono Xavier Cereza García, Jordi Arús Gorina,

gruppo si affermano in termini di evoluzione, adattamento, ritmo, trasgressione e inclusione dei segni del presente in particolare sul piano mediale e tecnologico. L'utilizzo di una dominante componente musicale (inizialmente attinta dal repertorio giovanile metropolitano rock e *new wave*, poi estesa ad ogni genere) e di materiali di riciclaggio da reinventare sul fronte scenografico, costituisce un tratto identificativo dei primi anni di attività. Nel 1984 viene presentato *El Manifiesto Canalla*, ovvero, una sorta di declaratoria del collettivo divulgata mediante il programma di sala di *Accions*, spettacolo che consacra definitivamente il gruppo nel panorama teatrale europeo. Il documento contesta con veemenza l'egemonia del testo drammatico, in nome di una linea anti-narrativa, visiva, basata sulla fisicizzazione di tutti gli elementi compresi nella costruzione teatrale. Attraverso il manifesto la compagnia rivendica il diritto a un linguaggio spettacolare non omologato, basato sulla possibilità di rendere materico, fisico e sensibile ogni elemento di scena in un progetto comune. *El Manifiesto Canalla* si impone, dunque, come formula unica che traduce al contempo un atto di ribellione, un grido contro la letteratura drammatica e una proposta di drammaturgia collettiva.¹⁵ I toni del programma sono particolarmente diretti e proclamano una serie di linee guida che si riferiscono a una nuova estetica e a una diversa modalità di intendere il processo creativo:

Non è un fenomeno sociale, non è un gruppo, non è un collettivo politico, non è un circolo di amicizie affini, non è un'organizzazione a favore di qualche causa.

È un'associazione a delinquere nel panorama attuale delle arti.

È il risultato della simbiosi di dieci elementi differenti e peculiari che si aiutano reciprocamente per il loro sviluppo.

Si avvicina più alla definizione di fauna che al modello cittadino.

È una simbiosi di attitudini senza regole e senza traiettorie prestabilite. Funziona come un ingranaggio meccanico e genera attività per pura necessità ed empatia.

Non pretende nulla dal passato, non apprende dalle fonti tradizionali e non ama il folclore prefabbricato e moderno.

Produce spettacoli per mezzo di una costante sintesi di intuizione e ricerca.

Alex Ollè Gol, Miquel Badosa Ricard, Jurgen Müller, Pep Gatell Calvo (N.B. Molto spesso i nomi, qui scritti nella originale forma catalana, vengono modificati sui cartelloni in castigliano e abbreviati del secondo cognome).

¹⁵ <https://lafura.com/en/works/accions/> (Url consultato il 3 luglio 2022). Da questo momento, se non diversamente segnalato, la traduzione dall'inglese è a cura di chi scrive.

Sperimenta in vivo.

Ogni azione rappresenta un esercizio pratico, un atto aggressivo contro la passività dello spettatore, un intervento ad impatto per alterare la sua relazione con lo spettacolo.¹⁶

La partecipazione ad eventi non strettamente teatrali, come la pubblicità di una famosa casa automobilistica e la spettacolare apertura delle Olimpiadi di Barcellona del 1992, impone il gruppo all'attenzione internazionale come un fenomeno non strettamente teatrale, ma come realtà complessivamente artistica capace di irrompere nella realtà quotidiana, o assorbire la stessa, in maniera trasversale. La curiosità e la costante esigenza di esplorare nuove tendenze artistiche danno vita a una espressività, a uno stile e a un'estetica che va sotto il nome di *lenguaje furero* (linguaggio furero). Tale definizione, che attraversa vari generi spettacolari, consiste nel coinvolgimento dei codici espressivi tratti dall'immaginario contemporaneo (che, in tempi più recenti, si sono estesi alla realtà virtuale) in un processo di costruzione che si integra con l'unicità materiale dei corpi che abitano la scena e generano esperienze multidisciplinari mediante l'esplorazione delle possibilità del movimento.¹⁷ Il valore assunto dal gesto come principale elemento segnico della scena contribuisce al superamento delle barriere linguistiche e costituisce il fattore dominante della Fura dels Baus che utilizza l'attore come esecutore, campo energetico privo di psicologismi o velleità interpretative, che costruisce i significati mediante la combinazione di tutti i dati raccolti. Non a caso, i membri del gruppo non hanno una formazione artistica tradizionale in nessun ambito dello spettacolo, ma si distinguono per uno sviluppato eclettismo artistico e una singolare preparazione fisica, a metà strada tra danza e atletica, che supera le abituali facoltà del corpo sulla scena.

