

# *Le Martyre de Saint Sebastien* di Gabriele D'Annunzio

Una lettura queer

*Frances Clemente*

## *Introduzione*

In un pomeriggio di fine autunno dell'anno 1911 il Salone Margherita di Napoli diventa il palco di un'esibizione fuori cartellone: lo spettacolo per cui il pubblico ha pagato viene interrotto da uno spettacolo cui il pubblico assiste gratuitamente, suo malgrado e con suo grande sbigottimento. Una donna, che non fa la donna ma l'uomo e come uomo si veste, si presenta al teatro gettandolo in un totale subbuglio: si tratta di Soccora C., «A femmina c'ò cazione». Come riporta Laura Schettini sulla base del reportage uscito sul quotidiano «Roma», quando Soccora C. entra in scena al Salone, il pubblico rivolge immediatamente la sua attenzione a questa «figura dai caratteri incerti», «rumoreggia fino a rendere opportuna l'accensione delle luci in sala» e, presto, «rendere necessario l'intervento della pubblica sicurezza», conducendo tra le urla Soccora C. alla questura.<sup>1</sup>

In quello stesso 1911, al Théâtre du Châtelet di Parigi, altra città nella quale erano diffuse pratiche identitarie e sessuali non conformi all'ordine egemonico, va in scena il dramma musicato *Le martyre de Saint Sébastien*. Rifugiatosi in Francia a causa dei debiti che lo assillano, Gabriele D'Annunzio ne ha scritto il testo, radunando attorno a sé i più eminenti collaboratori artistici: Debussy come compositore dell'opera, il celebre pittore Leon Bakst come scenografo, il connazionale Mariano Fortuny per le luci, e, soprattutto, la ballerina russa Ida Rubiņštejn a interpretare il santo.<sup>2</sup> Come al Salone Margherita di Napoli, anche qui il pubblico assiste a un'esibizione che mette in discussione le categorie normative di genere e sessualità, in cui una donna interpreta un uomo amato da altri uomini. Nel caso del *Martyre* il turbamento creato dalla sospensione e messa in

<sup>1</sup> Laura Schettini, *Il gioco delle parti*, Mondadori, Milano 2011, p. 29.

<sup>2</sup> Cfr. Silvana Sinisi, *Èinterprete totale. Ida Rubiņštejn tra teatro e danza*, Utet, Novara 2011, pp. 36-49.

discussione di tale ordine normativo non viene interrotto ma sostenuto dagli spettatori per tutte le cinque ore di durata dello spettacolo, durante le quali essi si trovano come intrappolati nelle loro poltrone, affascinati e profondamente turbati<sup>3</sup> dalla performance di Rubištejn nei panni di un santo che legato a un palo nudo prova piacere nel venir cruentemente trafitto da arcieri che dichiarano di amarlo.

Senza assumere che D'Annunzio abbia intenzionalmente assunto le vesti di una sorta di precursore dell'attivismo e/o della teoria queer, il presente articolo intende mostrare come egli sia di fatto giunto a creare uno spettacolo queer. In *Queer Dramaturgies. International Perspectives On Where Performance Leads Queer*, Alyson Campbell e Stephen Farrier commentano in questi termini alcuni momenti di performance cui hanno assistito – performance impicanti perle fuoriuscenti da una vagina, corpi dal genere irriconoscibile, corpi nudi e/o curiosamente travestiti che danzano in zoccoli, corpi sanguinanti–: «We recognised that these moments were transgressive, and that something was happening that felt out of place with our expectations. [...] This 'something', we realised, was queer».<sup>4</sup> Ulteriormente specificando il significato di questo trasgressivo queer “something”, Campbell e Farrier proseguono nell'analizzare le performances sopra citate e il modo in cui le hanno recepite:

it was excessive, flowing over meaning-making in the moment – and at some level we sensed a border had been transgressed, crossed or had collapsed. The works [...] seemed, paradoxically, both indecipherable and full of meaning at the same time; they were exciting, alluring and a bit dangerous; [...] it became clear that the performance of these key moments allowed for what felt like a queerly transitory suspension of the regular rules of sociality. [...] this small suspension meant that we could contemplate other ways of being in the world, play out non-normative identities and imagine, rehearse and form new ways of expressing an experience of the world.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Se in un articolo de «La Civiltà Cattolica» uscito all'indomani della prima vengono additati gli «sguardi avidi, lampeggianti lussuria, degli spettatori», Walter Faglioni indica il «senso di sorpresa e di disagio» avvertito «di fronte a questo ambiguo Sebastiano» (*Sensualità e misticismo in G. D'Annunzio*, «La Civiltà Cattolica», vol. I, fasc. 1455, Befani, Roma 1911, pp. 309-321, pp. 319-321, p. 320; Walter Faglioni, *Il teatro francese di Gabriele D'Annunzio*, Nuova Base, Udine 1968, p. 65).

<sup>4</sup> Alyson Campbell and Stephen Farrier, *Introduction*, in Alyson Campbell and Stephen Farrier (a cura di), *Queer Dramaturgies. International Perspectives On Where Performance Leads Queer*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, New York 2016, p. 1.

<sup>5</sup> Alyson Campbell and Stephen Farrier, *Introduction* cit., pp. 2-3.

Con *Le martyre de Saint Sébastien* D'Annunzio mette in scena precisamente questo: uno spettacolo eccitante, attraente, ma un po' pericoloso, pieno di significato e allo stesso tempo indecifrabile; uno spettacolo per cui lo spettatore percepisce che delle barriere sono state infrante, dei limiti oltrepassati e trasgrediti; uno spettacolo che comporta una sospensione delle norme relazionali e sociali e che, così facendo, permette a chi vi assiste di contemplare e immaginare nuove modalità d'essere, identità e pratiche d'interazione che mettono in discussione l'ordine normativo egemonico. E, come puntualizza David Halperin, il termine queer acquista significato proprio dalla sua «oppositional relation to the norm»: «Queer is by definition – sostiene Halperin – *whatever* is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. [...] “Queer”, then, demarcates [...] a position vis-à-vis the normative».<sup>6</sup> Sulla base di tutto ciò e del fatto che con quest'opera D'Annunzio realizza la prima rappresentazione artistica in cui San Sebastiano è non soltanto ritratto come un essere androgino recitato da una donna, ma apertamente designato come oggetto di desideri omoerotici, lo scrittore contribuendo così in modo fondamentale alla creazione del santo come icona gay<sup>7</sup> e, come puntualizza Techmański, alla sua assimilazione da parte della cultura omosessuale,<sup>8</sup> l'articolo presenta il *Martyre* come uno spettacolo queer, fondato sull'ambiguità di genere, sullo scardinamento di orientamenti e identità eteronormanti, sulla volontà di destare stupore e sconcerto nello spettatore in virtù di questa ambiguità e di questo scardinamento.<sup>9</sup> Consapevoli del fatto che «what makes a dramaturgy

<sup>6</sup> David Halperin, *Saint=Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press 1995, p. 62; trad. italiana: *San Foucault. Verso un'agiografia gay*, ETS, Pisa 2013. Per una ricostruzione genealogica del termine queer e delle teorie queer, da De Lauretis a Butler, da Sedwick ai più recenti contributi provenienti dall'ambito italiano, vedi Lorenzo Bernini, *Queer Apocalypses. Elements of Antisocial Theory*, Palgrave Macmillan 2017 [EBook]. Piace inoltre menzionare il nuovo lavoro di Maya de Leo *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+* (2021), appena uscito per Einaudi, volto a ricostruire la storia occidentale della sessualità e delle identità LGBT+ dal XVIII secolo ai giorni nostri.

<sup>7</sup> Per una ricognizione della figura di Sebastiano come “santo gay” vedi Giovanni dall'Orto, *San Sebastiano “santo gay”?*, consultato il 31/03/21 su <<http://www.giovanidallorto.com/saggiatoria/sansebastiano/sansebastiano.html>> (ultima consultazione XX/XX/XX).

<sup>8</sup> «[L]a voie est frayée en 1911 par le livret de Gabrièle D'Annunzio *Le Martyre de Saint Sébastien*» (Artur Techmański, *Saint Sébastien: histoire d'une assimilation culturelle*, in «*Żródła Humanistyki Europejskiej*», 8 (2015), pp. 57-73, p.68).

