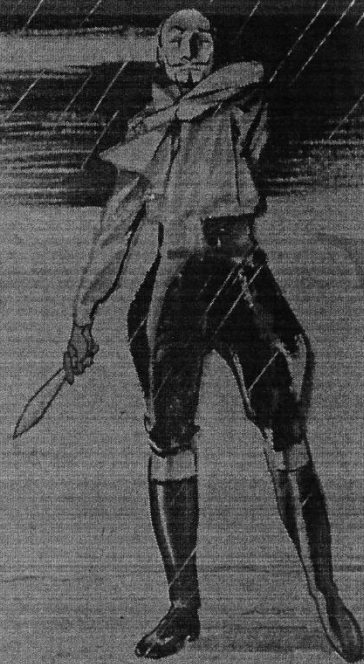


Destini

Incrociati

1



Luciano Curreri (a cura di)

D'Annunzio
come personaggio
nell'immaginario italiano
ed europeo (1938-2008)

Una mappa



P.I.E. PETER LANG 2008

Il tentativo di rileggere d'Annunzio a settant'anni dalla morte, pensandolo come un personaggio, nasce dall'idea di far "evadere" un po' l'autore, che tutti noi crediamo di conoscere, dalla "prigione" del canone ideologico e critico. In questa prospettiva, il curatore ha cercato di riunire un gruppo di più o meno giovani colleghi europei, invitandoli a "mettere in scena" il loro d'Annunzio non tanto in seno alla tradizionale storia letteraria quanto al romanzo, al giallo, al saggio storico, alla cronaca, alla stampa e alla pubblicità, alla moda e all'arredamento, allo sport, alla fotografia e al cinema, alla televisione, al fumetto, al teatro e alla poesia.

Autori: A. Barbero, P. Benzoni, M. Cantelmo, L. Curreri, M.G. Dondero, F. Foni, F. Fonio, G.P. Giudicetti, H. Hendrix, G. Papponetti, K. Rondou, T. Stauder, G. Traina, A. Zollino.

Luciano Curreri ha studiato, insegnato e collaborato ad attività di ricerca in diverse università (Torino, Savoie, Grenoble, Piemonte orientale, Firenze). Dal 2002 è Professore di Lingua e letteratura italiana all'Université de Liège. Da ricordare tre recenti volumi: *Le farfalle di Madrid. L'antimonio, i narratori italiani e la guerra civile spagnola* (Bulzoni, 2007; in spagnolo per le Prensas Universitarias de Zaragoza); *Metamorfosi della seduzione* (ETS, 2008); *Pinocchio in camicia nera* (Nerosubianco, 2008). Collabora a *L'Indice* ed è tra i fondatori e redattori di *Il corsarone*.

ISBN 978-9-05201-462-3



9 789052 014623

Il personaggio d'Annunzio in Germania, Austria e nella Svizzera tedesca

Lo smascheramento di un megalomane sessista

Thomas STAUDER

I. Introduzione

Considerata la vicinanza politica fra l'Italia e la Germania in quel momento, stupisce il fatto che subito dopo la morte di d'Annunzio nel 1938, la sua figura fu appena presente nell'immaginario letterario dei paesi di lingua tedesca¹. Come fu dimostrato nel 1992 da Anne Kupka nella sua tesi *Der ungeliebte d'Annunzio*, questa tendenza continuò nel periodo del dopoguerra; solo a partire dalla seconda metà degli anni Settanta si può osservare una crescita significativa delle apparizioni del personaggio d'Annunzio in opere letterarie germanofone. In un saggio del 1988², Titus Heydenreich spiegò questo fenomeno con l'apertura del Vittoriale degli Italiani ai turisti nel 1975; la curiosa collezione d'oggetti eterogenei lì presentati³ – dalle opere d'arte d'una squisitezza raffinata ai trofei di guerra – suscitò un nuovo interesse per la biografia dannunziana⁴.

¹ Ciani, I., «Gabriele d'Annunzio e la Mitteleuropa di lingua tedesca», in *D'Annunzio nella Mitteleuropa*, Pescara, Edgars, 1997. Cf. anche Maier-Troxler, K., «Ricezione delle opere di D'Annunzio nei paesi tedeschi», in *D'Annunzio e la cultura germanica*, Pescara, Centro Nazionale di Studi dannunziani, 1985.

² Heydenreich, T., «“Mein Gesicht hält nur noch eine Maske”. Gabriele D'Annunzio als Protagonist in deutschsprachigen Texten der Gegenwart», *Zibaldone*, 5, 1988, p. 100-111.

³ Mazza, A., *D'Annunzio, il Vittoriale e Gardone Riviera*, Brescia, Editrice La Rosa, 1997.

⁴ Per quanto riguarda gli autori qui analizzati, si sa che tutti hanno compiuto dei viaggi in Italia e che tutti conoscono la lingua italiana; due di loro (Piwitt e Dorst) sono stati invitati come borsisti alla Villa Massima di Roma e in un caso (quello di Dorst) si può addirittura provare un soggiorno al Vittoriale prima della stesura dell'opera su d'Annunzio (Kupka, A., *Der ungeliebte d'Annunzio. D'Annunzio in der zeitgenössischen und der gegenwärtigen deutschsprachigen Literatur*, Frankfurt/M., Peter Lang, 1992, p. 96).

II. Analisi di sei opere da tre paesi (1976-1986)

A. Klaus Stiller, *Dem Dichter – Sein Vaterland* (1976)

Il tedesco Klaus Stiller, nato ad Augusta nel 1941, pubblicò nel 1976 sotto il titolo *Die Faschisten* una raccolta di quattro novelle, che si occupano tutte in modo critico della storia italiana nella prima metà del Novecento. Il racconto dedicato a d'Annunzio (la traduzione del titolo in italiano è *Al poeta – La sua patria*) viene accompagnato da testi su Ettore Tolomei, Pietro Badoglio e la Repubblica di Salò; a Stiller importano meno gli eventi storici che la mentalità che rese possibile l'ascesa del fascismo in Italia.

Dem Dichter – Sein Vaterland si svolge nel 1922 nella villa che d'Annunzio aveva appena acquistato a Gardone Riviera; l'azione si concentra sul periodo della famosa caduta di d'Annunzio da una finestra di quell'edificio. La causa dell'incidente, che ebbe luogo il 13 agosto 1922, rimane poco chiara fino ad oggi; secondo una delle spiegazioni addotte dai biografi⁵, d'Annunzio forse voleva attirare su di sé l'attenzione del pubblico italiano in un momento di grandi sconvolgimenti politici.

Questa interpretazione viene appoggiata da Stiller attraverso il motto del suo racconto, una citazione in latino da una lettera del 28 ottobre 1922 indirizzata da d'Annunzio a Benito Mussolini per felicitarsi con lui per il successo della «Marcia su Roma»⁶. Stiller però fa capire al lettore che d'Annunzio sperava segretamente e malgrado la sua apparente stima per il Duce di poter forse ancora vincere la gara per il controllo del potere nello stato⁷. Ciò che giocava a favore di d'Annunzio non era solo la sua fama come poeta, drammaturgo e romanziere, ma erano anche le sue gesta come eroe militare durante e dopo la Prima Guerra Mondiale (fra le altre, la «beffa di Buccari» e la conquista di Fiume). La novella di Stiller mostra il fallimento di questo piano ambizioso:

Lui sottolineava sempre la necessità assoluta di pacificare la patria, che secondo lui era minata dalle lotte fratricide, ed era pronto a fare la parte di

⁵ Bárberi Squarotti, G., *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Milano, Mursia, 1982 e 2003. Cf. anche Gazzetti, M., *Gabriele d'Annunzio*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1989 e 2000.

⁶ «Sine strage vincit. / Strepitu sine ullo.». Cf. De Felice, R. e Mariano, E. (a cura di), *Carteggio d'Annunzio-Mussolini (1919-1938)*, Milano, Mondadori, 1971, p. 28.