Alla base della ricerca permane la riformulazione di due aspetti fondativi dell'arte drammatica: lo spazio teatrale e il pubblico. Il palcoscenico solitamente inteso è, infatti, considerato come elemento multiplo, luogo spesso non convenzionale e non sempre percepibile simultaneamente nella sua totalità, area costituita da più zone di rappresentazione con differenti coordinate prospettiche che costringono lo spettatore ad un processo di costruzione, decifrazione e annullamento. Di conseguenza, colui che assiste è

¹⁶ Da *El manifesto canalla* della Fura dels Baus, in A. BORRIELLO, *Il teatro della Fura dels Baus*, L'Orientale Editrice, Napoli, 2001, p. 432-433 (trad. di A. Borriello).

¹⁷ X. JUANHUIX, *Fúria digital*, in «Individu Ocult», 18, ottobre 1998; C. INFANTE, Carlo, *Ulisse alla deriva digitale*, in «Flashart», n. 4, febbraio 1999; M. GAZZOLA, *La Fura dels Baus tra avanguardia e internet*, in «l'Espresso», 9 Agosto 2001.

chiamato a partecipare, a rendere attivo il suo ruolo a livello istintivo, sollecitato da una serie di stimoli rivolti alla sfera dei sensi, piuttosto che a quella razionale. Nella condizione così creata, il linguaggio *furero* ribattezza gli elementi della musica e della luce in un nuovo protagonismo che supplisce il linguaggio verbale:

La scansione sonora genera una quasi totale corrispondenza tra immagine e suono, situandosi in questo modo allo stesso livello degli altri parametri creativi [...] Immagine e suono vengono dunque concepiti come le due facce opposte di una stessa medaglia. Considerata come elemento sostitutivo del dialogo, la scansione sonora funge da filo conduttore fra le varie sequenze, convertendosi in una sorta di partitura invisibile che dirige esecutori e azione.¹⁸

Ad un certo punto della carriera la Fura si misura con l'opera lirica, genere multilinguistico e multimediale per eccellenza, sedotta dalla possibilità di affiancare una partitura visivo-gestuale (ormai collaudata nel metodo di scrittura) a quella strettamente musicale. Dopo un fortunato esperimento operistico con *L'Atlantida* di Manuel de Falla avvenuto nel 1996, il gruppo si avvicina a *Le Martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio-Debussy, accentuando sin dall'inizio il suo fascino ambiguo. Nella sua forma originaria *Le Martyre* non si presenta come esempio operistico convenzionale con una trama e un'ambientazione lineare, così che la mancanza di una scansione solida delle sequenze e la presenza delle contraddizioni che accompagnano la figura del protagonista, favoriscono la Fura nella creazione di una drammaturgia parallela che sfocia in una rivisitazione radicale presentata in prima assoluta al Teatro dell'Opera di Roma il 5 maggio 1997. Lo spettacolo gira per molti anni i palcoscenici di tutto il mondo portando con sé, esattamente come l'illustre originale, la carica di un evento artistico-culturale discusso che riceve un'ambivalente accoglienza.¹⁹

¹⁸ A. BORRIELLO, *Il teatro della Fura dels Baus* cit., p. 442.

¹⁹ L. BENTIVOGLIO, *Sebastian, 'il teatro totale'*, in «la Repubblica», 5 maggio 1997; S. FONDEVOLA, *Bellissimo! La Fura dels Baus estrenó en la Ópera de Roma 'El martirio de saint Sebastián' de Debussy-D'Annunzio*, in «La Vanguardia», 7 maggio 1997; *El martirio de la Fura*, in «ABC de la música», 18 luglio 1997; M. RODRIGUEZ, *El Festival de Peralada recibe el impacto visual de 'El martirio de san Sebastián'*, in «La Vanguardia», 18 luglio 1997; L. MORGANDES, *La Fura dels Baus cautiva al público en el estreno español de su nueva obra*, in «El País», 20 luglio 1997.