<sup>9</sup> Il fatto che D'Annunzio abbia dato vita a una rappresentazione queer potrebbe stupire alcuni, ma, di fatto, una messa in discussione della normatività di genere si trova già, come ha ben rintracciato Duncan, in altri protagonisti maschili dei romanzi dannunziani, i quali emergono come «symptomatic of a crisis in late nineteenth-century normative heterosexual».

queer is complex and contingent, reliant on the interrelationship between makers, venues, processes and audiences»,<sup>10</sup> ci si soffermerà tanto sul testo dannunziano – dedicando particolare attenzione al tema della danza estatica e dell'estasi mistica/*jouissance* di Sebastiano –, quanto sulla performance della ballerina Rubínštejn, sulla gestazione e composizione dell'opera, con attenzione alle fonti utilizzate da D'Annunzio e alle vicende personali che hanno portato alla messinscena del *Martyre*, ricontestualizzate nel quadro storico-culturale di pertinenza.

*Gestazione e composizione dell'opera: fonti e vicende personali*

Dall'*Intermezzo* dedicatogli nel 1883 alla *Leda senza cigno* (1916), in cui D'Annunzio descrive una visita alla Ca' d'Oro a Venezia e le sensazioni inebrianti provate alla vista del *San Sebastiano* di Mantegna, il santo arciere appare un «persistente leit-motiv»,<sup>11</sup> se non un'ossessione,<sup>12</sup> nell'immaginario artistico dello scrittore abruzzese. L'attrazione verso la figura di San Sebastiano ha radici antiche in lui. Come D'Annunzio stesso afferma in un'intervista con Carlo Gaspare Sarti: «Il mio culto per San Sebastiano, pel saettato atleta di Cristo, è antichissimo. Risale al periodo umanistico, della mia prima giovinezza»; allora, lo scrittore appare già animato da quella che definisce una vera e propria «fede pel giovinetto sanguinoso».<sup>13</sup>

Sebbene per ricostruire questo mistero D'Annunzio consulti innumerevoli fonti testuali intorno alla vita del santo, avvalendosi dell'assistenza del medievista francese Gustave Cohen, a influenzare il suo dramma sono soprattutto le tantissime raffigurazioni che a partire dal Rinascimento gli artisti dedicano al santo, molte delle quali tese a fare di quest'ultimo la personificazione privilegiata dell'ideale androgino – «sesso artistico per eccellenza, incarnazione della bellezza pura», in cui «si fondono armonio-

lity», donde la constatazione di una «perplexing fluidity of masculine boundaries» nell'opera di D'Annunzio (Derek Duncan, "Choices Objects: The Bodies of Gabriele D'Annunzio", in *Reading and Writing Italian Homosexuality: A Case of Possible Difference*, Burlington, Ashgate, Aldershot 2006, pp. 17-40, pp. 20-21).

<sup>10</sup> Alyson Campbell and Stephen Farrier, *Introduction* cit., p. 2.

<sup>11</sup> Andrea Mirabile, *La morte del dio. Mito e soggettività in Gabriele D'Annunzio*, in «Italienisch», 69 (2013), 18-33, p. 25.

<sup>12</sup> John Robert Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio: Defiant Archangel*, Oxford University Press, Oxford 2001, p. 56.

<sup>13</sup> Carlo Gaspare Sarti, *L'ortodossia del Mistero di San Sebastiano. Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, in Gianni Oliva (a cura di), *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Rocco Carabba, Lanciano 2002, p. 208.

samente le bellezze particolari e parziali delle diversità<sup>14</sup>. Come osserva Luisetta Elia Chomel, il santo dannunziano, «[b]asandosi sulla corrispondenza consacrata dalla tradizione umanistica tra il mitico Ermafrodito e l'immagine del martire», «è infatti rappresentato secondo i canoni della pittura quattrocentesca, nel suo carattere emblematico di figurazione dell'ideale Androgino».<sup>15</sup>

Prima del Quattrocento Sebastiano è ritratto come un uomo adulto, quasi vecchio, con la barba, e vestito. È solo col Rinascimento «che la rappresentazione del martire cambia radicalmente e si colora di toni di giovinezza, bellezza efebica e languore»; è allora che, trafitto da frecce, il giovane ed efebico martire assume un'espressione del volto come «soffusa dal languore di un'estasi mistico-erotica»,<sup>16</sup> la sua figura ammettendo una rilevante carica erotica assieme a una rivisitazione androgina dei lineamenti. Karim Ressousni-Demigneux rileva proprio nel contesto artistico rinascimentale italiano – le cui città si rumoreggia essere «des havres de paix pour les sodomites» – l'emergere di un «regard homosexuel» rivolto a Sebastiano.<sup>17</sup> Ricostruendo la storia iconografica del santo, Ressousni-Demigneux mostra come la ripresa della cultura greca, in particolare la celebrazione della bellezza maschile efebica e la valorizzazione platonica del rapporto amoroso tra maestro e alunno, abbia condotto in epoca rinascimentale a un «climat favorable à l'exaltation du corps de l'adolescent» che a sua volta, e qui Ressousni-Demigneux cita André Chastel, ha portato alla creazione di un preciso ideale iconografico, elaborato nello studio del Verrocchio verso il 1470-45, e cioè «le type de l'adolescent ambigu».<sup>18</sup> Questo stereotipo estetico viene subito incorporato nella raffigurazione di San Sebastiano che viene trasformato coi suoi nuovi connotati di bellezza ambigua ed erotica nudità in un oggetto del desiderio agli occhi del «dévot inquiet»<sup>19</sup> e, più

<sup>14</sup> Mariangela 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, p. 57.

<sup>15</sup> Luisetta Elia Chomel, *D'Annunzio: un teatro al femminile*, Longo, Ravenna 1997, p. 193. Ricordiamo in particolare il dipinto del Sodoma, in cui il santo appare «illanguidito, femminilizzato» (Giovanni dall'Orto, *San Sebastiano "santo gay"?* cit.).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Karim Ressousni-Demigneux, *La Chair et la flèche. Le regard homosexuel sur saint Sébastien tel qu'il était représenté en Italie autour de 1500*, tesi di laurea, Université Paris I (Panthéon-Sorbonne), a.a. ottobre 1995-1996, consultata il 31/03/21, <[http://semgai.free.fr/doc\\_et\\_pdf/pdf\\_these\\_articles\\_externes/ressouni.PDF](http://semgai.free.fr/doc_et_pdf/pdf_these_articles_externes/ressouni.PDF)>, pp. 6; 30-31 (ultima consultazione: XX/XX/XX).

<sup>18</sup> Ivi, p. 26.

<sup>19</sup> Ivi, p. 39.

nello specifico, in un oggetto di desiderio omoerotico. Come puntualizza Charles Batson dopo aver sottolineato le influenze greche che investono la rappresentazione rinascimentale del santo, «[d]iscourse around the new-found body of Sebastian [...] is [...] molded by a model of same-sex love. Sebastian is an object of same-sex desire; his pictorial representations spring from and to the attraction of a same-sex gaze».<sup>20</sup> Sintetizzando con le parole dello storico d'arte Louis Réau, dopo il xv secolo a San Sebastiano «il ne reste plus que le patronage compromettant et inavouable des sodomites ou homosexuels, séduits par sa nudité d'éphèbe apollinien, glorifiée par Le Sodoma».<sup>21</sup> Sono questo carattere «compromettant et inavouable», quell'ambiguità androgina e fortemente erotica, destante inquietudine nel devoto, che D'Annunzio recupera per costruire il suo Sebastiano. Lo scopo dello scrittore è quello di suscitare gli stessi «ambiguous frissons» e «intermingled pleasure»<sup>22</sup> istigati dal bellissimo e androgino corpo di Sebastiano languente e penetrato da frecce, così come viene raffigurato a partire dal xv secolo.

Il recupero della tradizione iconografica rinascimentale del Sebastiano s'intreccia con l'estetica simbolista coeva a D'Annunzio, anche se all'altezza del 1911 già fuori moda. L'ideale androgino e l'erotizzazione omoerotica incorporate dal santo a partire dal Quattrocento giungono a lui filtrate dalla cultura *fin-de-siècle*, in cui riacquistano slancio e significato. Mariangela Mazzocchi Doglio sottolinea come il teatro dannunziano evochi a più riprese il mito dell'androgino e come sia soprattutto nel *Martyre* che lo scrittore abruzzese esprima «compiutamente» tale mito, «ricollegandosi al gusto europeo del tempo» e, dunque, in qualche modo offrendo il suo «contributo, anche se tardivo a un *milieu* che aveva fatto dell'ermafroditismo un tema privilegiato».<sup>23</sup> Come indica la studiosa, è con Winkelmann che in epoca moderna il tema dell'androgino/ermafrodita come ideale di perfezione estetica ritorna in auge, per poi essere ripreso dalla scuola di Oxford con John Ruskin e Walter Pater, e infine, diffuso a fine Ottocento soprattutto in Francia. Ne *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* Mario Praz arriva a sostenere che l'ideale androgino sia una vera e propria «ossessione» per tutta la letteratura

<sup>20</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety in Early Twentieth-century French Theater: Playing Identities*, Ashgate, Aldershot 2005, p. 13.