⁷ Nel racconto viene indicato che d'Annunzio mette in dubbio la capacità di Mussolini di dirigere il destino dell'Italia: «[...] setzte sich in seinem Hirn das Bild eines Barbaren fest, der sich anschickte, der Cäsaren Erbe zu erschleichen.» (Stiller, K., *Die Faschisten. Italienische Novellen* (1976), München, DTV, 1979, p. 33-52: *Dem Dichter – Sein Vaterland*, p. 37)

un mediatore veritiero. [...] L'unica cosa che temeva era che il popolo potesse rivelarsi incapace di ascoltarlo, di credergli e di ubbidirgli. [...] L'eroe avanzava faticosamente e senza fallo (almeno lui lo credeva). Ma la patria non lo chiamò⁸.

Benché la sincerità del patriottismo dannunziano non sia messa in dubbio da Stiller, il valore morale di queste aspirazioni viene relativizzato per l'esposizione della vanità e dell'egocentrismo del personaggio. Come tutti gli altri autori di lingua tedesca qui considerati – sensibilizzati per le conseguenze nefaste del concetto hitleriano del cosiddetto «Herrenmensch»⁹ –, Stiller rifiuta la sopravvalutazione dannunziana di se stesso e il suo sogno nietzscheano del «superuomo»: «Credeva che il mondo antico continuasse a vivere in lui, confluisse in lui, trovasse in lui la sua espressione. [...] Se rimanesse se stesso, [...] potrebbe sentirsi l'erede unico di tutta l'antica nobiltà d'anima e il primogenito di una nobiltà che lui credeva inedita»¹⁰.

Questa presuntuosità antichizzante, che non riguarda solo la produzione letteraria dannunziana, ma anche la sua tendenza a stilizzare eccessivamente la sua vita personale, viene derisa da Stiller con un procedimento parodistico: il d'Annunzio di questo racconto vede nelle due donne che gli servono come oggetti di piacere le muse Calliope e Polimnia; parla del davanzale dal quale cade come Rupe Tarpea; e inserisce numerose citazioni in latino nei suoi ampollosi monologhi.

Il culto dannunziano della potenza sessuale – un aspetto del suo carattere che fanno risaltare tutti gli autori germanofoni del periodo qui considerato, sebbene in generale con un tono di disapprovazione – nel testo di Stiller si accompagna alla celebrazione della gioventù (tipica anche del fascismo) e ad una inevitabile (ma inconfessata) paura della

⁸ «Immer aber betonte er die absolute Notwendigkeit, das – seiner Meinung nach – im Bruderzwist verelendete Vaterland zu befrieden, und bot sich an, den wahrhaftigen Vermittler zu spielen. [...] Er befürchtete lediglich, das Volk würde zuwenig Ohren haben, ihn zu hören, ihm zu glauben und, folglich, ihm zu gehorchen. [...] Der Held schritt mühsam und – wie er vermeinte – ohne Fehltritt. Doch das Vaterland rief ihn nicht» (Stiller, K., *Die Faschisten. Italienische Novellen, op. cit.*, p. 46-48).

⁹ Questo termine, che a partire dalla Seconda Guerra Mondiale è macchiato da una connotazione di razzismo, non viene però citato esplicitamente da Stiller, ma da Herbert Meier – del quale parleremo più avanti –, nel cui dramma d'Annunzio è chiamato ironicamente (e con una *contradictio in adjecto*) «kleiner Herrenmensch» («piccolo superuomo»; Meier, H., *Die Göttlichen, in Theater 3, München, Piper, 1993, p. 80*).

¹⁰ «Er meinte, alles Antike lebte in ihm, flösse in ihm zusammen, fände in ihm seinen Ausdruck. [...] Wenn er ganz er selber wäre, [...] könne er sich als Alleinerbe fühlen aller antiker Adelswürde und als Erstgeburt einer vermeintlich neuen Adelswürde.» (Stiller, K., *Die Faschisten. Italienische Novellen, op. cit.*, p. 35-36).

vecchiaia. Nel 1922, d'Annunzio ha quasi sessant'anni e – secondo il ritratto fatto in questo racconto – è ossessionato dalla necessità di provare a tutti la sua vitalità inalterata: «“Credete forse”, domandò il poeta alle muse, “che la mia forza giovanile diminuisca? Se tuttavia s'affievolisse, saprei raggiungerla, afferrarla, stringerla a me e incatenarla, io con le mie braccia di combattente”»¹¹.

Il titolo della novella si riferisce all'edizione nazionale di tutte le opere dannunziane sotto l'alto patronato del Re, la cui preparazione era già cominciata in quell'anno. Ciò che doveva essere un omaggio al rango di d'Annunzio come scrittore, diventò nel contesto del fallimento delle sue speranze politiche un premio di consolazione per una personalità confinata dal Duce in una sfera meramente estetica.

B. Herbert Meier, *Die Göttlichen* (1981)

Il lavoro teatrale *Die Göttlichen* dello svizzero Herbert Meier, nato a Solothurn nel 1928, uscì nel 1981; la prima rappresentazione ebbe luogo sette anni più tardi negli Stati Uniti. A differenza di Stiller, Meier si interessa appena della dimensione politica; ciò che conta per lui è il ritratto critico di d'Annunzio come sfruttatore di donne. Accanto al poeta, gli altri due personaggi principali del dramma sono le attrici Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, le cui relazioni private ed artistiche con d'Annunzio sono ampiamente documentate.

L'opera comincia con il conoscersi – fatto realmente accaduto¹² – di d'Annunzio e la Duse nel 1895 a Venezia; la donna, maggiore di lui di cinque anni e già famosa sulle scene di tutto il mondo, gli confessa di essere una lettrice appassionata dei suoi romanzi. Come nella vita reale, anche nel dramma di Meier si sviluppa allo stesso tempo una relazione amorosa ed una collaborazione artistica; la Duse stava cercando da alcuni anni un drammaturgo italiano di talento, capace di inventare nuovi ruoli per lei, e d'Annunzio sperava di poter realizzare insieme alla Duse il suo ambizioso progetto di una riforma del teatro nazionale: «GABRIELE: Eleonora. Vorrei trasformare il suo volto nella mia scena. Mandarci i miei personaggi. ELEONORA: Gabriele. GABRIELE: Resuscitare – ELEONORA: Sì? GABRIELE: L'amore sepolto. *Bacio*. [...]

¹¹ «“Ja glaubt ihr etwa”, fragte der Dichter die Musen, “meine Jugendkraft schwände dahin? Wenn sie mir entschwinden wollte, ich wüßte sie einzuholen, zu fassen, zu packen und anzuketten, ich mit meinen Kämpferarmen”» (Stiller, K., *Die Faschisten. Italienische Novellen*, op. cit., p. 35).

¹² D'Annunzio ha trattato questo periodo della sua vita in una forma appena velata nel romanzo *Il fuoco*, e da lì Meier ha copiato non solo l'azione principale, ma anche alcuni dettagli; per esempio, il personaggio chiamato Glauro, che nella finzione dannunziana è un amico di Stelio Effrena, qui da Meier è uno degli amici di Gabriele.

GABRIELE: Tutto quello che scrivo, lo scriverò a partire da oggi solo per te»¹³.