Sia sul piano concettuale che rappresentativo, l'esempio *furero* del *Martyre* racchiude la storia teatrale di una formazione singolare nel panorama europeo che ha attraversato generi e tecniche spettacolari piegando i linguaggi del contemporaneo e della tecnologia più attuale all'elaborazione artistica. Come prima variazione, la riscrittura rivisitata dal gruppo catalano comprime in poco più di sessanta minuti la versione canonica, riducendola ad un quinto della sua durata.²⁰ Lungi dall'essere una semplice lettura, lo spettacolo della Fura è una liberissima interpretazione, una rivisitazione consapevole di un autentico caso spettacolare che resta, nel bene e nel male, al centro di un dibattito critico. Gli elementi problematici del *Mystere* di D'Annunzio-Debussy che hanno da sempre impedito il suo inserimento nel repertorio lirico – quali la smisurata lunghezza, l'indeterminatezza dei luoghi previsti dalle *mansiones*, il rapporto problematico intercorrente tra testo e musica, la staticità teatrale fondata sul dominio della parola – diventano i postulati sui quali si concentra l'operazione catalana.

La struttura di base risulta completamente alterata, sia nella successione che nella composizione delle sue parti costitutive, ponendosi in maniera del tutto indipendente dalla forma primigenia partendo, infatti, dalla morte del santo per poi rievocarne a ritroso la vicenda: «Questo sostanziale cambiamento è un tentativo di ritardare senza soluzione il prevedibile lieto fine, rafforzando la contraddizione che il santo incarna».²¹ Il libretto dannunziano compare per frammenti interpolati da una nuova prosa costituita da frasi brevi e dirette che comunicano al pubblico i principali nuclei tematici essenzialmente attraverso tre personaggi: Sebastién, un narratore e Diocleziano. La musica di Debussy, invece, è utilizzata nella sua integrità (sia nelle parti strumentali che in quelle vocali), mantenendo intatta la modernità della struttura sintattica, della ricchezza dei timbri e dell'organico strumentale in bilico tra antico e moderno.²²

Ma il tratto più trasgressivo è senz'altro costituito dalla macchina scenica che esprime l'estetica *furera* in tutta la sua potenza eretica in una regia, della quale si fanno carico Carles Padrissa Single e Alex Ollé Gol, apprezzata o

²⁰ Il libretto de *Le Martyre de Saint Sébastien* della Fura dels Baus con l'indicazione delle aggiunte e dei tagli di Guillem Martinez è suddiviso in un prologo, quattro quadri e un epilogo, consultabile e scaricabile all'indirizzo <http://dicoseunpo.it/> (Url consultato il 6 luglio 2022). Il libretto, meno riconoscibile nei brani aggiuntivi, è presente anche in *Le Martyre de Saint Sébastien*, Edizioni del Teatro San Carlo, Napoli 2001, pp. 73-79.

²¹ <https://lafura.com> (Url consultato il 5 luglio 2022).

²² «Una struttura sintattica che anticipa le ricerche più avanzate, fino alle musiche “spettrali”». E. LISCIANI PETRINI, *D'Annunzio-Debussy: un sodalizio moderno* cit., p. 425.