<sup>21</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, Paris 1958, vol.3, p. 1192.

<sup>22</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety* cit., p. 14.

<sup>23</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, "Il mito dell'androgino" cit., pp. 60-61.

decadente.<sup>24</sup> Tra i caratteri dell'immagine dell'androgino *fin de siècle* figurano la morbosità, il desiderio omoerotico, l'ambiguità fisica, nonché sessuale, ma anche un'aurea di santità e trascendenza – nel suo “Hymne à l'androgyné” Josephin Péladan descrive l'androgino come il «very holy sex, the only one to have gone up to heaven».<sup>25</sup> D'Annunzio recupera tali tratti infondendoli nel suo Sebastiano e facendo realmente di lui un «decadent *par excellence*»:<sup>26</sup> «simbolo di trascendenza divina» e al contempo «esempio di perversione» (Mazzocchi Doglio),<sup>27</sup> il Sebastiano dannunziano dà voce tanto a una fluidità di genere caratteristica dei santi cattolici ed evidenziata da scrittori decadenti quali Huysmans,<sup>28</sup> quanto a una sovversione dei ruoli di genere e a un omoerotismo percepiti dalla cultura dominante di fine Ottocento e inizio Novecento come fattori altamente devianti,<sup>29</sup> per i quali il santo viene ad assumere un significato di ribellione all'ordine (rispetto a cui egli è vittima, martire) e diviene «a symbol of choice for writers of aestheticist leanings [...] who sought in his life the means of denoting same-sex male desire» (Levitz).<sup>30</sup> Se a partire dalla fine del XIX secolo il nome di Sebastiano è «employé à bon escient pour désigner explicitement la figure d'un “homosexuel-martyr”» – come dimostra la scelta di Oscar Wilde nel 1897, appena uscito di prigione dopo la condanna per sodomia, di assumere lo pseudonimo di Sebastian Melmoth in relazione al «famously *penetrated* Saint Sebastian» –,<sup>31</sup> è però soltanto con D'Annunzio, il quale recepisce la designazione decadente e omosessuale del santo, che questa figura acquista per la prima volta veste artistica.<sup>32</sup>

<sup>24</sup> Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1973, p. 315.

<sup>25</sup> Cfr. Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria: Neurosis, Mysticism and Gender in European Culture*, Cornell University Press, Ithaca 1996, pp. 134-135 e Mircea Eliade, *Méphistophéles et l'androgyné*, Gallimard, Paris 1962, p. 123.

<sup>26</sup> Così Richard A. Kaye definisce il santo in ‘Determined Raptures’: *St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence*, «Victorian Literature and Culture», 7.1 (1999), pp. 269-303, p. 270.

<sup>27</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, “Il mito dell'androgino” cit., pp. 62; 67.

<sup>28</sup> In *En route*, sottolinea Mazzoni, lo scrittore francese fa riferimento a San Francesco e Santa Teresa come esempi di «souls that seem to have mistaken their sex» (Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 134).

<sup>29</sup> Risale a questi anni la diagnosi di inversione (termine che non distingue tra omosessualità e transessualità) come perversione.

<sup>30</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries: Perséphone*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 427.

<sup>31</sup> Artur Techmański, *Saint Sébastien: histoire d'une assimilation culturelle*, p. 68.

<sup>32</sup> Il primo scritto in cui San Sebastiano è esplicitamente associato all'omosessualità risulta essere un articolo di critica d'arte (dunque non scrittura creativa artistica) di Georges Eekhoud intitolato *Saint Sébastien dans la peinture* (pubblicato in «Akademos», n. 1 (15 feb. 1909), pp. 171-75), che, secondo Davide Daolmi ed Emanuele Senici, è possibile D'Annunzio abbia consultato (Davide Daolmi ed Emanuele Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare».

Se D'Annunzio si volge agli efebici e virginei Sebastiani rinascimentali, ai morbosi e insieme mistici androgini decadenti, e a una lettura sempre più omoerotica del santo, il *troublement* che si propone di destare negli spettatori del suo *Martyre* è pure originato dalla sua esperienza personale, dal suo vivere e muoversi in un ambiente libero, caratterizzato dalla presenza di identità e pratiche sessuali anticonformistiche, dalla costante messa in discussione dell'ordine e dei costumi normativi borghesi. L'enorme materiale artistico che informa il Sebastiano dannunziano è infatti sempre filtrato «en clé autobiographique», come specifica Filippo Fonio.<sup>33</sup>

Secondo i resoconti dello stesso D'Annunzio la prima apparizione di un Sebastiano biografico si allaccia al rapporto con la giornalista Olga Ossani. Siamo nel 1883 circa ed è lo stesso scrittore a provare su di sé il piacere sadomasochistico di essere trafitto come il santo da chi ne è l'amante: nudo e legato a un albero di lauro di Villa Medici, D'Annunzio è assalito dai baci e dai morsi vampireschi di Olga, che il giorno seguente, notando le ferite provocate da quegli atti violenti esclama «San Sebastiano!» – e come San Sebastiano, difatti, il poeta si firma nelle lettere scambiate con la giornalista.<sup>34</sup> Il secondo episodio legato alla genesi del santo si lega alla relazione con Natalia de Goloubeff, segnata dal Sebastiano mantegnesco che ella ammira alla Ca' d'oro di Venezia; a partire da quel momento Natalia è identificata col martire trafitto e le lettere scambiate tra lei e D'Annunzio «registrano l'immane visione dell'*inquiétante beauté* androgina in un gioco sadomasochista» per cui «[d]a entrambe le parti si ostenta infatti un erotico martirio».<sup>35</sup> Se Natalia de Goloubeff e Olga Ossani costituiscono elementi informanti la rappresentazione del *Martyre* che precedono il periodo della sua composizione e vertono nello specifico su un'identificazione sadomasochistica da parte di D'Annunzio col santo, i rapporti con Romaine Brooks, Ida Rubinstein e Robert de Montesquiou influenzano la costruzione di Sebastiano nel momento stesso in cui D'Annunzio ne redige il martirio, contribuendo in modo fondamentale a informarne l'androgini-

*Il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII (2000), pp. 137-178, p. 163, nota 90).

<sup>33</sup> L'autore avrebbe operato «une sorte de *transfert*, de pont entre hantise autobiographique et obsession artistique» (Filippo Fonio, *De quelques avant-textes et épitextes inédits du "Martyre de saint Sébastien" de Gabriele D'Annunzio: une genèse 'polycentrique' à l'œuvre*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 3 (2018), pp. 385-414, p. 394).

<sup>34</sup> Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy: Un sodalizio "moderno"*, «Forum Italicum», 49, 2 (2015), pp. 412-432, p. 429.

<sup>35</sup> Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile: vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, p. 460.

nia e il suo essere oggetto di desideri omoerotici, oltre che approfondirne l'aspetto sadomasochistico.

Trasferitosi a Parigi sotto suggerimento della stessa de Goloubeff, D'Annunzio inizia una relazione con l'artista Romaine Brooks, una delle più eminenti rappresentanti di una subcultura lesbica che tenta di promuovere in modo sovversivo rappresentazioni artistiche di desideri non conformistici, riunendo a Parigi figure quali Gertrude Stein, Djuna Barnes e Natalie Barney Clifford, quest'ultima a lungo compagna di Romaine. Brooks è difatti notoriamente riconosciuta per le sue relazioni omosessuali: una «lesbica conclamata», la definisce Pietro Chiara,<sup>36</sup> sposata all'inglese John Ellington Brooks, membro della comunità omosessuale caprese, con cui presto raggiunge un accordo che permette a entrambi di vivere liberamente la loro sessualità, è amante, tra molte altre, della marchesa Luisa Casati, della pianista Renata Borgatti e della scrittrice Sibilla Aleramo. Come sottolinea Michael De Cossart, la relazione di Brooks con D'Annunzio ha dello straordinario proprio perché rappresenta una «unexpected deviation»<sup>37</sup> in un'esistenza relazionale sostanzialmente omosessuale per l'artista statunitense. D'Annunzio, che già ha modo di frequentare un ambiente aperto ed emancipatorio grazie alla relazione con Eleonora Duse e al suo inserimento nelle «Duse webs»,<sup>38</sup> approfondisce, nel legarsi a Romaine Brooks, la sua partecipazione a contesti caratterizzati da pratiche e desideri che sovvertono le norme conformiste.