Durante un suo soggiorno a Parigi, che nel dramma segue a quello di Venezia, d'Annunzio è doppiamente infedele alla Duse: come amante e come artista. C'è solo una breve allusione al tradimento sessuale¹⁴, ma Meier rappresenta dettagliatamente sulla scena come d'Annunzio dia a Sarah Bernhardt i diritti del suo nuovo lavoro teatrale *La città morta*, che prima aveva promesso alla Duse. Quando lei gli rinfaccia più tardi questo comportamento, lui tenta di scusarsi in una maniera assai meschina: «GABRIELE: Stavo indifeso davanti questa donna. ELEONORA: Tu indifeso! GABRIELE: Solo la tua presenza avrebbe potuto salvarmi. ELEONORA: Salvato da che cosa? GABRIELE: Be', da quella sfera d'influenza, che avvince ognuno che si avvicina a lei.»¹⁵

Nella penultima scena dell'opera avviene un incontro casuale fra la Duse et la Bernhardt negli Stati Uniti, dove tutt'e due vanno separatamente in tournée. Meier utilizza questa situazione da lui inventata per far parlare le due donne della loro dipendenza psicologica da d'Annunzio, che abusa del loro talento artistico per i propri scopi. I pensieri d'emancipazione, pronunciati soprattutto dalla francese¹⁶, e nei quali viene criticato non soltanto il fallocrate d'Annunzio, ma tutta la società patriarcale, sembrano molto progressisti per la fine dell'Ottocento:

SARAH: Peccato che noi donne dobbiamo sempre imbatterci in quei tipi d'uomini che ci distruggono. [...] ELEONORA: Il nostro Gabriele esercita innegabilmente un certo potere su di noi. SARAH: Dovremmo liberarci da questo potere, Signora. [...] Siamo state educate ad essere umili. Si ama la

¹³ «GABRIELE: Lenora [*sic*]. Ihr Gesicht will ich zu meiner Bühne machen. Auf sie meine Figuren schicken. ELEONORA: Gabriele. GABRIELE: Den begrabnen Liebesglauben – ELEONORA: Ja? GABRIELE: Auferwecken *Kuß* [...] GABRIELE: Alles, was ich schreibe –, wird nun für dich geschrieben sein» (Meier, H., *Die Göttlichen*, *op. cit.*, p. 35).

¹⁴ D'Annunzio visita un bordello, ma tenta di negarlo in pubblico: «DAMALA: Waren Sie nicht gestern in der Rue Saint-Lazare? – GABRIELE: Rue Saint-Lazare? – [...] DAMALA: Rue Saint-Lazare 63. Ich besuche dort Kunststätten, Liebeskunststätten wie Sie. Huren. – [...] GABRIELE: Nicht, daß ich wüßte, Monsieur» (*ibidem*, p. 44).

¹⁵ «GABRIELE: Schutzlos stand ich vor ihr. ELEONORA: Du und Schutzlos! GABRIELE: Deine Gegenwart allein hätte mich gerettet. ELEONORA: Gerettet wovor? GABRIELE: Nun, vor diesem Bannkreis, den sie um jeden schlägt, der in ihre Nähe tritt» (*ibidem*, p. 57).

¹⁶ Per quanto riguarda Eleonora, in questa scena sembra meno emancipata che Sarah, difendendo un ruolo piuttosto tradizionale della donna; ma prima, in un'altra scena dello stesso dramma, anche lei aveva deplorato l'oppressione del suo sesso: «Ich möchte alle Frauen sein, d'Annunzio, und allen zu einer Sprache verhelfen, in der sie sagen können, was sie niederhält, beengt, entwürdigt» (*ibidem*, p. 27).

donna servile e sofferente, la quale si sottomette, la bella cagna, che si sdraia sulla schiena e dice: Puoi dominarmi. Sia fatta la tua volontà. In questa maniera ci lasciamo prendere, da secoli. ELEONORA: Si fa soltanto dono di sé, quando si ama. SARAH: È quello che ci fanno credere. ELEONORA: È la nostra natura. SARAH: Siamo state addestrate¹⁷.

Il baricentro ideologico del dramma *Die Göttlichen*¹⁸ sta in questo problema di rapporto fra i due sessi; solo marginalmente si parla anche della parte avuta da d'Annunzio nella divulgazione della mentalità fascista, che viene giudicata una deviazione dalla sua vera missione letteraria¹⁹.

C. Elfriede Jelinek, *Clara S.* (1981-84)

L'austriaca Elfriede Jelinek, nata nel 1946 in Stiria, premio Nobel per la letteratura nel 2004, nel suo lavoro teatrale *Clara S.* (prima stesura nel 1981, ampliato nel 1984, prima rappresentazione nel 1982) inventò un incontro fra la pianista e compositrice tedesca Clara Schumann e d'Annunzio nel Vittoriale. In teoria i due avrebbero potuto conoscersi, ma non nel 1929, momento dell'azione di questo dramma, visto che la Schumann era morta già nel 1896; scegliendo questa data impossibile, l'autrice fa capire che si tratta di una situazione interamente ipotetica.

Considerato l'impegno femminista che distingue la Jelinek già prima degli anni Ottanta²⁰ – nel 1977 aveva composto il dramma *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*, basandosi su *Casa di bambole* di Ibsen –, non c'è da meravigliarsi che anche lei schernisca l'egocentrismo erotico e l'arroganza maschile di d'Annunzio, e questo

¹⁷ «SARAH: Daß wir Frauen auch immer denen in die Arme laufen, die uns vernichten. [...] ELEONORA: Er muß schon Macht ausüben, unser Gabriele, auf Sie, auf mich. SARAH: Wir sollten uns aus solcher Macht befreien, Signora. [...] Demut hat man uns anezogen. Die Demutvolle, die Leidende, das wird geliebt. Man liebt das Weib, das sich unterwirft, die schöne Hündin, die sich auf den Rücken legt und sagt: Beherrsche mich. Dein Wille soll geschehen. Und so nimmt man uns, und so geben wir uns, seit Jahrhunderten. ELEONORA: Man gibt sich nur, wo man liebt. SARAH: Das wird uns eingeredet. ELEONORA: Wir tun es aus Natur. SARAH: Man hat uns abgerichtet» (*ibidem*, p. 70-73).

¹⁸ Un titolo ironico; nessuno dei tre protagonisti di questa opera si rivela come «divino» (nel senso di «al di sopra dei comuni mortali»).

¹⁹ Per esempio in un dialogo fra la Signora di Lizio e Glauro; quando la prima sostiene che attraverso l'impegno dei poeti la politica sia dotata di «un nuovo stile», il secondo ribatte: «ma la poesia perde il suo» (*ibidem*, p. 23). Anche Sarah rinfaccia a d'Annunzio la sua presa di posizione a favore del militarismo: «Was ist noch von ihm zu erwarten? Das Letzte, was aus seiner Feder kam, war meines Wissens: "Eia! Eia! Eia! Alalà!" [...] Ihr Dichter hat sich dem Kunst- und Kampfflug verschrieben und dichtet für den Krieg» (*ibidem*, p. 71).

²⁰ Barrilà, T., *Elfriede Jelinek e il suo modus teatrale*, Firenze, Atheneum, 2007.

in un modo molto più aggressivo che Stiller e Meier. In *Clara S.*, la protagonista si trova insieme a suo marito Robert e sua figlia Marie nella villa dannunziana, dove spera di ottenere una sovvenzione finanziaria dal ricco poeta italiano, che ha fama di mecenate delle arti. Ma d'Annunzio non mostra nessun rispetto per Clara, né come donna né come artista; l'unica cosa che a lui interessa è di portarsela il più presto possibile a letto, rivelandosi un maniaco sessuale invece di un seduttore elegante:

COMANDANTE *afferrandola*: Mi dispiace di non aver mai posseduto questa pianista dopo uno dei suoi grandi trionfi sul palco, ancora calda dal fiato del pubblico, coperta da sudore, con respiro affannoso e pallida nel volto. [...]

CLARA *disperata*: Ariel! *Gli si getta al collo come una piccola bambina e tenta di abbracciarlo*. Poeta d'italica stirpe! *Piange*. Lei [...] *Singhiozza*. Sacerdote del suo arte [...]

COMANDANTE *con routine*: [...] Adesso lei è stanca e desidera voluttuosamente di essere presa e scossa da me. Venga, lo facciamo subito!²¹

Jelinek interpreta l'ossessione erotica dannunziana come parte di un estetismo²² di cattivo gusto²³, esagerando i tratti grotteschi del suo comportamento e bollandolo come patologico e ridicolo. Nel dramma dell'austriaca, d'Annunzio s'accinge ad aprirsi nel salone davanti a Clara i pantaloni per provare la misura straordinaria del suo pene²⁴; più tardi tenta di sedurre Marie, la figlia minore di Clara, mostrandosi un esperto pedofilo²⁵. L'idealista Clara, che crede al valore superiore

²¹ «COMMANDANTE [*sic*] *begrapscht sie*: Ich empfinde es schmerzlich, dass ich diese Pianistin niemals nach einem großen Triumph auf dem Podium besessen habe, noch warm von dem Hauch des Publikums, schweißbedeckt, keuchend und bleich. [...] CLARA *verzweifelt*: Ariel! *Springt ihm wie ein kleines Mädchen an den Hals, will ihn umarmen*. Sie Dichterst aus Italien! *Weint*. Sie... *Schluchzt*. Priester Ihrer Kunst...! COMMANDANTE *rutiniert*: [...] Jetzt sind sie müde und dürsten voll Begierde, genommen und durchgerüttelt zu werden. Kommen Sie, das machen wir jetzt gleich!» (Jelinek, E., *Clara S., musikalische Tragödie*, in *Theaterstücke* (1992), Reinbek bei Hamburg, 2004, p. 79-128; citazione da p. 87).