contestata da pubblico e critica, ma certamente impossibile da ignorare.²³ Non vi è alcuna adesione storico-filologica all'ambientazione, così come non emergono riferimenti epocali idealizzati, né una cristianità canonicamente riconoscibile o filtrata mediante stilizzazioni. I momenti della narrazione sono scanditi da una scena che si riempie del movimento incessante di luci e proiezioni video, in un ritmo che ripropone una prassi spettacolare attinta dalle forme diffuse della comunicazione della fine del secolo scorso. Il palcoscenico diventa spazio visionario che produce paesaggi estremamente mobili sottolineando piani, impalcature, installazioni e oggetti non connotabili, che invadono lo spettatore sul piano percettivo. L'universo che si genera sulla scena vive grazie a ciò che proietta e dialoga con i corpi impegnati in coreografie acrobatiche che occupano tutte le coordinate del palcoscenico. Testi antichi, frecce, dettagli di occhi, mani in trasparenza che mostrano il sistema venoso, radiografie anatomiche, lingue di fuoco e tanto altro viene proiettato sulle superfici della scena come a ingigantire ogni dettaglio tratto dal reale, creando una condizione totalizzante che conduce lo spettatore ad un percorso di attribuzione simbolica.

Il punto di partenza per capire questa impostazione risiede in una scelta di campo ben precisa che diventa chiave drammaturgica. Guillem Martinez, adattatore del testo originale e autore delle sezioni inedite, chiarisce la scelta di concentrarsi in prima istanza sulla dimensione, tramandata sia dalla tradizione sacra che dal testo dannunziano, del Saint Sebasti  n emblema di strenua forza d'animo. Ma di fronte alla eccezionalit   del martirio religioso, laddove il Cristianesimo    assunto come esperienza storica pi   che come religione rivelata, l'interpretazione si sposta su un piano strettamente sociopolitico considerando il santo come vittima del potere, simbolo di una resistenza che presenta riferimenti contemporanei. In particolare, la vicenda agiografica non    trattata come l'espressione imponderabile di un disegno divino, ma si presenta come tragico specchio della fragilit   umana, della corruttibilit   del corpo soggetto alla normalit   dell'esistenza e all'usura del tempo, che deve negoziare il suo rapporto con la sofferenza: «Sebasti  n    un uomo normale che prova dolore. Il dolore ci rende martiri. La normalit   ci rende martiri. In un giorno normale la dignit   pu   sfiorarsi con il dovere. Questo pu   essere il dolore.    normale che questo accada, come    normale che questo non succeda mai durante l'arco di una vita».²⁴

²³ Fuori dalla Catalogna i due nomi vengono trascritti semplicemente come Carlos Pedr  s e Alex Oll  .

²⁴ <https://lafura.com> (Url consultato il 6 luglio 2022)

In questo dilemma esistenziale le torture inflitte e autoinflitte, l'accettazione di una persecuzione fisica e psicologica, diventano manifestazione plateale e consapevole contro il pensiero dominante che trasforma l'oppresso in esempio scomodo e incomprensibile al potere. Il Sebasti  n *furero* rivendica il suo diritto al dissenso, all'arbitrio, fino alla conseguenza estrema, non come aspirante a una santit   celeste, ma come rappresentante di una umanit   perseguitata ma non sconfitta:

Crediamo che sia impossibile la dignit   umana senza che terminino le forme antiche e nuove di sottomissione. Sebasti  n    un simbolo aspro, scomodo rispetto al potere costituito. A questo si deve aggiungere che dell'ampio catalogo di emarginati e di marginalit  ,    forse colui che meglio riassume con sorprendente esattezza la denuncia e l'anticonformismo. Sebasti  n si trasforma cos   in un mostro agli occhi del potere che, bench   voglia giustificarsi dando santit   alla carnalit  , vuole giovare con lui, vuole sodomizzarlo, vuole convertirlo in una divinit   vicina e addomesticata e, per contro, deve decretare il suo martirio, deve proclamare la punizione esemplare.²⁵

La normalit   che investe il protagonista, nel combattimento quotidiano di un dolore scaturito dalla negazione della libert   di scelta, rimanda a un nutrito catalogo di discriminati del ventesimo secolo (ai quali la Fura fa riferimento nelle note dello spettacolo) che comprende icone quali Federico Garcia Lorca, Ernesto Che Guevara, Martin Luther King e tanti altri. Essi sono l'emblema di un attivismo coraggioso ma politicamente scorretto, considerato sospetto e pericoloso dal potere per la ostinata denuncia contro la discriminazione, l'anticonformismo, il pensiero unico, trasformatosi in fenomeno da arginare a tutti i costi con atti repressivi.²⁶