Il nome della Brooks si lega a quello di un'altra donna dalle fattezze efebiche con cui la pittrice statunitense intrattiene un sodalizio romantico e artistico e la quale, insieme a Natalia e Romaine, anch'esse «donne efebiche», va a completare, secondo le parole di Andrea Bisicchia, «una certa iconografia da cui sarebbe nata l'immagine del santo» dannunziano: Ida Rubinstein.<sup>39</sup> Dall'incontro con la ballerina russa deriva il vero «choc créateur»<sup>40</sup> che conduce D'Annunzio alla creazione dell'androgino e languido Sebastiano del *Martyre*: «miscela di freddezza androgina e di

<sup>36</sup> Pietro Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 1981, p. 206

<sup>37</sup> Michael De Cossart, *Ida Rubinstein (1885-1960): A Theatrical Life*, Liverpool University Press, Liverpool 1987, p. 31.

<sup>38</sup> Lorenzo Benadusi et al., *Introduction*, in Lorenzo Benadusi et al. (a cura di), *Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2017, p. 22.

<sup>39</sup> Andrea Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica*, Mursia, Milano 1991, p. 155.

<sup>40</sup> Pierre de Montera e Guy Tosi, *D'Annunzio. Montesquiou. Matilde Serao*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1972, p. 45.

impulso sessuale»;<sup>41</sup> la bellezza particolare di Ida Rubiņštejn incarna agli occhi di D'Annunzio la reale e piú perfetta personificazione del Santo, vincendolo fin da quando egli posa per la prima volta il suo sguardo su di lei nel vederla recitare in *Une nuit de Cléopatre* e *Shéhérazade*. All'amico Tommaso Antongini, D'Annunzio confessa «sono quelle le gambe di San Sebastiano che sto cercando da anni!»,<sup>42</sup> in un'«epifania plastica in cui – puntualizza Chomel – si sommano le componenti dell'invenzione poetica che domina il *Saint Sébastien*: l'androginità».<sup>43</sup> L'interesse di D'Annunzio verso Rubiņštejn – che Léon Bakst definisce significativamente un «essere favoloso»<sup>44</sup> – è infatti acceso precisamente dalla sua «striking androgynous appearance»; soltanto con la vista della ballerina russa il Sebastiano del *Martyre* assume una forma corporea, avendo ella «the ideal body, he decided, the ideal legs, the ideal air of sexual ambiguity for the saint» (De Cossart).<sup>45</sup> Per molti aspetti simile a D'Annunzio nel suo essere «eccentrically extravagant» e porsi come «object of fascination»,<sup>46</sup> Rubiņštejn, come già Brooks, incarna il nuovo prototipo della Donna nuova, libera e indipendente, che rivoluziona i modelli normativi imposti dalla società patriarcale. Senza identificarsi in alcuna identità precisa, scegliendo di rimanere in qualche modo «unmarked», Ida dà vita nella sua attività artistica alle «most powerful visual representations of nonconformist desire of her time».<sup>47</sup> Capace di sedurre e sconvolgere con le sue performances, il suo pubblico, sottolinea Levitz, finisce per feticizzarne il «luxurious, androgynous body», godendo della sua «transgressive sexuality».<sup>48</sup> Nelle parole di Peter Wollen, la ballerina russa è «the phallic woman of the Decadence», «an icon of sexual inversion as well as an object of fascination for male homosexual artists».<sup>49</sup> La decisione di far interpretare Sebastiano a Rubiņštejn è proprio da attribuirsi alla volontà di D'Annunzio di rendere sfumate e ambigue le differenze tra genere e sesso con lo scopo di turbare

<sup>41</sup> Maurizio Serra, *Elmaginifico. Vita di Gabriele D'Annunzio*, Neri Pozza, Roma 2018 [EBook], p. 577.

<sup>42</sup> *Ibidem*. Va detto che le gambe di Rubiņštejn sono oggetto di feticizzazione da parte di molti che le venerano «as a signifier of her blurred gender, nationality, and sexuality» (Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., p. 430).

<sup>43</sup> Luisetta Elia Chomel, *D'Annunzio: un teatro al femminile* cit., p. 191.

<sup>44</sup> Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 430, nota 2.

<sup>45</sup> Michael De Cossart, *Ida Rubinstein (1885-1960)* cit., p. 30.

<sup>46</sup> Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein: Dancing Decadence and 'The Art of the Beautiful Pose'*, «Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues», 26 (2014), pp. 122-146, p. 128.

<sup>47</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., pp. 414-415.

<sup>48</sup> Ivi, p. 430.

<sup>49</sup> Peter Wollen, *Fashion/Orientalism/The Body*, «New Formations», 1, primavera 1987, p. 20.

il suo pubblico<sup>50</sup>. Quanto alla relazione tra lo scrittore e Ida, sebbene lui lo desidera e si venga di conseguenza a creare una sorta di triangolo amoroso con la Brooks<sup>51</sup>, non sembra ci siano stati rapporti romantici e/o sessuali, ma il loro intenso sodalizio creativo rivela tratti sadomasochistici. Dalla villa ad Arcachon dove D'Annunzio compone il *Martyre*, Antongini riporta di essere stato mandato a Parigi per acquistare da un noto fabbricante «una dozzina di magnifici archi [...] con la relativa dotazione di frecce», «strumenti di tortura», come li chiama Serra, che pare possano essere stati adoperati da D'Annunzio con lo scopo di imitare sadomachisticamente il santo o farlo sadicamente imitare da Rubiňštejn.<sup>52</sup> A chiunque sia coinvolto nello spettacolo risulta inoltre apparente la «masochistic submission» di Ida a D'Annunzio, il trattamento della ballerina da parte dello scrittore venendo qualificato dalla Brooks come «sadistic» – la stessa Ida confesserà di essere stata torturata da D'Annunzio in occasione della prima milanese del *Martyre*, quando l'autore l'avrebbe lasciata rimanere per più di mezz'ora legata tra corde durante il suo discorso d'apertura al pubblico<sup>53</sup>. Al di là degli aspetti sadomasochistici, come già nel caso di Ossiani e de Goloubeff, il nome di Sebastiano ritorna nelle lettere scambiate da D'Annunzio con Rubiňštejn e Brooks, le quali si firmano e sono chiamate col nome del santo in un'ambigua alternanza delle forme maschili e femminili. C'è dunque alla base delle loro relazioni un gioco di sovvertimento del genere che si lega imprescindibilmente alla figura del santo arciere e che va a influenzare la composizione del *Martyre*.

A presentare Rubiňštejn a D'Annunzio sembrerebbe essere stato il celebre barone Robert de Montesquiou, il quale accoglie e inserisce l'italiano nel mondo aristocratico e intellettuale parigino, per poi, profondamente invaghitosi di lui, provare a conquistarlo in tutti i modi. Forse anche personificandosi nel martire trafitto – D'Annunzio rigetta sadicamente le

<sup>50</sup> In questo rifacendosi, come indica Serra, alla tradizione dei misteri medievali di far interpretare ruoli femminili a giovani ragazzi turbando eroticamente gli spettatori (Maurizio Serra, *L'Imaginifico* cit., p. 580).

<sup>51</sup> «It was rumored that Rubinstein was madly in love with Brooks, that Brooks left her for a relationship with D'Annunzio, and that D'Annunzio in turn left Brooks for Rubinstein, who rejected his advances» (Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 143, nota 86).

<sup>52</sup> Maurizio Serra, *L'Imaginifico* cit., p. 579.

<sup>53</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., pp. 438; 448. Sull'onda di queste considerazioni, Sheppard sostiene che la scena della trafittura nel *Martyre* sia stata «an opportunity for its misogynistic author to take morbid delight in seeing Rubinstein shot with arrows on stage» (William Anthony Sheppard, *Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*, University of California Press, Berkeley London 2001, p. 101).

sue *avances* –, il barone francese ha un ruolo fondamentale nel sollecitare l'autore a creare il suo Sebastiano, «il singolare erotismo androgino e sado-masochista, implicito in questa figura e nella sua vicenda» essendo per lui «un motore di attrazione irresistibile» (Lisciani-Petrini).<sup>54</sup> Andreoli suggerisce che l'incontro tra D'Annunzio e Rubiňštejn, da cui Montesquiou è pure incantato, origini addirittura da «un interesse triangolare per chi l'ha pilotato», per cui «nell'interposta persona [Rubiňštejn] il conte [Montesquiou] potrà immedesimarsi, complicando il gioco erotico». <sup>55</sup> In ogni caso, come puntualizza la critica, «la scelta di un Sebastiano androgino [...] trova senz'altro incentivo nella complicità fra Gabriele e Robert»,<sup>56</sup> così come quella, va aggiunto, di un Sebastiano oggetto di desideri omoerotici.