²² «COMMANDANTE *röchelnd*: Ich bin von Schönheit besessen: von Bäumen, Blumen, Hunden und natürlich von Frauen! Ich könnte es nicht ertragen, wenn die Frau, mit der ich gerade lebe, nicht schön wäre. Und noch weniger könnte ich es ertragen, daß eine andere noch schöner wäre, die ich gerade nicht besitze!» (*ibidem*, p. 89).

²³ In una didascalia all'inizio del dramma, l'arredamento del Vittoriale viene descritto nel modo seguente: «Überall überladener Prunk. Geschmacklos» (*ibidem*, p. 81).

²⁴ «COMMANDANTE *sich aufraffend*: Wollen Madame einmal sehen, wie ich dagegen bestückt bin? *Will sich aufknöpfen*» (*ibidem*, p. 91).

²⁵ Alla madre dice: «Ich schätze die beginnenden weiblichen Körperformen Ihres Kindes sehr wohl» (*ibidem*, p. 91), poi si strofina gemendo contro la ragazza (*ibidem*, p. 93); in un'altra didascalia si legge che comincia ad abusare di essa (er «streichelt sie geil»; *ibidem*, p. 99).

dell'arte, rimprovera a d'Annunzio di tradire con la sua immoralità l'alto compito letterario; paragonandolo a suo marito Roberto, quest'ultimo gli sembra riempire meglio le esigenze di un vero artista:

CLARA: Lei conosce solo il corpo della donna, ma non la più profonda natura dell'arte. L'artista deve essere un sacerdote e dedicarsi esclusivamente alla sua creazione, negandosi a tutti gli altri aspetti della vita. Lei non può dire di sé di aver osservato questo precetto. [...] Il mio Roberto è il prototipo dell'artista virtuoso, che vive ritirato dal mondo. Lei è il prototipo del dilettante, e non un artista! [...] Robert è come un lago di montagna e come un ruscello fra le rocce. Lei, Gabriele, è come una cloaca!²⁶

Al Vittoriale si trovano in questo momento ancora alcune altre donne, non inventate, ma prese dalla biografia dannunziana e raggruppate nuovamente dalla Jelinek: sua moglie, Maria Hardouin di Gallese, che qui viene chiamata solo Principessa di Montenevoso²⁷, la pianista italiana ed amante Luisa Baccara, la domestica Amélie (chiamata Aélis) Mazoyer (un oggetto di piacere anche lei) ed una ballerina di nome Carlotta Barra. D'Annunzio non si mostra difficile al momento di scegliere le donne che gli devono tenere compagnia; lo spettatore del dramma è testimone che il raffinato poeta riceve nella sua villa anche delle ragazze del popolo, che si offrono a lui in cambio di denaro²⁸.

Non è un caso che Jelinek abbia scelto di contrapporre a questo fallocrate maniaco²⁹ esattamente l'infelice Clara Schumann; quest'ultima è un'incarnazione emblematica della donna che è diventata la vittima del

²⁶ «CLARA: Sie kennen immer nur den Körper der Frau, nicht aber das innerste Wesen der Kunst. Der Künstler ist Priester und widmet sich nur dem Kunstschaffen, für alles andere ist er taub. Das können Sie nicht von sich behaupten. [...] Mein Robert ist der Prototyp des keuschen, von der Welt zurückgezogen lebenden Künstlers. Sie sind der Prototyp des Dilettanten, der überhaupt kein Künstler ist! [...] Robert, der Bergsee oder Gebirgsbach. Sie, Gabriele, die Kloake!» (*ibidem*, p. 86).

²⁷ Sua moglie deplora l'abitudine dannunziana di invitare delle amanti al loro domicilio coniugale; lui si difende con l'affermazione poco convincente che ne trae la necessaria ispirazione per le sue creazioni letterarie: «FÜRSTIN: Ich habe erfahren, daß du wieder einmal meine Würde als deine Frau beleidigst, während ich unter deinem Dach bin. [...] Und zwar durch die dauernde Hinzuziehung weiblicher Künstler, was ich dir schon öfter... was ich dich schon öfter gebeten hatte, nicht... worum ich dich etliche Male schon angefleht... *Er blickt sie finster an, sie verliert den Faden und schweigt.* COMMANDANTE: Du weißt, Maria, daß ich diese Geschöpfe um mich herum benötige. Nur sie, jene Künstlerinnen, wie du sie verächtlich zu bezeichnen beliebst, bieten mir den Hintergrund, vor dem meine dichterische Ader auf das Herrlichste zu bluten beginnt, verstehst du?» (*ibidem*, p. 97).

²⁸ In una didascalia, queste ragazze vengono chiamate senza mezzi termini «puttane del villaggio» («Dorfnutten»); *ibidem*, p. 102).

²⁹ Ma Jelinek fa capire allo spettatore del dramma che a causa della sua avanzata età, per d'Annunzio il 'volere' è già più forte del 'potere' («er kann sowieso kaum mehr»); *ibidem*, p. 94), contribuendo in questo modo al ridimensionamento del personaggio.

patriarcato. Addestrata fino da piccola come virtuosa del piano³⁰, fu tenuta al guinzaglio e sorvegliata da suo padre fino al matrimonio col compositore Robert Schumann; ma cadde dalla padella alla brace. Anche l'amato sposo le diede disposizioni ed era convinto che le donne avevano meno talento artistico degli uomini; perciò fece di più per impedire³¹ la carriera artistica di sua moglie che per promuoverla: «CLARA *esaltata*: Non mi è mai stato permesso di comporre musica da sola. Ed era quello che più avrei voluto. Lui mi fece credere che nell'ombra del suo genio una tale aspirazione era impossibile.»³²

Clara sa che il suo desiderio di emancipazione offende il decoro di una società dominata dagli uomini: «CLARA *disperata*: Quando le capacità di una donna si sviluppano oltre l'orizzonte del suo tempo, nasce una mostruosità. Costituisce una infrazione del codice di proprietà di cui per cui l'animale femminile deve stare a disposizione.»³³

L'estrema conseguenza della ribellione di Clara è l'uccisione di suo marito quando ricomincia a proclamare delle massime dirette contro le donne, assumendo così una posizione maschilista paragonabile a quella di d'Annunzio: «ROBERT *già mezzo soffocato*: [...] La prestazione artistica è estranea alla donna... che solo conosce la prestazione del suo corpo... perché... la donna... è... mera natura. *Muore, strozzato da Clara*»³⁴.

La Jelinek non vede d'Annunzio come individuo o personalità singolare³⁵, ma piuttosto come rappresentante tipico di una «cultura

³⁰ Il simbolo di questa educazione molto rigida è l'arnese di Logier, utilizzato nell'Ottocento nelle lezioni di pianoforte, che qui si vede con la piccola Marie (*ibidem*, p. 81).

³¹ Clara ha avuto da Robert non meno di otto bambini: «CLARA *spielt schluchzend*: Durch gezielt placierte Kindesgeburten hast du meine bescheidenen Fortschritte immer wieder torpediert! Du hast mein Klavierkonzert op. 7 nicht in deiner Zeitschrift besprochen!» (*ibidem*, p. 120).

³² «CLARA *exaltiert*: Komponieren durfte ich nie selber. Obwohl ich es doch so sehr wollte. Er hat mich dazu gebracht, zu glauben, dass ich es in seinem Schatten gar nicht wollen könne» (*ibidem*, p. 100).