L'introduzione della figura di un narratore-medico legale, che costituisce il dato pi   rilevato dalla maggior parte delle recensioni sia in senso positivo che negativo, interviene come deterrente ad ogni misticismo residuo. In tre momenti dello spettacolo, l'uomo interviene con giudizi di carattere scientifico a smorzare gli slanci ieratici del percorso di ascesa alla santit  . Dopo l'introduzione che anticipa l'accoglienza del santo nel paradiso celeste al termine della vicenda, la scena si sgombra di ogni presenza per fare posto ad un uomo in camice bianco e guanti di lattice che esplora e descrive con termini

²⁵ G. MARTINEZ E LA FURA DELS BAUS, *Il nostro Sebasti  n, poeta del dolore*, in *Le Martyre de Saint Sébastien*, Edizioni del Teatro San Carlo cit., 2001, p. 51.

²⁶ *Ibid.*

scientifici il corpo morto di Sebastián su un freddo tavolo operatorio: «Legge una cartella clinica senza eccessivo appassionamento, piuttosto con faccia indifferente».²⁷ Egli, infatti, fornisce un'algida interpretazione del cadavere, enunciando una serie di dati constatati al momento e, in una sorta di anamnesi, riportando alcuni disturbi di tipo nervoso registrati nel soggetto in vita che però non conducono ad alcuna patologia particolare. La descrizione obiettiva delle parti e della mancanza di anomalie, tecnicamente inconfutabile sul piano scientifico, non esalta alcun elemento come straordinario e riduce sensibilmente l'eccezionalità della vita di Sebastián riportandola nei binari di una consuetudine ricorrente, forse soltanto vinta dalla delusione e dalla fatica: «Un uomo, normale. Probabilmente un uomo normale con una vita normale. La vita è volontà. Una volontà stanca è, forse, una malattia. La vita e la volontà stancano».²⁸

Nel secondo quadro il narratore-medico (che non coincide con la voce fuori campo, anch'essa denominata "narratore" nella restante parte del libretto) prosegue il suo esame autoptico analizzando sommariamente apparati e organi, sottolineando la presenza di sette ferite alle quali non conferisce alcun senso eroico, ma che uniscono senza soluzione di continuità la vita e la morte:

Conclusioni: un uomo normale. Un uomo la cui autopsia descrive sette ferite e qualche lentiggine strana, un cuore e dei polmoni che rivelano l'usura della vita, uno stomaco, un fegato e degli intestini che mostrano anch'essi l'erosione che provoca il vivere. O il morire. Un cervello affaticato dalla volontà. Né poco né molto. Sette ragioni. Tutti hanno sette ragioni per essere morti. O vivi. Stranamente queste sette ragioni per morire sono quello che in definitiva denominiamo vita. Un uomo normale. Una persona normale.²⁹

All'inizio del terzo quadro, invece, il medico si concentra sulla giustificazione scientifica del potere che, a partire da una intuizione di Diocleziano, gode di una caratteristica auto-riproduttiva, quasi clonica, che logora sé stessa esattamente come un organismo è logorato dal tempo: «Un uomo, sono diversi organi stanchi... già come una tetrarchia. Il potere è, forse, un qualche organo stanco. Gli organi dell'uomo e del potere si corrompono, e al tutto diamo il nome della salute, di malattia, di normalità, di legge, di

²⁷ Ivi, p. 75.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ivi, p. 76.

vita. Forse legge, semplicemente».³⁰ In definitiva, interrompendo la coerenza del racconto, il narratore-medico conduce il pubblico in un viaggio allucinante nel corpo umano, mediante le proiezioni che giganteggiano sugli schermi e sulle quinte, consegnando una interpretazione pragmatica e biologica del protagonista e della sua storia, spalancando la riflessione su piani che si spingono oltre quelli solitamente suggeriti dall'illustre modello di riferimento.