Romaine Brooks, Ida Rubiňštejn e Robert de Montesquiou avvicinano D'Annunzio al mondo della Donna Nuova e dell'Uomo Nuovo, i quali si pongono «more or less explicitly and self-consciously—as alternative models against the rigid, dominant models of sexuality (and identity)», «blurring the borders between the sexes». <sup>57</sup> D'annunzio stesso dà voce, e corpo, a quella «sfida alla staticità e alla stabilità dei ruoli di uomini e donne» che, nello specifico contesto italiano, segue la «rigida codificazione dei modelli di genere tentata nei decenni postunitari»<sup>58</sup>. La vigorosa entrata in scena nel panorama italiano di identità queer – «[h]omosexuals, bisexuals, transvestites, transgenders, hermaphrodites, and other creatures of uncertain sexual and personal identity»<sup>59</sup> – è recepita dallo Stato come una minaccia all'ordine sociale e morale, e dalla scienza ufficiale come una deviazione al normale stato di salute. Rispetto a questa situazione di repressione, si sente l'esigenza di ribattere l'esistenza di spazi di libertà non normativi, scardinanti la «puntigliosa tassonomia dei comportamenti, delle abitudini, dell'estetica dei due sessi»<sup>60</sup> promossa dagli apparati ufficiali. «Sexual “perversions,” new ways to think about sex and practice it accordingly – il sadomasochismo tra essi –, new genders, rebellious—as well as outrageous—behaviours and attitudes», vengono così a segnare l'ultimo

<sup>54</sup> Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 421.

<sup>55</sup> Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile* cit., p. 462. Cfr. Silvana Sinisi, *L'interprete totale* cit., p. 36.

<sup>56</sup> Annamaria Andreoli, *Il vivere inimitabile* cit., p. 462.

<sup>57</sup> Lorenzo Benadusi et al., *Introduction* cit., p. 21; Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Penguin, New York, Harmondsworth 1990, p. 169.

<sup>58</sup> Laura Schettini, *Il gioco delle parti* cit., p. 7.

<sup>59</sup> Lorenzo Benadusi et al., *Preface*, in Lorenzo Benadusi et al. (a cura di), *Homosexuality in Italian Literature, Society, and Culture, 1789-1919* cit., pp. ix-x.

<sup>60</sup> Laura Schettini, *Il gioco delle parti* cit., p. 7.

quarto dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento<sup>61</sup>. D'Annunzio si muove tra queste nuove identità e pratiche non normative, le quali vanno a influenzare la costruzione del suo Sebastiano come pure il suo stesso modo di vivere. Oltre che dall'aspetto sadomasochistico, D'Annunzio risulterebbe non esente da una personale ambiguità di genere. Secondo un'intervista di Matteo Collura allo psicanalista Cesare Musatti, riportata da Mazzocchi Doglio, «l'uomo D'Annunzio che giocava continuamente con le parole e con il corpo in un'esibizione sapiente, raffinata e avventurosa, conteneva in sé delle componenti androgine abbastanza forti».<sup>62</sup> Notevole è anche il ritratto che Eduardo Scarfoglio fa nel suo *Il libro di Don Chisciotte* di D'Annunzio come un effeminato, preda di desideri anche maschili, arrivando addirittura a posizionarlo «as a lesbian, the feminized object of female desire».<sup>63</sup> Lo stesso D'Annunzio sottopone a scrutinio il suo corpo e la sua alterità in un'esplicita messa in discussione dei confini tra generi. Si tratta del rapporto consumato nel 1929 con una donna lesbica riportato da D'Annunzio in questi termini:

Je suis *en elle* et contre elle, cuisses contre cuisses, poitrine contre poitrine. Elle bouge, pour *se frotter* à moi. Elle croit être femme contre femme. Et enfin elle prononce un nom: Sélysette. Je seconde son illusion trybade. La puissance de mon imagination me fait *une femme*. Je la supplie, moi-même, de m'appeler Sélysette. Je suis femme!<sup>64</sup>

Nel 1927 lo scrittore abruzzese ha già scritto che all'apice del piacere sessuale le differenze individuali sono abolite: «Nell'apice della voluttà, l'abolizione delle persone, la scomparsa del singolare»<sup>65</sup>. Nel 1929 ne ha la prova, sperando una *jouissance* che lo porta a dissolversi al punto da cambiare identità e provare l'illusione di divenire momentaneamente una donna – Duncan parla di «transgender identification»<sup>66</sup>. L'episodio segue di molti anni la composizione del *Martyre*, ma è significativo nell'indicare una disposizione da parte di D'Annunzio a mettere in discussione identità e ruoli di genere nonché pratiche sessuali, che trova spazio in diverse opere

<sup>61</sup> Lorenzo Benadusi et al., *Preface* cit., p. x.

<sup>62</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, "Il mito dell'androgino" cit., p. 55.

<sup>63</sup> Eduardo Scarfoglio, *Il libro di Don Chisciotte*, Sommaruga, Roma 1885, pp. 196; 201; Derek Duncan, "Choices Objects" cit., p. 22.

<sup>64</sup> Gabriele D'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di Annamaria Andreoli, Mondadori, Milano 1990, pp. 101-102.

<sup>65</sup> Gabriele D'Annunzio, *Di me a me stesso* cit., pp. 100-101.

<sup>66</sup> Derek Duncan, "Choices Objects" cit., p. 22.

dannunziane<sup>67</sup>, ma soprattutto nel dramma del 1911: in questo, similmente a quanto accade nel rapporto sopra citato, la messa in discussione dei confini di genere si realizza in particolare nel momento di apicale piacere per Sebastiano, in un'estasi mistico-erotica che vede la dissoluzione, spirituale ed effettiva (egli è trafitto/penetrato da frecce) del santo.

*Rappresentazione: tra danza estatica e jouissance*

Veniamo così alla rappresentazione del *Martyre*, andato in scena per la prima volta il 22 maggio 1911 a Parigi – la prima italiana avrà luogo a La Scala il 4 marzo 1926. L'opera, musicata come abbiamo detto da Debussy<sup>68</sup> e scritta in versi ottonari di un francese arcaicizzante, è suddivisa in cinque *mansions*, che si succedono come le vetrate istoriate di una cattedrale di cui D'Annunzio è il «maestro vetraio»<sup>69</sup>: *La Cour des Lys*, *La Chambre Magique*, *Le Concile des Faux Dieux*, *Le Laurier Blessé*, *Le Paradis*. Le mansioni sono precedute dalla dedica a Maurice Barrés, in cui lo scrittore abruzzese si presenta tra l'altro come novello Brunetto Latini, che pure aveva utilizzato la lingua francese e che per questo viene elogiato da Dante il quale, com'è noto, lo incontra nel girone dei sodomiti (*Inferno*, xv). Nel raccontare le vicende rappresentate ci si soffermerà sulla prima e sulla quarta mansione in cui hanno rispettivamente luogo la danza estatica di San Sebastiano e il suo martirio, anch'esso estatico, a opera dei compagni arcieri.

Il dramma, ambientato nella Roma tardo imperiale sotto il regno di Diocleziano, inizia coi fratelli gemelli Marco e Marcellino legati a due colonne, al cospetto del prefetto Giulio Andronico e in attesa di essere suppliziati per essersi convertiti al Cristianesimo. I gentili che circondano la scena accusano il prefetto di amare i gemelli e volerli per questo risparmiare: «–Par les Dioscures, tu aimes | ce gémeaux qui n'ont pas d'étoile, | Jule Andronique. | –Tu les aimes, | tu les aimes. | –Tu les ménages».<sup>70</sup> Abbiamo

<sup>67</sup> Barbara Spackman ha evidenziato la presenza di una fluidità dei confini tra generi nel primo D'Annunzio, mentre Derek Duncan ha individuato nei personaggi dei romanzi *Il piacere* (1889), *L'innocente* (1892), *Forse che si forse che no* (1910) una decostruzione della mascolinità come essenza.

<sup>68</sup> È importante qui rilevare, come fa Sheppard, che il musicista francese fornisce con la sua partitura «an example of musical androgyny» che riflette il trattamento del tema androgino da parte di D'Annunzio (William Anthony Sheppard, *Revealing Masks* cit., p. 102).

<sup>69</sup> Carlo Gaspare Sarti, *Eortodossia del Mistero di San Sebastiano* cit., p. 223.