³³ «CLARA *verzweifelt*: Wenn sich die Fähigkeiten der Frau über die Norm der Zeit hinaus entwickeln, dann entsteht eine Monstrosität. Sie ist ein Verstoß gegen die Eigentumsrechte dessen, dem sich das Weibstier zur Verfügung zu halten hat» (*ibidem*, p. 118).

³⁴ «ROBERT *schon halb erstickt*: [...] Künstlerische Leistung liegt außerhalb der Frau... denn nur natürliche Körperleistung zählt für diese... deshalb weil... die Frau... reine Natur... ist. *Stirbt, von Clara erwürgt*» (*ibidem*, p. 122).

³⁵ Siccome il conflitto di genere sta al centro dell'opera, l'autrice allude appena all'attitudine politica di d'Annunzio; ma nella seconda parte del dramma viene menzionato che porta «un'uniforme da fascista» (*ibidem*, p. 109) e più tardi ha luogo una sfilata fascista davanti alla sua villa; «*Vor den Fenstern ertönen Stiefelschritte*.

dominata dai maschi»³⁶; la scrittrice parteggia per le donne che soffrono e quindi ha dato il nome di una di queste al suo dramma.

D. Tankred Dorst, *Der verbotene Garten* (1983)

Tankred Dorst, nato in Turingia nel 1925, diventò noto come drammaturgo nella Germania occidentale a partire dagli anni Sessanta³⁷; *Der verbotene Garten*, con il sottotitolo *Fragmente über D'Annunzio*, è un miscuglio insolito di dialoghi e prosa poetica (che uno potrebbe immaginare letti dall'*off* sulla scena). La difficoltà di mettere quest'opera in una sola categoria letteraria viene sottolineata dal fatto che dopo la pubblicazione del libro nel 1983, ne fu prodotta una trasmissione radiofonica nel 1984, e solo tre anni più tardi ebbe luogo la prima rappresentazione teatrale.

L'azione del dramma si svolge in un momento non precisato poco dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale; considerando che il vero d'Annunzio è morto già nel 1938, si tratta di una situazione surreale, e l'autore ne tiene conto attraverso un'atmosfera da sogno. Il vecchio poeta vive ormai nel parco del Vittoriale come sotto assedio, separato dal mondo esterno; teme che gli si chieda ragione della sua corresponsabilità per i crimini del fascismo.

Questa cornice segnala fin dall'inizio che quello che interessa Dorst della figura di d'Annunzio è soprattutto il suo ruolo politico; il dramma contiene vari colloqui fra il poeta e Benito Mussolini, che vengono rievocati nel ricordo del protagonista. D'Annunzio appare come guida ideologica e retorica del futuro Duce; gli affida l'incarico di risuscitare gli antichi ideali in Italia e gli insegna il saluto fascista, mostrandogli come deve tenere il suo braccio. Entrambi i personaggi vengono trattati satiricamente dall'autore, che prende in giro la loro maniera ampollosa di parlare inserendo nei dialoghi elementi esagerati e grotteschi. Lo scopo profanatorio del drammaturgo tedesco diventa particolarmente vistoso nella scena seguente, dove i due uomini sono d'accordo sulla necessità di compensare la loro modesta statura corporale con un membro di dimensioni eccezionali:

– Vorrei il potere! esclamò il Duce ancora una volta. Credi che sono veramente troppo piccolo? Tacciono. – Le donne però, dice il Duce con aria pensierosa, amano gli uomini di piccola statura. – Sì, annuisce d'Annunzio. Io sono piccolo, ma vivace e molleggiante, ed è quello che amano le donne.

Aufmarsch. Pause. Dann ertönt von draußen die «Giovinezza» herein. Die Anwesenden schweigen, der Commandante steht stramm» (ibidem, p. 119).

³⁶ Così Jelinek nel programma di *Clara S.* per la messa in scena di Stoccarda del 1983 (Kupka, A., *Der ungeliebte d'Annunzio*, op. cit., p. 118).

³⁷ Arnold, H. L. (cura di), *Tankred Dorst, Text + Kritik*, 145, 2000.

– Caruso è piccolo, fa il Duce. – Napoleone! fa d'Annunzio. – Cesare! fa il Duce. – Casanova! fa d'Annunzio. – Sì, esclama il Duce, ma LUI deve essere grande! Di una grandezza imperiale! D'ANNUNZIO: Come il pene di Shiva, che scese come un fulmine dal cielo alla terra!³⁸

Di questi due fallocrati³⁹, Mussolini è colui che alla fine della sua vita si è reso colpevole dei peggiori delitti; d'Annunzio lo accusa di aver tradito le sue idee e lo chiama esplicitamente un «criminale». In una scena che ricorda l'esecuzione del Duce da parte dei partigiani il 28 aprile 1945, e nella quale un capo d'abbigliamento allude alla sua relazione con d'Annunzio, il poeta schernisce il suo ex amico e con lui tutto il movimento fascista:

In alto sulla tribuna è stato impiccato su una barra di ferro il Duce, con il capo verso la terra. La testa è coperta dalla cuffia da aviatore di d'Annunzio. – L'hai messa al contrario! grida d'Annunzio in tono sprezzante – devi girarla! Girarla! Saltella intorno al cadavere. Gli dà una spinta; il rigido corpo comincia a oscillare. [...] – Ma che aspetto hai? Ma chi sei tu? Nessuno ti riconosce! Stai appeso, vecchio sacco di patate! Pezzo di legno imputridito! Fagotto di stracci! Carogna carbonizzata! Pelle di cane!⁴⁰

La paura da incubo che d'Annunzio ha davanti ai bambini, che sospetta lo vogliano uccidere⁴¹ può essere spiegata come timore inconscio di subire la stessa sorte del Duce, cioè di essere linciato dalla nuova generazione postbellica: «Fuori vedo i bambini in agguato, attendono

³⁸ «– Ich will die Macht! ruft der Duce noch einmal. Glaubst du, ich bin wirklich zu klein? Sie schweigen. – Frauen, sagt der Duce nachdenklich, lieben allerdings kleine Männer. – Ja, nickt Dannunzio [*sic*]. Ich bin klein, beweglich, federnd, das lieben die Frauen. – Caruso ist klein, sagt der Duce. – Napoleon! sagt Dannunzio. – Cäsar! sagt der Duce. – Casanova! sagt Dannunzio. – Ja, ruft der Duce aus, aber ER muß groß sein! Von imperialer Größe! DANNUNZIO Wie das Glied Shivas, das wie ein Blitz vom Himmel herab in die Erde fuhr!» (Dorst, T., *Der verbotene Garten. Fragmente über D'Annunzio*, München, Hanser, 1983, p. 39 e per la citazione seguente p. 21).

³⁹ Un termine più che giustificato, considerando che il personaggio d'Annunzio elogia il fallo come asse del mondo («Der ewige Phallus, die glühende Achse der Welt!»; *ibidem*, p. 39).

⁴⁰ «Oben auf der Zuschauertribüne hat man an einer Eisenstange den Duce aufgehängt, mit dem Kopf nach unten. Der Kopf ist mit Dannunzios schwarzlederner Fliegerhaube verhüllt. – Du hast sie verkehrtherum auf! schreit Dannunzio höhnisch – andersherum! Andersherum! Er tanzt um den Leichnam herum. Er stößt ihn an; der starre Körper pendelt hin und her. [...] – Wie siehst du denn aus? Wer bist du denn? Niemand erkennt dich! Du hängst da, alter Kartoffelsack! Faules Stück Holz! Lumpenbündel! Verkohltes Aas! Hundebalg!» (*ibidem*, p. 78).

⁴¹ D'Annunzio teme un attentato anche da altri visitatori del suo parco; in ogni giovane vede un suo futuro assassino: «Womit wollen Sie denn Ihre Tat ausführen, junger schöner Tod? Wollen Sie einen Stein aufheben und mir auf den Kopf schlagen? Oder halten Sie ein Klappmesser in der Hand bereit?» (*ibidem*, p. 98).

che io esca! Tengono raggi di bicicletta nelle loro mani. Sento sibilare i raggi per l'aria. Se esco, mi circondano e mi colpiscono con questi raggi nella faccia. Possiedono inoltre dei cocci di vetro, che sono andati a prendere dalla discarica»⁴².