Anche Diocleziano è qui trattato come uomo normale: egli si distingue dagli altri per la carica politica di cui dispone, ma tale privilegio è ottenuto grazie ad un'astuta organizzazione del regno e a una sete di dominio facilmente ravvisabili nell'uomo di ogni tempo. L'integrità morale di Sebastién, nonché le sue doti fisiche, conquistano l'imperatore che gli offre la possibilità di condividere il potere e conquistare un posto di primo piano al suo fianco. La tecnica di seduzione esercitata da Diocleziano trova nell'allestimento della Fura una invenzione scenica di sorprendente forza visiva: i coristi (che rappresentano la folla degli inquisitori e degli osservatori) hanno la testa infilata in una tavola-protesi di legno che poggia, quindi, sulle loro spalle. Ai poli opposti, Sebastién e Diocleziano si affrontano in un gioco di sguardi e movimenti sul piano sostenuto in precario equilibrio dai cantanti sottostanti. Un'immagine poderosa e spiazzante, di geometrica castrazione, ma che nell'immaginario rimanda ai kit da laboratorio, dove le provette incastrate nei raccoglitori sono costituite dalle teste imprigionate dei soldati di Diocleziano costretti all'immobilità.³¹

La scelta degli interpreti principali risulta coerente con il taglio intrapreso dalla Fura, nonché con l'attenzione da sempre prestata dal gruppo alle espressioni più eterogenee dell'attualità provenienti dal teatro, dal cinema, dalla musica colta e da quella di tendenza, dalla televisione, dalla video arte e da tutto ciò è presente nel panorama globale. Non sorprende, quindi, che per il ruolo di narratore-medico sia stato scelto il cantante pop, ballerino e attore cinematografico poliglotta Miguel Bosé, star internazionale in grado di interpretare le sue parti in almeno quattro lingue, come richiesto dai registi, per

³⁰ Ivi, p. 77.

³¹ Nella versione del 2001 presentata al Teatro San Carlo di Napoli, tale momento è al centro di forti polemiche in quanto il coro del teatro si rifiuta di eseguire questa scena fisicamente impegnativa e rischiosa. I cantanti, dunque scelgono di restare a lato del megaschermo che proietta le immagini. S. CERVASIO, *Debussy senza coro*, in «la Repubblica», 11 dicembre 2001; Ead., *San Carlo che errore*, in «la Repubblica», 12 dicembre 2001; S.N., *Luci ed ombre di un 'Martyre'*, 12 dicembre 2001, <https://giornaledellamusica.it> (Url consultato il 5 luglio 2022).

raggiungere il pubblico con maggiore precisione.³² Sebastián e Diocleziano, personaggi ai quali sono attribuite le restanti sezioni strettamente testuali (prive, quindi, di implicazioni canore), sono affidati rispettivamente al danzatore Habrham Hurtado e l'attore teatrale e cinematografico Al Victor,³³ personalità artistiche caratterizzate da accentuata espressività corporea e dal possesso di qualità atletiche e coreiche. Alla triade dei protagonisti si affianca un nutrito corpo di ballerini, maestoso nei panni dell'esercito degli arcieri del santo, appartenente alla compagnia catalana di danza contemporanea "Erre que Erre". Anche in questo caso, la Fura si rivolge ad una istituzione catalana nota in quegli anni per una particolare espressione coreica raggiunta mediante una costante ricerca sul movimento, oltre le barriere degli stili e delle tecniche.³⁴ Fanno da corollario le tre voci soliste femminili di Ewa Malas-Goldewska (che interpreta i quattro ruoli di *vox sola*, *vox celestis*, *anima Sebastiani* e vergine Erigone), Nora Gubisch e Sophie Pondjiclis (che interpretano i gemelli Marco e Marcelliano), cantanti particolarmente apprezzate nel mondo della lirica per la versatilità del repertorio e delle esecuzioni.