<sup>70</sup> Gabriele D'Annunzio, *Le martyre de Saint Sébastien*, in *Tutto il teatro*, a cura di Giovanni Antonucci, Newton, Roma 1995, v. 3, p. 13. Per tutte le altre citazioni dal testo si indicheranno tra parentesi quadre le pagine di riferimento.

qui la prima manifestazione di un amore omoerotico che preannuncia quello di Diocleziano verso Sebastiano. Quest'ultimo, che pure sta assistendo alla scena in quanto capo degli arcieri imperiali, durante le dichiarazioni di fede dei gemelli, inizia a perder sangue dalla mano sinistra «*dans une sorte de ravissement*» [17] che gli impedisce di sentir dolore, procurandogli il beneficio dell'anestesia. Mazzoni lega argutamente questa «unconventional acquisition of stigmata» alla connotazione femminile e isterica di Sebastiano, per cui l'arciere starebbe simbolicamente mestruando: «Visible and blatantly symbolic black blood is said to flow from his groin onto his pale thigh».<sup>71</sup> All'arciere sanguinante i suoi sottoposti preoccupati manifestano il loro amore, celebrando la sua bellezza inebriante: «– Nous t'aimons, seigneur, nous t'aimons. | – Chef à la belle chevelure, | Tes archer t'aiment. | – Tes archers | T'aiment. | – Tu es beau. | – Tu es beau | comme Adonis» [17]. Abbiamo in questo caso la prima dichiarazione d'amore nei confronti del giovane Sebastiano, una dichiarazione omoerotica rivolta da uomini a un uomo che però, ricordiamo, è interpretato da una donna. L'ambiguità di genere e di sentimenti è tale che, come chiosa Walter Faglioni, «noi non sappiamo – al primo momento – capire se gli arcieri siano come femmine di un “harem” tutte accese di passione per il loro prestante signore o se lo stesso Sebastiano sia una reincarnazione della femmina desiderabilissima»<sup>72</sup>. Quando entra in scena la madre dei gemelli, ella tenta di convincerli a disconoscere la fede cristiana e ritornare sui loro passi pagani: Marcellino, che per la sua dolcezza viene additato dalla madre come una donna, sta quasi per cedere, ma nel momento in cui prende parola Sebastiano, entrambi i gemelli, inebriati dalla sua voce e dalla vista del suo sangue colante, confessano fermamente la loro fede a Cristo. Sebastiano è in estasi e pure la folla dei gentili comincia a esser sedotta dalla bellezza del santo, che viene significativamente paragonato all'amante di Adriano: «Toi, toi, bel archer, toi, si beau! | Toi, plus beau que l'Adolescent | de Bythynie, le Bien-aimé | d'Hadrien, le divinisé | d'Egypte!» [27]; il paragone è ripetuto poco dopo evocando esplicitamente il nome di Antinoo. Passando «fatalissimo, fra turbe maschili e femminili», Sebastiano suscita «ondate di lussuria» d'ogni parte.<sup>73</sup> La scena è talmente inebriante che i gentili dichiarano di sentirsi soffocare come se si trovassero in un *calidarium* (una sorta di moderna sauna gay?): «–On étouffe. On étouffes come | dans l'étuve»

<sup>71</sup> Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., pp. 138; 135.

<sup>72</sup> Walter Faglioni, *Il teatro francese di Gabriele D'Annunzio* cit., p. 60.

<sup>73</sup> Ivi, p. 66.

[28]. Anche la madre diventa «proie de l'enchanteur», e cioè di Sebastiano, che definisce un «mâle avec | Ce beau visage de Furie» [28-29].<sup>74</sup> Il delirio del capo degli arcieri prosegue in un crescendo estatico per cui il fervore religioso risulta indistinguibile dalla pazzia: «–Il est sacré par la Manie» [38], denuncia la folla, osservando gli atti e le espressioni di questo «fou de Dieu», o meglio, Mazzoni si corregge, di questa «folle», di questo «man disguised as a woman, almost a drag queen».<sup>75</sup> Dopo aver miracolosamente guarito una donna cieca, Sebastiano entra «dans le parallélogramme de feu» e dà inizio a una «danse extatique» [42] su gigli che sollecita la conversione degli astanti. A questo punto la performance di Rubištejn, l'«entrancing languor» della sua danza,<sup>76</sup> ha modo di manifestarsi in tutta la sua perturbante ambiguità, mettendo in discussione i confini tra genere, tra sacro e profano. Sebastiano-Rubištejn danza e «[d]ans une ineffable ambiguïté le délire alterne avec l'extase, l'ardeur avec la liesse, la saltation guerrière avec la jubilation nuptiale»: ora guerriero, ora sposa, Sebastiano seduce e converte donne e schiavi che appaiono «entraînés dans le vertige de la douleur et de l'allégresse» [42-43]. Mazzoni, richiamando nuovamente la caratterizzazione isterica di Sebastiano, definito una «hysterical maenad», associa la danza estatica alla definizione che Paracelso dà dell'isteria come «chorea lasciva, or “lustful dance”».<sup>77</sup> Questo muoversi divino e lascivo prosegue fino a quando «[i]l n'y a plus que le délire et l'extase» e «la transfiguration s'accomplit» [44]. La danza di Sebastiano-Rubištejn – che Vertinsky avvicina a una performance di burlesque<sup>78</sup> – offre la possibilità di esplorare le frontiere di genere, rappresentandone l'ambiguità, se non l'illusorietà. Seguendo la designazione di «queer dance» fornita di Clare Croft come performance in cui ci si muove in «multiple, layered identities», producendo «[i]mages that do not immediately make sense, but that somehow gather force» e per cui «desires can be remixed and reconfigured», possiamo senz'altro dire che la danza estatica di Sebastiano-Rubištejn si configura come una danza queer; i suoi movimenti effettivamente «thwart an audience's assumptions about bodies, desire, and sex».<sup>79</sup>

<sup>74</sup> «A hermaphrodite made up of masculine and feminine body parts, Sebastian has masculine organs but a mythologically feminine face» (Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 136).

<sup>75</sup> Ivi, p. 140.

<sup>76</sup> Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 129.

<sup>77</sup> Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 145.

<sup>78</sup> Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 130.

<sup>79</sup> Clare Croft, *Introduction*, in *Clare Croft (a cura di) Queer Dance*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 1; 16.

Nella seconda mansione, Sebastiano cerca di irrompere nella cosiddetta Camera Magica, stanza del palazzo di Giulio Andronico in cui si trovano gli idoli pagani che l'arciere si propone di distruggere. È qui che egli incontra «la fille malade des fièvres», recante nel petto piagato la sacra Sindone; dopo aver dischiuso le braccia e svelato il lenzuolo divino, la donna febbricitante sviene, facendo aprire le porte della Camera Magica, che perde i suoi attributi pagani acquisendone di cristiani e rivelando la figura splendente della Vergine. Nella terza mansione ha luogo l'incontro tra Sebastiano e l'imperatore Diocleziano. L'arciere, arrestato, viene condotto al cospetto del consesso dell'imperatore, tra cui figurano eunuchi castrati e un coro di citaredi guidati da Eurialo (nome che richiama alla memoria il rapporto omoerotico dei due celebri personaggi virgiliani). Diocleziano saluta Sebastiano e la sua bellezza, manifestando un'esplicita predilezione nei confronti dell'arciere, dichiarando di amarlo e di volerlo coronare come un dio: «Tu es trop beau. Et il est juste | qu'on te couronne, devant tous | les dieux. [...]. Je t'aime. | Tu m'est cher» [78]. Questo sentimento di predilezione si trasforma in esplicito desiderio erotico quando, toccando più volte e con intensità la spalla di colui che ama, l'imperatore dichiara di voler cingere l'arciere e cingersi con lui: «Je veux ceindre l'Enfant morose | et me ceindre avec lui» [79-80]. Come sottolinea Mazzocchi Doglio, è palese l'insistenza di D'Annunzio nel voler presentare Sebastiano come oggetto d'amore e desiderio sia da parte dell'imperatore che da quella degli altri arcieri.<sup>80</sup> In un crescente ardore Diocleziano, chiamando nuovamente in causa la relazione tra Adriano e Antinoo, tenta di sedurre il suo arciere, che in un primo momento sembra cedere alle sue lusinghe. Sebastiano, il cui corpo viene definito dall'imperatore «ambigu» [88], è prima paragonato al «*dieu androgyne*» [85] delle donne siriane che sussultano nel vederlo e successivamente alla vergine di Efeso e alla fanciulla di Nasso. Essere androgino e fanciulla insieme, Sebastiano rifiuta le profferte di Diocleziano che, fallendo ogni tentativo di sedurre e riportare alla fede pagana l'arciere, ordina infine che egli sia soffocato sotto corone, fiori, oro, desideri e compianti.