Per Dorst, i rapporti dannunziani con le donne, ancora al centro dell'attenzione di Meier e Jelinek, sono meno importanti che la questione politica. Ma anche questa volta l'autore non manca di mettere in rilievo l'egoismo sfrenato del poeta, criticato da tutti gli scrittori di lingua tedesca qui analizzati. Ci mostra nel suo dramma da un lato la maniera di d'Annunzio di trattare la Duse – chiamata qui solo «La Divina» –, che sfrutta per la propria ambizione artistica⁴³, e dall'altro lato la relazione amorosa fra d'Annunzio e una contessa senza nome⁴⁴; di fronte a quest'ultima, il poeta si rivela una persona rozza con una fantasia sporca⁴⁵, distruggendo così la sua immagine pubblica di raffinato intellettuale.

Malgrado tutto, Dorst non nasconde un certo grado di simpatia per d'Annunzio, rispettando la sincerità del suo entusiasmo militare⁴⁶ ed estetico⁴⁷, come anche il suo coraggio e la sua forza d'animo di una volta. Ma adesso – cioè, nel dramma di Dorst – d'Annunzio si sente vecchio e fallito, è un uomo che soffre e che non vuole riconoscere che

⁴² «Draußen sehe ich die lauenden Kinder stehen, sie warten nur darauf, daß ich hinaustrete! Sie haben Fahrradspeichen in der Hand. Ich höre wie die Fahrradspeichen durch die Luft zischen. Wenn ich hinausgehe, kreisen sie mich ein und schlagen mir mit den Fahrradspeichen ins Gesicht. Und sie haben Glasscherben, die sie von der Müllkippe geholt haben» (*ibidem*, p. 46).

⁴³ Con arroganza maschile le dirige l'appello: «Du mußt meine Botschaft verkünden, in Amerika, in Asien, auf der ganzen Welt!» (*ibidem*, p. 47). Laude, il cameriere di d'Annunzio, mette in guardia la Duse dal suo signore: «Er hat Sie immer nur für seine Interessen benutzt. [...] Sie haben ihm Ihren Ruhm, Ihre Karriere geopfert» (*ibidem*, p. 49-50).

⁴⁴ Potrebbe essere basata sul modello di Barbara Leoni o Giuseppina Mancini (Kupka, A., *Der ungeliebte d'Annunzio*, *op. cit.*, p. 143); fra l'altro, perché anche in questi casi d'Annunzio utilizzò un'esperienza amorosa per una posteriore opera letteraria (come ha intenzione di fare con la contessa nel dramma di Dorst).

⁴⁵ «Die Contessa fährt mit dem Finger die Kritzeleien auf der Tür nach: der Umriss eines aufgerichteten Penis und darüber, die Linie der Holzmaserung nutzend, ein längliches Oval mit einem tief eingeritzten Stachelkranz außen herum. [...] Sie zerrt die Matratze aus der Ecke ins Licht. – Pfui! Sie stinkt nach Urin! Und Flecken... welcher verwahrloste Kerl hat sich darauf gewälzt und onaniert? [...] – Jetzt sehe ich, wo du steckst! Du Voyeur! Du Schwein! Du hast ein Loch gekratzt wie die Jungen in der Badeanstalt!» (Dorst, T., *Der verbotene Garten*, *op. cit.*, p. 69-70).

⁴⁶ «Das ist er! Im Krieg ist er über Wien geflogen... im ersten Weltkrieg... und hat Flugblätter abgeworfen mit seinen Gedichten» (*ibidem*, p. 54).

⁴⁷ «Das waren Verse! Er spricht seine Verse wundervoll, es klingt wie ein antiker Gesang... So melodisch! Seine Stimme ist sehr ausdrucksvoll...» (*ibidem*, p. 55).

non è più giovane⁴⁸. Alla fine dell'opera, d'Annunzio assume la parte di un martire, morendo non per la fede cristiana, ma per le sue convinzioni personali; per la realizzazione di questa scena, Dorst si basa sulla figura di San Sebastiano⁴⁹, personaggio principale di un dramma in francese che il vero d'Annunzio compose nel 1911.

E. Lukas B. Suter, *Das Luftmeeting zu Brescia* (1986)

A differenza della polivalente sequenza di scene di Tankred Dorst, il testo dello svizzero Lukas B. Suter, nato a Zurigo nel 1957, fu creato esclusivamente per un dramma radiofonico, e come tale fu trasmesso il 5 novembre 1986 dalla stazione «RIAS Berlin»⁵⁰. Il titolo e certe descrizioni dell'opera si ispirano a un articolo di giornale⁵¹ scritto da Frank Kafka a Praga dopo aver visitato lo spettacolo aeronautico che ebbe luogo il 9 settembre 1909 a Brescia. Nel radiodramma, Kafka viene accompagnato dai fratelli Otto e Max Brod; non è una invenzione di Suter, ma corrisponde ai fatti storici, com'è anche vero che lì potevano incontrare il poeta italiano Gabriele d'Annunzio.

Fu una manifestazione sportiva e tecnica straordinaria per quell'epoca; un pubblico composto da più di 50000 uomini, donne e bambini assisteva durante tutto il giorno alle rischiose manovre di Blériot, Curtiss e altri eroi dell'aria. Uno di questi piloti intrepidi era d'Annunzio; gli spettatori sapevano che nella sua vita non si interessava soltanto di aerei: «Primo Signore: Io conto su d'Annunzio. Secondo Signore: D'Annunzio? Per favore! Un poeta. Un donnaiolo»⁵².

⁴⁸ «Man muß jung bleiben, sagt Dannunzio aufstehend. Ich benutze ein Spezialelixier, gewonnen aus dem Körper der Bienenkönigin. Die Bienenkönigin wird achtzigmal so alt wie die anderen Bienen. Nur sie produziert diesen Stoff... Mein Apotheker stellt für mich dieses Elixier her» (*ibidem*, p. 82).

⁴⁹ «In dieser Morgenstunde kommen die Bogenschützen. [...] – Kommt her, ihr schönen Jünglinge! Hier bin ich, hier! [...] – Ich bin es! Mich meint ihr! Ich bin der Märtyrer! Ich bin es! ruft Dannunzio. Ich fürchte mich nicht, ich sehe mich lächeln. [...] Gebannt und bezwungen von meinem Lächeln spannt einer der Schützen die Sehne und schießt. Der Pfeil steckt in meinem Fleisch. Eine Art plötzlicher Raserei scheint sich der Bogenschützen zu bemächtigen. Noch mehr! Um Liebe fleh ich! Eure Liebe!» (*ibidem*, p. 107-109).

⁵⁰ Ringrazio il professore emerito Titus Heydenreich (Erlangen) per avermi prestato il manoscritto inedito della trasmissione.

⁵¹ «Die Aeroplane in Brescia», pubblicato in data 29 settembre in *Bohemia*, 269, 1909, p. 1-3; per le condizioni esatte del soggiorno di Kafka in Italia a quel momento, si veda Ingold, F. Ph., *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927* (1978), Frankfurt/M., Suhrkamp, 1980, p. 19-49.

⁵² «1. Herr: Ich zähle auf d'Annunzio. 2. Herr: D'Annunzio? Ich bitte Sie. Ein Dichter. Ein Schürzenjäger» (Suter, L. B., *Das Luftmeeting zu Brescia*, Unveröffentlichtes

Sono i tre aspetti sotto i quali Suter analizza il carattere del poeta: la sua relazione con la tecnica moderna, i suoi rapporti con le donne e la sua concezione del ruolo dello scrittore. Nel suo radiodramma, Suter non ci fa sentire soltanto il d'Annunzio del 1909 – un uomo pieno di attrattiva, forte e con molti progetti per il futuro –, ma anche una «vecchia voce maschile», che ricorda e commenta, ed è il d'Annunzio alla fine della sua vita, che ha perso le sue speranze e illusioni.