I personaggi alternano abiti e cappe per i cantanti, mentre i danzatori indossano tute aderenti che ne evidenziano la corporatura atletica, con motivi ispirati alle tavole anatomiche che mostrano muscolatura e sistema arterioso. Tale soluzione annulla ogni riferimento storico e artistico nell'invenzione totale dei costumi che, soprattutto nelle scene collettive, non consente l'identificazione di tratti individuali dimostrando, ancora una volta, la natura universale della struttura del corpo umano. L'andamento aperto, crescente e irregolare della musica di Debussy sostiene la rappresentazione e rafforza le immagini, le coreografie e le azioni funambolesche dei performer intenti a sfidare la gravità in quadri scenici di sorprendente bellezza come di spiazzante trasgressione. La critica italiana, ad esempio, anche nelle edizioni successive si distingue per una maggiore severità di giudizio ravvisando uno scollamento nella relazione musica-immagine e contestando fortemente

³² Le parti restanti, ivi comprese quelle canore, restano sempre in francese. <http://dico-seunpo.it/> cit., *Le Martyre de Saint Sébastien* cit., pp. 73-79.

³³ Nell'edizione del 2001 Al Victor viene sostituito con Ferran Terraza.

³⁴ La compagnia catalana di danza Erre que Erre è fondata nel 1996. Si tratta di un gruppo di danzatori aperto alla ricerca e alla sperimentazione del movimento. Conosciuti in diversi paesi europei (Spagna, Inghilterra, Slovenia, Lussemburgo) hanno raggiunto importanti riconoscimenti. Tra le più note esibizioni si ricordano *Vivén*, presentato al "IX Certamen Coreografico" di Madrid (1997), *Divadlo* (2000), presentato all'Espai di Barcellona, *Pensamientos despeinados* (2001). Negli anni successivi il gruppo si è distinto anche per performance di video danza.

molte delle scelte (come l'eccesso spettacolare, i tagli poetici, l'invenzione del narratore-medico o la tracotanza visiva delle proiezioni).³⁵

Al di là di quanto possa sembrare distante rispetto alla versione canonica, l'esempio prodotto dalla Fura dels Baus deve molto alla ricchezza dell'opera del binomio D'Annunzio-Debussy e, paradossalmente, segue il medesimo destino in termini di accoglienza. Al di là della concentrazione tematica sulla giustificazione del martirio come normalità di una sofferenza quotidiana dovuta a un difficile rapporto con il potere, le soluzioni rappresentative ribadiscono e amplificano la portata simbolica sulla quale intrinsecamente poggia *Le Martyre* fin dal suo concepimento. Come accennato, nell'avventura intrapresa con il musicista francese, il poeta costruisce un dramma dai tratti fortemente simbolisti utilizzando immagini multiple: l'obiettivo, come nella maggior parte dei lavori dannunziani, è quello di risalire ad una sostanza arcaica che travalica il tempo, la storia e lo spazio, imponderabile e indicibile; il mezzo, obbedendo a una spregiudicata folgorazione, è la scelta del santo più enigmatico della storia cristiana strategicamente affidato all'interpretazione di una donna. La stratificazione culturale che accompagna il risultato, che riassume i fermenti estetici di una irregolare generazione di artisti alla ricerca di un'espressione possibile, testimonia il coraggio della scelta e la ricerca dello scandalo (che non tardò a giungere con il monito ai cattolici del vescovo di Parigi di boicottare lo spettacolo). Con questi riferimenti di base, il gruppo catalano non poteva trovare terreno più fertile e sicuro per condurre la sua ricerca. Anche l'impostazione scenica *furera*, pur fondata su una assoluta modernità nell'audace alternanza tra luce (vita) e ombra (morte) ottenuta con svariati mezzi tecnologici, accompagna la realtà dei moti febbrili dell'animo e le passioni senza tempo dei protagonisti che già D'Annunzio ha incasellato nell'elegante riferimento delle *mansiones* medioevali e che Debussy ha tradotto in una forma musicale di grande complessità. Analogamente, le ardite soluzioni visive, scenografiche e coreografiche della Fura che si sviluppano in una prevalente altezza, materializzano la lotta tra valori opposti che costituiscono il fascino sinistro del mito cristiano, che lo stesso Leòn Bakst coglie e accentua agli inizi del Novecento con il suo tratto figurativo. L'artista francese, infatti, declina la suggestione attinta dalle vetrate delle cattedrali francesi medievali in una serie di *tableaux* e motivi geometrici in un gioco di sovrapposizione dei piani tale da occupare la verticalità della scena e creare una temporalità sospesa. La combinazione di tutti