Si giunge così alla quarta mansione, quella del martirio. Sebastiano si trova nel bosco sacro ad Apollo, spogliato e legato al tronco di un grande lauro. Innamorati di lui – «Nous t'aimons, nous t'aimons, | seigneur» [93] –, i suoi arcieri sono riusciti a salvarlo dalla morte per soffocamento nel palazzo di Diocleziano, escogitando un piano affinché fugga e si

<sup>80</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, "Il mito dell'androgino" cit., p. 64.

salvi. Sebastiano, tuttavia, rifiuta, dichiarando di voler morire. Il decreto imperiale, che lo vuole legato nudo e trafitto da frecce scagliate dai suoi stessi arcieri, suona infatti come una decisione personale: è Sebastiano che vuole morire e farlo in questo modo, mostrando di essere in controllo di sé stesso e del suo corpo – nelle parole di Batson, egli è un «rebel» che «claims his own subjectivity», «refusing to let himself be performed upon», continuando a «claim control over his body».<sup>81</sup> Gli arcieri vogliono sottrarsi al supplizio, ma Sebastiano li rassicura che per lui sarà bello morire («Ce sera beau» [94]) e che morendo rivivrà. Invocando il loro amato («O Aimé, | Aimé!»), gli arcieri cedono rassegnati alla sua volontà. «Seigneur, nous allons donc tuer | notre amour!», dice Sanae, favorito di Sebastiano, che gli risponde «Celui qui plus profondément | me blesse, plus profondément | m'aime» [95]. Questo motivo, che echeggia i versi della poetessa Veronica Gàmbara cui D'Annunzio s'ispira («Chi più m'ama più mi fiede»), diventa un ritornello ripetuto da Sebastiano che incita i suoi arcieri a colpirlo. L'arciere si rivolge poi a Sanae, che detiene il suo arco, ordinandogli di premerlo sulla sua bocca prima di tenderlo: «Sanaé, tu as mon arc. Viens, | frère. Presse-le sur ma bouche, | avant de le tendre. Qu'il touche | mes lèvres et mon âme. Viens» [96]. La scena raggiunge elevati livelli di eroticità tra i due uomini: le labbra di Sebastiano tese a baciare l'arco che Sanae gli porge indugiano languidamente come se stessero bevendo «à longues gorgées un plein calice», mentre la sua voce «n'est qu'une flamme vertigineuse» [96]. Sebastiano incoraggia gli arcieri a non tremare, a non piangere, ma a essere ebbri nel colpirlo, «ivres | de sang» [97] – il martirio è infatti «il trionfo del sangue e dell'orgasmo».<sup>82</sup> L'esortare diviene un vero e proprio invogliare, man mano che gli arcieri scagliano le prime frecce e sono colti da «[u]ne sorte de subite démente» per virtù della «voix d'ivresse» del loro capo che grida «Encore!» [97], offrendosi ai suoi compagni «in uno spasimo di voluttà» (Nicastro).<sup>83</sup> Convulsi e tremanti, gli arcieri scagliano le frecce al ripetuto grido «Encore!» e man mano che proseguono nel saettamento entrano «dans une sorte d'étourdissement farouche» [97] che fa tutt'uno con il sentimento di godimento rapito manifestato da Sebastiano. Il martirio delle frecce scagliate assume i tratti di una penetrazione feroce ed estasiante, una *jouissance* che stordisce chi scaglia e chi riceve, chi penetra e chi viene penetrato, l'uno e gli altri «ebberi dello stesso delirio».<sup>84</sup> *L'encore* di

<sup>81</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety* cit., pp. 30-31.

<sup>82</sup> Guido Nicastro, *Il poeta e la scena. Saggio sul teatro di d'Annunzio*, Prisma, Catania 1988, p. 142.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>84</sup> Luisetta Elia Chomel, *D'Annunzio* cit., pp. 188-189.

Sebastiano suona come l'*encore* lacaniano e il gesto scenico del saettamento che colpisce di piacere Sebastiano – gesto la cui iterazione «sprigiona una carica orgiastica insolita»<sup>85</sup> – permette di visualizzare come Sebastiano e i suoi arcieri stiano di fatti simulando un rapporto sessuale, omoerotico e sadomasochistico, che conduce attanti passivi e attivi all'ebbrezza. Nella performance di Rubištejn come Sebastiano trafitto/penetrato – a «radical act of theatrical gender deviance», suggerisce Levitz – D'Annunzio permette a «feelings of shame, erotic ecstasy, and devotion to converge in a symbolic moment of decadent Catholicism», designando il martirio di Sebastiano come una «erotic scene» destante una «tremendous ambiguity around the polyvalent desire of the young archers, who shoot their arrows at a woman undressed as a man».<sup>86</sup> Questi sentimenti di vergogna, estasi erotica e devozione sono veicolati negli spettatori dalla «troubling, caressing, bewitching» voce di Rubištejn<sup>87</sup>, attraverso le cui grida di piacere («Encore!») «we [gli spettatori] are transported in our own shudders, finding pleasure in watching the Other in pleasure».<sup>88</sup> In un sadomasochistico climax di dolore e piacere – la scena del martirio definita «di sadismo e masochismo pseudo-mistici», di «acme dell'estasi mistica» e insieme «dell'aura sado-maso»<sup>89</sup> –, Sebastiano giunge all'estasi/*jouissance* e in quel momento la sua androginia, l'ambiguità del suo aspetto interpretato dall'attrice Rubištejn, emergono in tutta la loro forza: uomini che saettano/penetrano un uomo che è una donna dalle fattezze androgine conducono quest'ultimo a raggiungere un'estasi che lo colloca in una dimensione al di là del genere. Nell'estasi divina come nella *jouissance* (l'abbiamo visto con l'episodio biografico dannunziano) le differenze di genere sono abolite, non c'è più l'individuo particolare, ma un'anima neutra, spiritualizzata; lo stato estatico porta alla dissoluzione momentanea del sé e dei suoi attributi, cioè alla dissoluzione dell'identità stabile dell'individuo. Soffermandosi sulla parte sessuale di questa dissoluzione estatica, vale la pena richiamare gli

<sup>85</sup> Guido Nicastro, *Il poeta e la scena* cit., p. 143.

<sup>86</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., p. 431.

<sup>87</sup> La dizione russa, «singolarmente straniante» (Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 423), della ballerina accentua la resa non normativa della sua performance, mettendone in rilievo la *queerness* anche a livello vocale.

<sup>88</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety* cit., p. 38. Come sottolineano de Montera e Tosi, Rubištejn /Sebastiano è «in charge of her pleasure and ours» (Pierre de Montera e Guy Tosi, *D'Annunzio* cit., p. 38).

<sup>89</sup> Walter Faglioni, *Il teatro francese di Gabriele D'Annunzio* cit. p. 88; Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 422.

studi di Leo Bersani e della sua teoria queer antisociale.<sup>90</sup> Nel suo celebre *Is the Rectum a Grave?* (2010), Bersani considera il sessuale «as the *jouissance* of exploded limits, as the ecstatic suffering into which the human organism momentarily plunges when it is “pressed” beyond a certain threshold of endurance».<sup>91</sup> Concependo la sessualità come una tautologia del masochismo, lo studioso americano ritiene che il «truly sexual subject» è «aroused by a dissipative drive that leads him or her to humiliation and a devaluation of the self» (Bernini).<sup>92</sup> Questa *drive* è abbracciata, secondo Bersani, dal soggetto omosessuale passivo che abdica alla posizione di potere del ruolo attivo, tendendo verso una dissoluzione che lo colloca su un piano opposto e conflittuale rispetto alla logica fallocentrica e omofobica maschile – quest’ultima non potrebbe supportare e sopportare «the existence of the death drive and the consequent possibility not only of a pleasure in passivity, but of a state of enjoyment produced by this lack of control, by impotence, by humiliation» (Bernini).<sup>93</sup> Si può dire che il Sebastiano dannunziano mimi proprio il piacere dovuto a questo stato di apparente impotenza e passività, stato associato a quella che Bersani chiama «the suicidal ecstasy of being a woman»<sup>94</sup> – l’espressione dello studioso pare calzante considerando che nel *Martyre* è una donna a interpretare il santo –, sconvolgendo le aspettative del pubblico e mettendone in discussione le logiche normative e fallocentriche. Appropriate al Sebastiano dannunziano appaiono pure le parole di Bersani per cui l’omosessualità maschile, nel mostrare «the risk of the sexual itself as the risk of self-dismissal, of *losing sight* of the self», «proposes and dangerously represents *jouissance* as a mode of ascesis».<sup>95</sup> E torniamo alla mistica ascesi di Sebastiano. Stremato e inebriato dalle frecce dei compagni, egli viene meno («*Le corps admirable s’affaisse*» [97]). Giungono le donne adoniate che raccolgono il corpo spirante di Sebastiano, mentre le frecce svaniscono dalle membra nude dell’arciere per andarsi miracolosamente a collocare sul tronco del lauro.

<sup>90</sup> Secondo quest’ultima, come chiosa Bernini: «the (im)politic mission of queer theory consists [...] in embracing the death drive, in celebrating it as that which bestows upon sexual perversions their most precious worth—the negative worth of unproductivity, of abjection and asociality» (Lorenzo Bernini, *Queer Apocalypses. Elements of Antisocial Theory* cit., p. 11).