Salire su un aereo era allora una prova di coraggio, riservata a una élite; perciò non c'è da meravigliarsi che le donne ammirino la temerarietà dannunziana: «L u i è un uomo. Un combattente. Impavido e orgoglioso. Guardalo. D'Annunzio nell'aeroplano. Lui v i v e i suoi sogni. Non ha paura di niente»⁵³.

Il protagonista afferma di non temere la morte e di sentirsi come un «superuomo», pronto ad alzarsi sopra la massa dei comuni mortali: «Per conquistare la vita, si deve tenerla in poco conto. [...] Vorrei salire fino al firmamento dei miei più arditi desideri, lasciare indietro l'insipidità delle brame banali»⁵⁴.

Ma Suter indica che questa superbia è sospetta da un punto di vista morale, quando d'Annunzio ammette implicitamente che non si fa scrupoli di fronte ai suoi prossimi: «La mia vita deve diventare sempre più veloce e spietata, vorrei avanzare, arrivare più in alto, percorrere vie nuove...»⁵⁵ L'egocentrismo e narcisismo di d'Annunzio, particolarmente appariscenti nel suo modo di trattare le donne, vengono ammessi dal vecchio poeta quando volge indietro lo sguardo sulla sua vita: «Nessuno dei miei giuramenti d'amore era la conseguenza di una vera passione per la mia amante, anche se poteva sembrare così. Mi sono sempre solo infiammato a causa delle mie proprie parole»⁵⁶.

Nel radiodramma, l'erotismo decadente e di cattivo gusto di molte descrizioni dannunziane, dove s'alternano immagini ricercate con calde

Typoskript der Erstaussstrahlung am 5.11.1986 durch den Radiosender RIAS Berlin, p. 6).

⁵³ «E r ist ein Mann. Ein Kämpfer. Unerschrocken und stolz. Schau ihn dir an. D'Annunzio im Aeroplan. Er l e b t seine Träume. Er fürchtet sich vor nichts» (*ibidem*, p. 58).

⁵⁴ «Das Leben gilt es achtlos wegzuwerfen, wenn man es gewinnen will. [...] Aufsteigen will ich zum Firmament meiner kühnsten Wünsche, zurücklassen die Fadheit der alltäglichen Begierden» (*ibidem*, p. 58-60).

⁵⁵ «Schneller soll mein Leben werden, rücksichtsloser, weiter hinaus will ich, noch höher, in die Bahn fremder Welten...» (*ibidem*, p. 63).

⁵⁶ «Keiner meiner Liebesschwüre war die Folge einer Leidenschaft für die Geliebte, der sie scheinbar galten. Immer haben meine eigenen Worte mich entflammt» (*ibidem*, p. 25).

fantasie, viene criticato dal marito di una delle sue amanti: «Conte: Mi pare scandaloso che il famoso poeta d'Annunzio – e questa è ancora una delle sue porcherie meno gravi – abbia osato paragonare il basso ventre della mia sposa consacrata con un crocifisso di marmo, brillante da mille fervidi baci...»⁵⁷

Il d'Annunzio del 1909 difende il suo modo di vita da dandy e narcisista, pretendendo che solo così può trovare il materiale per le sue creazioni letterarie: «Tutto quello che sono e faccio, per me è arte. [...] Io stesso, la mia vita, e le mie opere – tutt'e due insieme, nella loro dipendenza reciproca: questa è la mia edizione completa. [...] Conosco solo un tema... [...] E questo sono io»⁵⁸.

Paolo Tarsis, il protagonista del romanzo dannunziano *Forse che sì, forse che no* – del quale si parla già durante questa giornata a Brescia⁵⁹, anche se l'opera uscirà soltanto l'anno dopo – sarà un aviatore come il poeta stesso. D'Annunzio aveva l'abitudine di utilizzare nella sua scrittura anche le sue esperienze amorose; nel radiodramma di Suter appare una amante chiamata Amaranta (come Giuseppina Mancini in *Solus ad solam*) che implora lo scrittore di trasformarla in un personaggio del suo romanzo (citando il nome della compagna di Tarsis): «Dimmi che sono Isabella Inghirami, vorrei essere l'eroina del tuo libro!»⁶⁰ Il vecchio d'Annunzio, restato solo ed errando per i corridoi del Vittoriale, non riesce più a dare un senso alla sua vita: «Tutto quello che mi era caro sprofonda in un abisso. [...] Quando ricordo il passato, sono condannato a cercare le schegge di un sogno spezzato. [...] Nessun frammento corrisponde all'altro. Tutto cade in rovina»⁶¹.

Ciò nonostante, la biografia dannunziana non viene giudicata da Suter in un modo tanto negativo come dal personaggio stesso nel radio-

⁵⁷ «Conte: Ich find es mehr als skandalös, daß der gefeierte Poet d'Annunzio – und das ist noch eine seiner harmloseren Schweinereien – den Unterleib meiner kirchlich angetrauten Gattin mit einem Kruzifix aus Marmor vergleicht, das von abertausend inbrünstig frommen Küssen glänzt...» (*ibidem*, p. 67).

⁵⁸ «Alles, was ich bin und tue, verstehe ich als Kunst. [...] Mein Ich, mein Leben und meine Literatur – beides zusammen, in ihrer wechselseitigen Bedingtheit: das ist mein Gesamtwerk. [...] Ich kenne nur ein Thema... [...] Und das bin ich» (*ibidem*, p. 35-36).

⁵⁹ «d'Annunzio: Ich bin im Begriff, einen Roman zu schreiben, in dessen Zentrum ein moderner Held steht: ein Flieger. [...] So viel kann ich Ihnen bereits verraten: er wird Paolo Tarsis heißen» (*ibidem*, p. 33-34).

⁶⁰ «Sag mir, daß ich Isabella Inghirami bin, ich will die Heldin deines Buches sein!» (*ibidem*, p. 70).

⁶¹ «Alles, was mir teuer war, versinkt in seinem Abgrund. [...] Denk ich zurück, bin ich verdammt, die Splitter eines Traumes, der längst zerschlagen ist, zu suchen. [...] Kein Stück fügt sich ins andere. Alles zerfällt» (*ibidem*, p. 49).

dramma; l'autore vede in lui un moderno Don Quijote, il cui entusiasmo sbagliato non era privo di un sincero idealismo. Dal seguente dialogo fra i fratelli Brod nell'aerodromo di Brescia sporge fuori una segreta ammirazione per d'Annunzio: «Max: Solo con una riuscita l'uomo diventa un eroe. Non con un fallimento. Otto: Lo credi veramente? No»⁶².

F. Hermann Peter Piwitt, *Der Granatapfel* (1986)

Hermann Peter Piwitt, nato ad Amburgo nel 1935, diventò famoso come narratore negli anni Sessanta; il suo è l'unico romanzo tedesco dedicato a d'Annunzio nel periodo qui considerato. In *Der Granatapfel* – il titolo è in italiano «*La melagrana*» e si riferisce a un simbolo della sensualità molto frequente nelle opere dannunziane⁶³ – Piwitt utilizza l'ampiezza del genere epico per trattare dettagliatamente una parte abbastanza lunga della vita di d'Annunzio: dalla sua nascita fino agli ultimi anni dell'Ottocento, menzionando alcuni eventi anche del periodo posteriore. La cornice del romanzo può essere paragonata a quella del dramma di Dorst: anche qui l'autore immagina che d'Annunzio non sia ancora morto al momento della fine della Seconda Guerra Mondiale e possa dunque essere giudicato per la sua corresponsabilità nella dittatura fascista. Il parco del Vittoriale è circondato dai vittoriosi partigiani che minacciano l'ex amico del Duce: «Adesso vanno in giro con i loro fucili a pallini raccorciati, strillano *Bella Ciao* e vorrebbero sfogare la loro rabbia su di me. Come se la stagione della caccia fosse cominciata. Gettano delle pietre al di sopra del muro del parco; ci sono attaccati dei foglietti che dicono: "Scappa, vecchio cretino!"»⁶⁴

Piwitt racconta le varie avventure amorose dannunziane in modo dettagliato; accanto ad alcune relazioni anonime, si può identificare con certezza quelle con Giselda Zucconi, Maria Hardouin di Gallese e Barbara Leoni, fino all'inizio del rapporto con la Duse. A differenza degli altri autori germanofoni già presentati, Piwitt non condanna l'edonismo erotico di d'Annunzio, ma ha molta comprensione per lui; perciò gli dà l'occasione ripetuta di giustificarsi davanti al lettore: «Non era tutto l'amore solo immaginato? E l'eterno amore più degli altri? [...] Procurai alle donne grandi passioni, grandi piaceri e grandi dolori. Chi

⁶² «Max: Im Gelingen wird der Mensch zum Helden. Nicht im Scheitern. Otto: Das glaubst du wirklich? Nein» (*ibidem*, p. 52).