³⁵ M. ZURLETTI, *Sebastian, martire stravolto*, in «la Repubblica», 7 maggio 1997; S.N., *Luci ed ombre di un 'Martyre' multimediale* cit.

gli elementi visivi introdotti per la prima del 1911 contribuisce, dunque, all'evoluzione da un teatro da vedere a un evento speciale da vivere sul piano sensoriale, un'occasione nella quale lo spettatore possa essere coinvolto in un'esperienza totale mediante i linguaggi dell'arte a disposizione. E dunque l'affondo degli artisti catalani nell'universo della tecnologia visiva, alla fine del Novecento assorbe l'impiego invasivo della stessa in ogni ambito della comunicazione e si colloca sulla medesima tensione sperimentale che non scinde l'arte dal suo presente. A distanza di 86 anni dal dirompente debutto parigino, la lettura della *Fura dels Baus* ripropone la sfida linguistica e concettuale contenuta nel *Martyre* del binomio d'eccezione D'Annunzio-Debussy. Pur nella grammatica scenica di una formazione che ha segnato la storia del teatro contemporaneo mediante l'azzardo e l'inclusione di linguaggi plurimi, l'esempio catalano vivifica la struttura multidisciplinare del modello e il valore storico di un capolavoro di sintesi artistica e culturale, stabilendo con esso una libera ma riconoscente relazione.

ELENA LEDDA, *Premessa* • GIOVANNI ISGRÒ, *D'Annunzio e l'idea del teatro en plein air* • CARLO SANTOLI, *La drammaturgia moderna di Gabriele d'Annunzio: 'Le Martyre de Saint Sébastien' e 'La Pisanelle ou La Mort parfumée'* • EPIFANIO AJELLO, *Esercizio dintorno all'uso dello sguardo nella 'Città morta' (con brevi cenni ai testi limitrofi)* • CHIARA BIANCHI, *D'Annunzio librettista?* • ALBERTO GRANESE, *Gli esordi della drammaturgia dannunziana* • GIANNI OLIVA, *Il teatro di festa. Progettualità e messinscena nella drammaturgia dannunziana* • THOMAS PERSICO, *La «ghirlandetta» dannunziana* • DONATO PIROVANO, *Riscritture e variazioni dannunziane: la 'Francesca da Rimini'* • ISABELLA INNAMORATI, *Punti di svolta: 'La figlia di Iorio' fra trionfi e rovine del teatro italiano di primo Novecento* • CESARE ORSELLI, *'Parisina': libretto per...* • ANGELO FÀVARO, *'La Nave': «foggiata con la melma della laguna e con l'oro di Bisanzio, e col soffio della mia più ardente passione italiana»*. Note sul teatro politico e psicofisico di Gabriele d'Annunzio • PAOLO PUPPA, *Arie e recitativi nella interazione dialogica dannunziana* • ANNAMARIA SAPIENZA, *Martiri di una dolorosa normalità. 'Le Martyre de Saint Sébastien' della Fura del Baus (1997)* • RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Due letture ecfrastiche per la 'Figlia di Iorio'* • RAFFAELE GIANNANTONIO, *Norman Bel Geddes e 'La Nave': L'architettura nel teatro dannunziano* • MARIA PIA PAGANI, *Eleonora Duse: l'icona della rivoluzione teatrale dannunziana* • ELENA VALENTINA MAIOLINI, *Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio* • MARIA ROSA GIACON, *Il teatro nel testo: sviluppi della 'Città morta' nel 'Fuoco'* • COSTANZO GATTA, *Nel 1923 a Brescia il teatro all'aperto sognato da d'Annunzio* • STEFANO AMENDOLA, *Presenza e rappresentazione del divino tra Euripide e D'Annunzio: Afrodite e Artemide nel dramma di 'Fedra'* • NICOLA LANZARONE, *Considerazioni sulla 'Fedra' di d'Annunzio e quella di Seneca* • ANGELO MERIANI, *Ippolito deve morire. Maledizione e morte da Euripide a d'Annunzio*.