<sup>91</sup> Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, University of Chicago Press, Chicago, London 2010, p. 24.

<sup>92</sup> Lorenzo Bernini, *Queer Apocalypses. Elements of Antisocial Theory* cit., p. 30.

<sup>93</sup> Ivi, p. 19. Nelle parole di Bersani, il fallocentrismo è «above all the denial of the *value* of powerlessness in both men and women [...] of a more radical disintegration and humiliation of the self» (Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave?* cit., p. 24).

<sup>94</sup> Ivi, p. 18.

<sup>95</sup> Ivi, p. 30.

Una «*lumière ineffable*» si diffonde: «*Les portes du Paradis sont ouvertes à l'âme de Sébastien*» [99]. Qui, nell'ultima mansione, l'identificazione di Sebastiano col giglio della corte dall'asta più forte («*Qui est celui qui vient? – chiede retoricamente il coro dei martiri – | Le Lys de la cohorte. | Sa tige est la plus forte*» [100]), fa sì che la sua ambiguità di genere sia rimarcata fino alla fine, «effectively combining – come nota giustamente Mazzoni – his military, chaste, and aesthetic attributes and making him at once both feminine and phallic».<sup>96</sup>

### *Conclusion*

Lo spettacolo che va in scena allo Châtelet il 22 maggio del 1911, «scandalizing and titillating French audiences»,<sup>97</sup> desta l'entusiasmo di pochi – tra cui, non sembra un caso, Marcel Proust e Jean Cocteau – e le critiche e il dissenso di molti. L'opera, prima ancora di essere rappresentata, è condannata dall'arcivescovo di Parigi, monsignore Anette, che vieta ai fedeli di assistere a una rappresentazione giudicata sconveniente e incompatibile con l'ortodossia cristiana: sono contestati «the languidly erotic tone»<sup>98</sup> con cui viene trattato un tema cristiano e la performance di Rubínštejn come Sebastiano, additata come vera perversione.<sup>99</sup> Le sfere cattoliche italiane fanno eco a quelle francesi: nell'articolo uscito su «La Civiltà Cattolica» in seguito alla prima francese, colui che scrive parla esplicitamente di prostituzione della figura di Sebastiano da parte di una ballerina che lo trascina sulla scena «in una maniera oscena e bestiale», incitando a «una dignitosa, forte e instancabile ribellione» e invitando all'astensione dall'assistere a quella che definisce una «degradazione morale, camuffata di misticismo».<sup>100</sup> Il pubblico in sala allo Châtelet, per la maggior parte disorientato, turbato e infastidito dalla rappresentazione dannunziana, non ne comprende la «sconvolgente novità»<sup>101</sup> per gli stessi motivi per cui non la comprende e la critica l'ambiente cattolico, incarnante i valori egemonici della società:

<sup>96</sup> E si noti, come sempre Mazzoni osserva, che «the saint's "stem," after all, was earlier connected with the wordplay on the French *verge*», «"rod," but also "penis"» (Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 143).

<sup>97</sup> Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 131.

<sup>98</sup> Cristina Mazzoni, *Saint Hysteria* cit., p. 132.

<sup>99</sup> «The embodiment of a saint by a woman was objectionable enough, but a Jewish Russian lesbian dancing a queer Sebastian seemed distinctly perverted, especially at a time when antisemitism in France was no small concern» (Patricia Vertinsky, *Ida Rubinstein* cit., p. 131).

<sup>100</sup> *Sensualità e misticismo in G. D'Annunzio*, pp. 319-321.

<sup>101</sup> Enrica Lisciani-Petrini, *D'Annunzio – Debussy* cit., p. 424.

è precisamente nella direzione della sovversione di questi valori e della normatività vigente che va il *Martyre* di D'Annunzio. Insofferente al teatro convenzionale, alla sua «riproduzione ossessiva di formule stereotipate [...] dirette a soddisfare i valori borghesi», e, d'altra parte, «attento a ciò che avveniva nella cultura più spregiudicata»,<sup>102</sup> il teatro dannunziano così come emerge nel *Martyre* sprigiona una notevole carica rivoluzionaria in senso antinormativo queer<sup>103</sup>. La «straordinaria modernità»<sup>104</sup> che Antonucci gli imputa si manifesta nel *Martyre* sotto forma di una rappresentazione che sovverte le norme di genere e sessuali, gettando il pubblico nel turbamento più angoscioso perché scalfente le sue certezze identitarie. Ritornando all'episodio di travestitismo di Soccorsa C., abbiamo visto come l'assunzione di vesti e comportamenti maschili da parte della giovane donna suscita tra chi le sta intorno «turbamenti che vanno ben oltre la questione degli abiti e del costume»,<sup>105</sup> destabilizzando i confini binari tra maschile e femminile dati come principi assodati. Allo stesso modo e creando uno spazio in cui «death has no purchase and same-sex love is ravishing»,<sup>106</sup> il Sebastiano dannunziano mette in discussione la rigida binarietà di genere, abbracciando una varietà di prospettive e desideri che, nella loro diversità dall'ordine sociale vigente, turba e sconvolge il pubblico.<sup>107</sup> In questa rottura della e dalla normatività va colta l'essenza queer del *Martyre*, concretizzata dalla performance di Rubištejn, la quale senz'altro, usando le parole di de Montera e Tosi, «danced a queer Sebastian».<sup>108</sup> La ballerina russa, sostiene accuratamente Levitz, nel metamorfizzarsi nel santo arciere compie ciò che Mary Louise Roberts chiama un «disruptive act», ovvero

<sup>102</sup> Giovanni Antonucci, *Introduzione a D'Annunzio drammaturgo* in Gabriele D'Annunzio, *Tutto il teatro* cit., p. XV.

<sup>103</sup> D'Annunzio sembrerebbe, tra l'altro, recepire e riprodurre nel dramma quell'estetica *camp* che trova codificazione proprio negli anni imminenti la composizione del *Martyre*. È del 1909 la prima definizione di *camp*, fornita dall'*Oxford English Dictionary*, come «ostentatious, exaggerated, affected, theatrical; effeminate or homosexual; pertaining to, or characteristic of, homosexuals» (cfr. Bruce E. Drushel e Brian M. Peters (a cura di), *Sontag and the Camp Aesthetic: Advancing New Perspectives*, Lexington Books, London 2017, p. VII).

<sup>104</sup> Ivi, p. XXII.

<sup>105</sup> Laura Schettini, *Il gioco delle parti* cit., p. 25.

<sup>106</sup> Charles R. Batson, *Dance, Desire, and Anxiety* cit., p. 15.

<sup>107</sup> Batson parla di una «heterocosmic vision» per cui Sebastiano/Rubištejn si trova a sconfessare e sovvertire «certain powers ascribed to nature, heteronormativity, the Church, and the State» (ivi, pp. 15; 39-40).

<sup>108</sup> Pierre de Montera e Guy Tosi, *D'Annunzio* cit., p. 36.

«a subversive form of performance that challenges regulatory norms of gender and sexuality», «explosively suggesting open sexual desire».<sup>109</sup>

Se la rappresentazione di dinamiche omoerotiche nel *Martyre* fa del suo autore il capostipite di una serie di lavori artistici collocanti San Sebastiano in un immaginario omosessuale<sup>110</sup> – da ‘Confessions of a Mask’ di Yukio Mishima al *Sebastiane* (1976) di Derek Jarman, ai ritratti dei francesi Pierre et Gilles – la carica sovversiva prettamente queer del *Martyre* attraversa il mondo performativo italiano, giungendo dal 1911 ai giorni nostri e precisamente al 2014, quando l'androgina performer Silvia Calderoni – che del queer fa uno suo manifesto artistico –, prende il posto di Rubinštejn in un riadattamento del dramma di D'Annunzio sotto la direzione di Roberto Galimberti: in una veste contemporanea che lo vede immerso tra i capolavori dell'arte moderna che hanno ritratto Sebastiano, il *Martyre* torna a vivere e ad affascinare e turbare i suoi spettatori.

<sup>109</sup> Tamara Levitz, *Modernist Mysteries* cit., p. 432.

<sup>110</sup> Nelle parole omofobe dell'iconologo Francesco Danieli, «[t]utto ebbe inizio da *Le Martyre de Sain Sébastien*»; intendendo con quel tutto la diffusione della convinzione di un Sebastiano omosessuale, «infamante bugia» qualificata da Danieli come l'altro «morbo» (insieme a quello della peste) che avrebbe reso celebre «il povero san Sebastiano» (Francesco Danieli, *La freccia e la palma. San Sebastiano tra storia e pittura con 100 capolavori dell'arte*, Edizioni Universitarie Romane, Roma 2007, p. 43).