⁶³ Ma menzionato solo una volta nel romanzo di Piwitt: Maria, la moglie di d'Annunzio, porta un anello con una pietra in forma di melagrana (Piwitt, H. P., *Der Granatapfel* (1986), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1989, p. 137).

⁶⁴ «Und nun rennen sie mit abgesägten Schrotflinten herum, plärren *Bella Ciao* und wollen ihr Mütchen kühlen. Die reinste Jagdsaison. Steine fliegen über die Mauer in den Park mit Zetteln dran: "Hau ab, alter Sack!"» (*ibidem*, p. 7).

altro avrebbe potuto dare questo a loro? E cosa di più potevano necessitare? Dovevano i cadaveri dei sentimenti restare forgiati per sempre alle catene dei giuramenti?»⁶⁵

D'Annunzio, che specialmente nell'opera della Jelinek era apparso come un perverso fallocrate che disprezzava le donne, è ritrattato da Piwitt come il sommo sacerdote di una religione della sensualità, nella quale le donne vengono venerate come esseri divini:

L'epifania di un seno che scivola dal busto. L'ostia fra le sue cosce... Devo controllarmi! Carne degna di adorazione, arrendevole e sacra... Passare con lei attraverso tutte le stazioni della liturgia fino al momento della transustanziazione – questo era il massimo. Nessun amore poteva essere più celeste che quello terreno⁶⁶.

Piwitt associa la celebrità di d'Annunzio come amante con la fama delle sue gesta militari, non negandogli un certo rispetto; il protagonista del romanzo richiama alla memoria il bombardamento di Cattaro nel 1917: «Mandavamo dei telegrammi dall'aereo alle nostre fiamme sulla terra; e il Reale Ufficio Telegrafico trasmetteva perfino i baci più caldi. Eravamo dei cavalieri dell'aria»⁶⁷.

Non viene condannato neanche il sostegno retorico di d'Annunzio per il riarmo della flotta italiana, condizione necessaria per una serie di conquiste intorno al Mediterraneo. Il protagonista del romanzo di Piwitt si giustifica richiamando l'attenzione sulla politica coloniale di tutte le altre nazioni di quel periodo⁶⁸.

Il riferimento dannunziano all'antica grandezza romana, deriso dagli altri autori tedeschi qui presentati, appare ora come l'appello di un vero patriota pieno di carisma e profondo conoscitore della cultura dell'occidente:

⁶⁵ «War nicht alle Liebe überhaupt nur Imagination? Und die ewige vorneweg? [...] Ich verschaffte ihnen große Leidenschaften; große Lust und großen Schmerz. Von wem kriegten sie das sonst schon? Und was brauchten sie mehr? Sollten Kadaver von Gefühlen ewig an Ketten von Schwüren geschmiedet bleiben?» (*ibidem*, p. 49).

⁶⁶ «Die Epiphanie einer aus dem Mieder gleitenden Brust. Die Hostie zwischen ihren Schenkeln... Daß ich an mich halte! Anbetungswürdiges, nachgiebiges, geistliches Fleisch... Mit ihm alle Stationen der Liturgie durchspielen bis zum Augenblick der Verwandlung – das war es. Keine himmlischere Liebe als die irdische» (*ibidem*, p. 183).

⁶⁷ «Telegramme schickten wir aus dem Flugzeug an unsere jeweiligen Flammen unten; und das königliche Telegrafamt übermittelte auch die heißesten Küsse ausnahmslos. Chevaliers der Lüfte, die wir waren» (*ibidem*, p. 74).

⁶⁸ «England, Frankreich, die USA, die Deutschen: Überall um den Globus rafften sie zusammen, was sie kriegen konnten – und Italien? Wo war es, das Imperium?» (*ibidem*, p. 202).

Parlavo dell'eredità mediterranea, del nostro ritorno al grembo materno... Del *mare nostrum* e che volevamo essere degli esploratori, piloti come Ulisse. Degli argonauti – e delle coste selvagge e vergini dell'Africa, della Dalmazia e dell'Asia Minore, che aspettavano con un brivido i suoi padroni di un tempo; Roma doveva venire come due mila anni fa, sottometterli, arare le loro terre e inserirci il suo seme. [...] Già si cominciavano ad agitare i cappelli. Esclamavano «Evviva!» e «A l'Africa!... Eritrea, Tripoli!»⁶⁹

Come c'era da aspettarsi, Piwitt dà anche l'occasione a d'Annunzio di contestare la sua corresponsabilità per i delitti del fascismo e di distanziarsi da Mussolini: «Come se non vi avessi messo in guardia fin dall'inizio dal Duce. Un *parvenu*. Senza cultura, senza statura, senza razza»⁷⁰.

Senza nascondere del tutto alcune debolezze del carattere dannunziano, l'autore concede al suo personaggio principale un'assoluzione generale; i piccoli peccati di uno scrittore con un talento eccezionale gli sembrano perdonabili. Il d'Annunzio di Piwitt è un simpatico birbone che si distingue per la sua autenticità vitale: «Sono sempre stato schietto. [...] Ho sempre agito secondo il mio umore del momento. [...] Innocente come un bambino. [...] *Carpe diem*. E avanti a tutta forza»⁷¹.

III. Conclusioni

Abbiamo visto che nella stragrande maggioranza delle opere letterarie di lingua tedesca pubblicate a partire dagli anni Settanta del Novecento, il carattere di d'Annunzio viene giudicato negativamente e utilizzato come capro espiatorio per una resa dei conti con la mentalità del fascismo e l'arroganza maschile verso il sesso femminile. D'Annunzio è quasi sempre visto come figura emblematica di un comportamento sbagliato tanto nel campo della politica quanto in quello dell'erotismo. Ma alla fine abbiamo potuto notare che nei paesi germanofoni continuano ad esistere anche degli autori come Piwitt, che ammi-

⁶⁹ «Ich sprach vom mediterranen Erbe, zu dessen Mutterschoß wir zurück... Vom mare nostrum und davon, daß wir Kundschafter sein wollten, Piloten wie Odysseus. Von den Argonauten – und den wilden jungfräulichen Küsten Afrikas, Dalmatiens und Kleinasiens, wie sie erschauernd ihrer alten Herren harreten; damit es über sie käme, Rom, wie vor zweitausend Jahren, sie niederwerfe, sie umpflüge, seinen Samen in sie tauche. [...] Schon wurden Hüte geschwenkt. "Hoch!" rief man und: "Nach Afrika!... Eritrea, Tripolis!"» (*ibidem*, p. 192-193)

⁷⁰ «Als ob ich nicht von Anfang an vor dem Duce gewarnt hätte. Ein Emporkömmling. Keine Kultur, keine Taille, keine Rasse» (*ibidem*, p. 8).

⁷¹ «Dabei war ich ganz ehrlich. [...] Bei allem, was ich im Leben getan habe, war mir danach. [...] Unschuldig wie ein Kind. [...] *Carpe diem*. Und immer volle Kraft voraus» (*ibidem*, p. 48-49).

Il personaggio d'Annunzio in Germania, Austria e nella Svizzera tedesca

ra la vita di d'Annunzio come un'opera d'arte bizzarra ma preziosissima; una valutazione che sarebbe certamente piaciuta al Comandante-Vate.